



O ator Julien Sorel

The actor Julien Sorel

Renan Ji

Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
renanji@hotmail.com

Resumo: O artigo faz uma releitura do romance *O vermelho e o negro*, de Stendhal, considerando a teatralidade como fator temático e procedimento narrativo. Mais especificamente, procura ver como a metáfora do ator pode esclarecer o destaque que o personagem ficcional ganha na narrativa e a relação deste com aspectos histórico-sociais do romance realista do século XIX. O personagem surge como elemento de tensão com o panorama histórico do romance, pois se imbuí de uma carga trágico-heroica que foge do universo cultural burguês e remete ainda para a visão de mundo do antigo regime monárquico. Dialogando com alguns textos críticos e teóricos que se debruçaram sobre a obra e sobre o problema do personagem, este texto procura compreender a especificidade relacionada ao indivíduo inserido no tempo e no espaço romanesco.

Palavras-chave: romance, história, teatralidade, ator, Stendhal.

Abstract: The essay analyses the novel *The Red and the Black*, by Stendhal, focusing on theatricality as a thematic aspect as well as narrative procedure. More specifically, it investigates how the metaphor of the actor can clarify the importance of the fictional character in the narrative. The character comes into conflict with the historical background of the novel, in that it bears a heroic and tragic meaning that is strange to the bourgeois cultural universe, and much more akin to the *Ancien Régime* of monarchy. In dialogue with some critical texts and theoreticians that have examined Stendhal's work, this essay seeks to understand such specificity related to the individual character in the categories of time and space of the historical novel.

Keywords: novel, history, theatricality, actor, Stendhal.

“O ator, mímico do perecível, só treina e se aperfeiçoa na aparência”.¹

“O diálogo – coisa escrita e falada – não pertence especificamente à cena, pertence ao livro”.²

Entre romance e história: o problema do homem

A escalada em direção ao realismo moderno de Eric Auerbach, em *Mimesis* (2007), aponta Stendhal como marco de um novo tipo de relação da literatura com a realidade: aquela em que o trecho narrativo somente pode ser plenamente apreendido a partir de um conhecimento mais ou menos amplo da sociologia e da história da época; ou ainda uma relação em que estas se tornam a matéria por excelência a ser repercutida e trabalhada pelo literário. O que torna *O vermelho e o negro* obra tão significativa para o estudo de Auerbach acerca da literatura como representação complexa da realidade talvez resida naquilo que o subtítulo da obra sugere ao leitor: “crônica de 1830”. Mais especificamente, a França da Restauração, pré-Revolução de Julho: somente nesse panorama histórico-social a trajetória ao mesmo tempo meteórica e meticulosa de Julien Sorel pode ser finamente captada. De filho de pequenos burgueses com pretensões napoleônicas a nobre do círculo do Marquês de La Mole, o personagem emblemático de Stendhal é produto e ao mesmo tempo prenunciador de um momento de institucionalização dos valores burgueses, em meio aos estertores persistentes do mundo aristocrático e absolutista.

Para fundamentar essa perspectiva sócio-histórica, Auerbach recorre à própria formação do autor Henri-Marie Beyle, bem como a diversas outras fontes textuais, como escritos críticos e biográficos. Beyle seria filho histórico da Revolução e da era napoleônica, e somente após um período de ostracismo pessoal e profissional – em que teria perdido posições e *status* conquistados durante a época revolucionária – é que teria escrito *O vermelho e o negro*, demarcando uma incursão pessoal no romantismo francês, em 1830.

A leitura consagrada de Eric Auerbach indica que a escrita e a publicação da história de Julien Sorel se deram quase “no calor do

¹ CAMUS. Comédia, p. 94.

² ARTAUD. *O teatro e seu duplo*, p. 36.

momento”, em meio a desenvolvimentos históricos franceses quase contemporâneos, e em cotejo à própria biografia errática e singular de Stendhal. Será com base nesses pressupostos que o autor de *Mimesis* situará o escritor francês num lugar ligeiramente recuado na “marcha” figural em direção ao realismo moderno, que Auerbach parece implementar teoricamente em seu livro seminal. Posto em poucas palavras, pode-se dizer que, para o teórico alemão, Stendhal era uma espécie de liberal sensível demais às brutalidades do vulgo burguês, isto é, um revolucionário que ainda se chocava com o pragmatismo cotidiano dos novos costumes urbanos, remanescendo como um nostálgico do sensualismo aristocrático, apesar de tudo. E as consequências disso para o seu maior romance, como veremos adiante, serão significativas.

Sobre o lugar que o historicismo ocupa em Stendhal e em *O vermelho e o negro*, Carlo Ginzburg faz algumas ressalvas ao ponto de vista do autor de *Mimesis*. No ensaio “A áspera verdade – um desafio de Stendhal aos historiadores”, do livro *O fio e os rastros* (2007), Ginzburg recupera e relativiza o aspecto de defrontação com o real que Auerbach parece querer impingir na sua leitura do romance. Propondo um aprofundamento na direção de uma crítica genética de *O vermelho e o negro*, Ginzburg de fato localiza a concepção, escrita e publicação do romance entre os anos de 1829-30; no entanto, ao notar que Henry Beyle ainda fazia correções das provas do romance após a Revolução de Julho de 1830, marco central para o enraizamento histórico da obra de acordo com Auerbach, o autor de *O fio e os rastros* aposta na dilatação do alcance historiográfico da “crônica de 1830”.

Trocando em miúdos: Ginzburg relembra um subtítulo frequentemente esquecido de *O vermelho e o negro*, flagrado por ele na primeira edição do romance, junto ao subtítulo já mencionado anteriormente: “crônica do século XIX”. Junto a essa referência, Ginzburg também resgata a nota do autor que se localiza no desfecho do romance, e que aqui transcrevo: “O inconveniente do reino da opinião, que aliás procura a liberdade, é que ela se imiscui naquilo que não lhe compete; por exemplo: na vida privada. Daí a tristeza da América e da Inglaterra”.³

Tais indicações micro-históricas apontariam que o espectro histórico potencial que a narrativa de Julien Sorel poderia alcançar seria mais amplo do que Auerbach supôs. Tratar-se-ia até mesmo,

³ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 488.

talvez, de uma visada para o futuro; um certo tom profético acerca do que a sociedade francesa da época arriscava a se tornar ao longo dos oitocentos. E isso somente se adiciona ao fato de que, para Ginzburg, Stendhal ainda estaria fazendo adendos e correções em seu romance da Restauração mesmo após a Revolução de Julho. Senão, vejamos a análise que o próprio historiador italiano faz da nota explicativa que encerra *O vermelho e negro*:

Com o uso de termos como “opinião” e “liberdade”, que evocam a atmosfera política da Revolução de 1830, Stendhal indicou a importância do romance para a França do episódio posterior à Restauração. A referência à Inglaterra e à América era igualmente eloquente. Para Stendhal, os dois países simbolizavam um futuro: um futuro tétrico, em que todas as paixões desapareceriam, salvo uma, a paixão pelo dinheiro. Tédio e tristeza, produzidos pela intrusão da moralidade na vida privada, eram as características das sociedades industriais modernas, dentre as quais podia ser arrolada a França.⁴

A leitura de Ginzburg dessa nota do autor alarga a compreensão histórica original de Auerbach, muito mais aderida ao contexto social imediato da Restauração francesa. Pode-se, claro, conceder a Auerbach o próprio fato de que, em escritos críticos distintos, Stendhal tivesse indicado as datas imprecisas de 1827 e 1829 para a escrita do romance. Isso indicaria que o autor talvez buscasse tornar mais pontual a visada histórica de sua obra, ou seja, torná-la um autêntico e imediato retrato da sociedade francesa da Restauração, pré-Revolução de Julho. Para Ginzburg, contudo, tal jogada de Stendhal teria enganado inclusive analistas perspicazes como Auerbach; pois a visada histórica que *O vermelho e o negro* proporcionaria ao leitor seria para o historiador italiano mais ampla, conseqüente e instigante do que parece à primeira vista. Estaríamos diante de um desafio aos historiadores do futuro, para além da pontualidade histórica que Stendhal desejava imprimir ao seu livro. O alcance histórico inaudito de *O vermelho e o negro* estaria – algo que talvez estivesse à revelia da consciência do autor sobre sua obra – na utilização de um procedimento narrativo específico, intrínseco à urdidura

⁴ GINZBURG. *O fio e os rastros*, p. 179.

da obra literária, e que descortina potencialidades ainda não exploradas pela historiografia de hoje: o discurso direto livre.

Veremos que a questão trata, ao fundo e ao cabo, de um dado de fatura da obra que ambos os teóricos reconhecem, porém enxergam de maneiras distintas. O discurso direto livre, para Carlo Ginzburg, indica um procedimento romanesco não documentável, que representa uma espécie de opacidade em que a pesquisa historiográfica inevitavelmente esbarra. Ou seja, seria “o desafio aos historiadores” mencionado no título de seu ensaio, assinalando ao mesmo tempo uma impossibilidade de documentação e um desvão que descortina uma série de horizontes inimagináveis à historiografia atual. A importância desse procedimento ficcional estaria muito mais naquilo que, sub-repticiamente, sugere ao historiador, do que propriamente indica em termos documentais. É uma forma de representar a realidade social que, apesar de insondável, pode provocar indagações e atrair documentos potenciais, a ser reaproveitado de maneiras ainda inéditas.⁵

A bem da verdade, a discussão acerca da importância histórica do discurso direto livre é motivada por uma percepção de ordem literária, pertinente ao plano da narrativa. A singularidade histórica da representação ficcional de Stendhal residiria na sua capacidade de “desorientar o leitor, imprimindo à narração um ritmo agitado, febril, baseado numa pontuação quebrada e fragmentada, que introduz mudanças inesperadas de pontos de vista”.⁶ O potencial histórico do romance, para Carlo Ginzburg, estaria precisamente nesses nexos inesperados entre ficcionalidade e fidelidade à dimensão social, entre personagem fictícia e processo histórico. Trata-se, enfim, de uma tentativa de mediação entre as instâncias do sujeito e do acontecimento social, que se encontram em tensão na narrativa de *O vermelho e o negro*.

Tal leitura não deixa de ser, claro, um reparo à análise de Auerbach. De certa forma, pode-se dizer que se trata de duas formas diferentes de perceber o problema da personagem ficcional no romance histórico. De fato, Auerbach identifica uma espécie de cisão entre indivíduo e devir histórico na narração de *O vermelho e o negro*, prejudicando uma maior aderência entre os sujeitos e os contextos sociais que os determinam. O crítico alemão atribui essa descontinuidade à visão de mundo um tanto

⁵ GINZBURG. *O fio e os rastros*, p. 188.

⁶ GINZBURG. *O fio e os rastros*, p. 181.

ainda aristocrática de Stendhal, em que pese sua crítica impiedosa aos costumes do *Ancien Régime*. Nesse sentido, aquilo que, para Ginzburg, surge como mediação por meio do discurso direto livre, para Auerbach aparece como fratura no tecido ficcional, quebra de ritmo e de estilo que somente será plenamente resolvida na historicidade dos livros de Balzac.

Para o autor de *Mimesis*, Stendhal estaria ainda mais próximo de uma *analyse du cœur humain* do que propriamente da radiografia de um momento histórico, a ser implementada com maestria no universo da Comédia Humana. Consequentemente, em Stendhal, os personagens e as intrigas a que se entregam possuem laivos de um individualismo que se destaca das condições sociais e históricas mais imediatas. Para Auerbach, Stendhal vislumbra o homem menos como produto ou coadjuvante do meio social, e mais como um átomo que experimenta a sociedade como obstáculo ou resistência.⁷ Daí, por exemplo, que a autoafirmação de personagens como Julien Sorel resvalam muito mais para uma concepção trágica de sua trajetória, do que propriamente realista moderna – nos termos desenvolvidos em *Mimesis*. Eric Auerbach não consegue fugir da analogia com a biografia de Henry Beyle, e conclui seu pensamento a partir da mesma perspectiva com que analisa a realidade romanesca:

[...] o realismo deste *cheval ombrageux* [Stendhal] é um produto da luta pela sua autoafirmação, e a partir disto explica-se que o nível estilístico dos seus grandes romances realistas se aproxime muito mais do antigo conceito grande e heroico do trágico do que aquele da maioria dos realistas posteriores: Julien Sorel é muito mais “herói” do que as figuras de Balzac ou Flaubert.⁸

As abordagens de Eric Auerbach e Carlo Ginzburg procuram identificar e explicar um mesmo problema literário e representacional: a relação entre personagem e contexto histórico, ou ainda a questão do sujeito perante o mundo social. Independentemente de como esse dado possa ser avaliado e analisado – seja como fatura problemática de uma obra realista, seja como potencialidade que a ficção representa para o estudo historiográfico – essa parece ser a singularidade de um romance como *O vermelho e o negro*. Dois dados complementares podem ser hauridos dessas leituras: a relevância que as individualidades ganham

⁷ AUERBACH. *Mimesis*, p. 416.

⁸ AUERBACH. *Mimesis*, p. 417.

no romance, bem como a importância que os diálogos (e neles se inclui o discurso direto livre apontado por Ginzburg) que embasam a evolução dos personagens. As cenas de Stendhal são repletas de frases certeiras, jogos retóricos, simulações e afetações, tudo dentro de um mundo codificado e estratificado, tensamente mantido pelo medo da delação e do rebaixamento na hierarquia social. Nesse mundo, o mais importante é encenar a aparência e a conduta que granjeie mais benefícios, e para isso é necessário um texto social muito bem decorado e edulcorado, que provoque o efeito certo no interlocutor e encubra as motivações internas. Nesse sentido, não surpreende a técnica narrativa utilizada por Stendhal: estamos diante de uma realidade que somente permite a encenação de personas, em que os sujeitos jogam constantemente com as aparências. Essa dinâmica se realiza concretamente nos numerosos monólogos e diálogos, que ora encobrem motivações políticas do jogo social, ora denunciam desejos incontidos e fraquezas pessoais. A necessidade de atuar, portanto, pode ser vista como uma possível resultante daquilo que Eric Auerbach e Carlo Ginzburg tanto investigam na tessitura histórico-ficcional de *O vermelho e o negro*. A quebra do determinismo que a história promove no romance realista, assim como o uso pródigo de falas e pensamentos irrompendo na voz do narrador, se dão em função da importância que a teatralidade dos indivíduos assume no universo de Julien Sorel. A linguagem teatralizada em Stendhal, dessa forma, indica uma especificidade relacionada ao indivíduo inserido no tempo e no espaço romanescos.

O ator Julien Sorel

Falar, na França de Stendhal, era um ato carregado de consequências sérias, prenhe de significados. Julien pressente esse peso da palavra, recém-chegado ao seminário, tendo que escolher de imediato um confessor: “‘Ora! Santo Deus! que pensam eles que eu sou?’, refletiu. ‘Supõem que eu não compreendo *o que quer dizer falar?*’”⁹ Tanto a fala vazia dos salões quanto a fala proibida dos segredos eram investidas de um peso social e psicológico enorme. Mas o que torna singular como objeto artístico *O vermelho e o negro* é o fato de que tal importância da fala e do discurso público não se furta apenas à temática

⁹ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 174.

do romance. Ela se imiscui igualmente na forma narrativa, estabelecendo uma coerência profunda entre a linguagem e o conteúdo do texto. De fato, um dos elementos propulsores da ação de *O vermelho e o negro* são as falas internas e externas do indivíduo, as quais correspondem, respectivamente, aos fluxos de pensamento do personagem e aos diálogos que ele estabelece com o outro, sem deixar de mencionar as próprias digressões do narrador onisciente.

No nível do tema, muitas foram as palavras-chave pensadas para arrematar a teatralidade de *O vermelho e o negro*: ambição,¹⁰ tédio,¹¹ arrivismo.¹² Em todas as análises, o cálculo e a premeditação são os recursos necessários para afetar a devida aparência e conquistar um lugar de poder. Vale lembrar, por outro lado, que é o espaço social e cultural que determina a conduta a ser finamente urdida pelo corpo do personagem. Na sociedade francesa do século XIX retratada por Stendhal, o corpo emite uma série de sinais, que indicam a posição e o lugar que se ocupa no todo social. Assim como o ator é reconhecido pelo que deixa transparecer em sua *performance*, o indivíduo stendhaliano deve definir sua identidade a partir das marcas que o seu corpo porta: andar, postura, vestimenta, toalete, conversação e tom de voz são alguns dos signos que ditam a função e o lugar no teatro social.

Julien interpreta um papel diferente de acordo com as localidades geográfico-sociais em que se encontra: na casa familiar, submete-se ao jugo da devoção religiosa como única maneira de fugir da sombra do pai e obter o conhecimento do estudo; na mansão do prefeito, equilibra-se entre a austeridade de jovem preceptor e a ousadia na conquista da senhora da casa; já no seminário, adquirir a mediocridade dos padres foi uma das mais duras provas para seu talento; por fim, a grande prova seria o teatro de costumes na Paris da Restauração monárquica, cujas agruras ainda reservariam ao herói a implosão de toda aquela vivência teatral, levando-o de volta à província e ao encontro consigo mesmo. Cada uma dessas etapas reserva uma conduta diferente, uma manifestação do corpo específica. Mesmo nos momentos mais privados – nas interlocuções com Fouqué, no aconselhamento com o abade Pirard ou na solidão de uma

¹⁰ Cf. FIORENTINO. *A cultura do romance*.

¹¹ AUERBACH. *Mimesis*, p. 406-407.

¹² CANDIDO. *Brigada ligeira e outros escritos*, p. 190.

gruta –, percebemos que o espaço determina em grande monta a realidade psicofísica do corpo, moldando a interpretação do papel.

Esse processo se dá a tal ponto que em certas passagens a preponderância espacial sobre o corpo leva a uma relação de aprendizagem entre subjetividade e ambiente. À moda dos atores que se preparam em laboratórios de imersão, Julien passa por momentos em que deve aprender a imitar o outro em seus mínimos gestos, com o objetivo de se adequar às regras de um *status quo* específico, numa época em que a qualidade diferencial do caráter poderia ser indício de subversão ou de uma temida revolução. Na província, por exemplo, a “educação do amor”¹³ que obteve com a Sra. De Rênal foi responsável por uma série de traços internalizados e reproduzidos na alta sociedade provinciana.¹⁴ Por outro lado, a vida parisiense depurou-lhe os modos de conduta, e a interlocução com o Marquês de La Mole e sua filha Mathilde, além da própria vida na capital, trouxe-lhe os ares de um verdadeiro *gentleman* dos salões. Tais situações mostram que muitas vezes a encenação pressupõe técnica, que a vida no teatro mundano exige atenção a leis e normas de comportamento, às quais se deve obedecer para ser aceito: “‘O que a gente não consegue com a habilidade!’ pensou ele”,¹⁵ fascinado pela imposição do Bispo de Agde.

Todavia, o verdadeiro momento de total imersão, de um legítimo laboratório teatral, foi sua experiência no seminário. Julien passou por extremas dificuldades para compor esse novo papel, uma vez que já chegava como “um homem que não era afeito aos elementos do ambiente”.¹⁶ Foram inúmeros os reparos à sua personalidade aplicada, autônoma e dada ao reconhecimento coletivo, uma vez que “tratava-se de compor um caráter completamente novo”.¹⁷ Uma série de imitações foi desencadeada; a observação e a repetição foram levadas ao seu extremo:

O movimento dos olhos, por exemplo, deu-lhe muito trabalho. Não é sem razão que nesses lugares todos os usavam baixos. [...] Desde o momento em que Julien verificou o engano, os longos exercícios de piedade ascética como o rosário cinco vezes

¹³ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 101.

¹⁴ Cf. capítulo XXII da primeira parte.

¹⁵ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 110.

¹⁶ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 173-174.

¹⁷ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 177.

por semana, os cânticos ao Sagrado Coração etc., etc., que lhe pareciam mortalmente tediosos, tornaram-se os seus mais interessantes momentos de ação. Refletindo severamente sobre si mesmo e, sobretudo, procurando não exagerar as próprias possibilidades, Julien não aspirou, de improviso, como os seminaristas que serviam de modelo aos outros, a fazer a cada momento ações *significativas*, quer dizer, que demonstrassem um gênero de perfeição cristã. No seminário, é um modo de comer um ovo quente que revela os progressos feitos na vida devota. [...] Antes de tudo, Julien procurou chegar ao *non culpa*, que é o estado do jovem seminarista cuja maneira de andar, de mover os braços, os olhos, etc., em verdade nada indica de mundano, mas ainda não mostra o ser absorvido pela ideia da outra vida e o *puro nada* desta.¹⁸

Por seu turno, a dependência de aspectos cênicos e corporais em *O vermelho e o negro* dissemina seus efeitos até mesmo na própria forma do romance. A narrativa veicula constantemente à sua linguagem elementos teatrais, confirmados pela presença abundante de diálogos, descrições físicas, ambiências “cenográficas”, quase como se o romance incorporasse o sistema de didascálias típico do texto teatral. O reflexo dessa tendência é a profusão na narrativa de aspectos fisionômicos, de olhares emotivamente caracterizados e de qualificações para a entonação das vozes nos diálogos, ou seja, uma enorme gama de orientações cênicas que ajudam a concatenar um discurso, cuja linearidade parece incentivar uma leitura teatralizada do texto.

Observemos que os diálogos e os pensamentos tomam parte significativa do processo de composição. Stendhal investe intensamente nas palavras trocadas entre suas criaturas e nas reações que elas causam umas às outras. Em Stendhal, o discurso direto é uma marca indispensável para se acompanhar a psicologia de um personagem: o que ele fala com os outros e consigo mesmo é o traço mais característico que se pode obter dele. Os grandes personagens de *O vermelho e o negro* motivam-se a partir dos diálogos que travam entre si; e às palavras proferidas para o exterior sempre se acrescenta uma dose generosa de reflexões internas da subjetividade. A palavra em primeira pessoa parece ser o catalisador da ação que confere dinamismo e movimento à trama: as palavras do

¹⁸ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 177-178.

personagem em diálogo e as elucubrações do seu pensamento interno formam camadas discursivas variadas, que se sucedem de acordo com o andar da narrativa. Vemos que a estrutura romanesca de Stendhal se funda na manifestação dessas vozes paralelas, que se interligam dando a tônica da atividade e da experiência do indivíduo. Os exemplos podem ser colhidos ao acaso, testemunhando o ágon que suporta a narrativa de *O vermelho e o negro*:

– Quer dizer que eu cometi, à minha revelia, alguma ação que lhe desagradou? – disse Mathilde, com uma ingenuidade encantadora.

– Um dia, lembro-me bem, passando junto a essas madressilvas, você colheu uma flor; o Sr. De Luz a pediu e você lha deu. Eu estava a dois passos.

– O Sr. De Luz? É impossível – tornou Mathilde, com a altivez que lhe era natural; – não tenho esses modos.

– Tenho certeza – replicou vivamente Julien.

– Pois bem! é verdade, meu amigo – disse Mathilde, baixando os olhos com tristeza.

Ela sabia positivamente que de muitos meses até então não permitira tal gesto ao Sr. De Luz.

Julien fitou-a com uma ternura inexprimível: “Não”, pensou consigo, “ela não me ama *menos*”.¹⁹

Conforme já vimos, a fala como base da narrativa de Stendhal não passou despercebida por Carlo Ginzburg. O historiador apreende a preponderância dessa voz fictícia que perpassa todo o romance, e alude ao seu conceito de discurso direto livre:

[...] geralmente se apresenta assim: uma narrativa na terceira pessoa é bruscamente interrompida por uma série de breves frases atribuídas a um dos protagonistas da narração. O discurso direto livre, embora mais estruturado do que o fluxo do monólogo interior, põe o leitor numa relação estreita, quase íntima com os personagens mais importantes do romance: Julien Sorel, Madame de Rênal, Mademoiselle de La Mole.²⁰

Não podendo ser confundido com o discurso indireto livre, o discurso direto livre se caracteriza pela inserção de falas do personagem

¹⁹ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 410.

²⁰ GINZBURG. *O fio e os rastros*, p. 170.

em meio à narração onisciente em terceira pessoa. Tal estratégia teria como resultado a intensificação da vivacidade do texto, pois manteria uma relação íntima com a sentimentalidade subjetiva. Essa proximidade psicológica significa quase um mergulho profundo no eu ficcional. Basta, no entanto, que se acrescente o seguinte: o uso do discurso direto livre é o primeiro passo rumo à manifestação teatralizada do personagem no espaço fictício, culminando na apresentação física e mental plena de sua individualidade, a tal ponto que chega a disputar com o narrador o âmbito que tradicionalmente seria de seu domínio exclusivo. Aqui, a verve teatral do romance é verificada no momento em que se valoriza a voz do ente ficcional tanto quanto a voz que narra seus sucessos, passando de uma arte puramente auditiva (decorrente da preponderância do narrador) para uma arte audiovisual (decorrente da presença corporal e psicológica do personagem, junto com a narração em terceira pessoa).

No mais, se o discurso direto livre se torna um degrau para a estética teatral no romance, poder-se-ia questionar se o uso radical desse recurso perderia impacto cênico. Entretanto, podemos dizer que o recrudescimento dessa configuração discursiva também acaba por garantir uma teatralização da linguagem. De fato, o fluxo de pensamento dos seres de Stendhal configura praticamente monólogos teatrais, nos quais o indivíduo se manifesta teatralmente, enunciando para um “público” (no caso, o leitor) suas inquietações e dilemas, suas emoções e motivações. Não se trata sob nenhuma hipótese de um fluxo de consciência ou monólogo interior – seria, no máximo, um possível germe deles –, pois o caráter enunciativo e organizacional dessa fala interna parece servir a outras intenções. Não existe a tentativa de reproduzir o devir do caos mental, da sucessão frenética de pensamentos, e sim de incrementar a materialidade cênica de um ser ficcional. Como o ator que, em monólogo, permite um vislumbre mais completo de si, a voz interna do personagem em *O vermelho e o negro* se presta ao mesmo objetivo de manifestá-lo mais plenamente “em cena”. Não é à toa que percebemos um caráter quase didático de algumas passagens, que explicam para o leitor a qualidade dos atos ou o raciocínio por trás das resoluções. Por exemplo, no capítulo XV, segunda parte, diante do convite de Mathilde de La Mole a visitá-la em seu quarto na calada da noite, Julien passa horas de hesitação, ponderando cada fato. As páginas dessa seção são um exemplo privilegiado de como a elucubração interna se torna monólogo teatralizado. Sua conclusão, por fim, se dá em uma fala interna quase

declamada: “Como! tenho como rival um homem que usa um dos maiores nomes da França, e irei eu próprio, de coração livre, declarar-me seu inferior? No fundo, o que há é covardia em não querer ir lá. *Esta frase decide tudo*”.²¹ Nesse momento, Julien é vítima de uma série de reflexões sobre os méritos e riscos da empreitada. Ao perceber que o seu medo o tornaria inferior perante seu rival Marquês de Croisenois, Sorel se sente mexido em seus brios com tal rebaixamento e decide por fim a arriscar-se. O pensamento aqui pontua seu próprio caminho associativo e se refere a si mesmo, quase como se supusesse sua declamação para outrem. Até mesmo sozinho, Julien Sorel age como se alguém estivesse a contemplar seus gestos e ações. E assim o é em todo o universo social de *O vermelho e o negro*, seja no terreno público, seja no privado. A teatralidade parece sempre impor um certo primado da exposição, uma audiência a que os atores romanescos sempre prestam contas.

Intensidade trágica, alma napoleônica

Dentre as leituras complementares de Eric Auerbach e Carlo Ginzburg, é com ligeira surpresa que se destaca, fora do terreno do pensamento europeu, um pequeno texto de Antonio Candido, publicado na *Folha da manhã*, antiga *Folha de S.Paulo*. Chama-se “Uma dimensão entre outras” e nele Candido relata a falta de interesse de certo amigo na *Cartuxa de Parma*, por achar a obra carente de interesse psicológico. Ao falar da obra de Stendhal, o crítico brasileiro revisita aspectos de resto tratados em Auerbach e Ginzburg, como a questão do realismo histórico e a “áspera verdade” que teria chocado Merimée, um dos amigos mais íntimos de Henry Beyle.

Tentando responder ao amigo e encontrar a exata medida do psicológico finamente entretecido ao romance histórico, Candido menciona a epígrafe de Danton à primeira parte de *O vermelho e o negro* – “A verdade, a áspera verdade” – para enaltecer a capacidade de Stendhal de tratar com a justa medida realista os perfis humanos. Candido dirá até mesmo a imparcialidade, com a qual “os seus heróis, mesmo prediletos, são traçados com uma isenção de ânimo raramente encontrada em literatura e, em todo caso, ausente da que predominava

²¹ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 318, grifo meu.

no seu tempo”.²² Essa colocação nos remete a uma famosa passagem de *O vermelho e o negro* em que o narrador, escusando-se ironicamente do perfil dúbio que pinta de Mathilde de La Mole, afirma que:

Senhores, um romance é um espelho que é levado por uma grande estrada. Umaz vezes ele reflete aos vossos olhos o azul dos céus, e outras a lama da estrada. E ao homem que carrega o espelho nas costas vós acusareis de imoral! O espelho reflete a lama e vós acusais o espelho! Acusai antes a estrada em que está o lodaçal, e mais ainda o inspetor das estradas que deixa a água estagnar-se e formar-se o charco.²³

A despeito da ironia, a passagem acima revela o ânimo mais que implacável que caracteriza os realistas franceses. A concepção nela revelada contextualiza *O vermelho e o negro* entre as obras mais marcantes do realismo moderno teorizado por Auerbach e outros tantos estudiosos. Não seria diferente, para Candido, na representação da alma humana disposta neste tipo de romance; contudo, o professor destaca uma singularidade dos personagens de Stendhal: “Os seus romances, todavia, ao contrário de muitos do Naturalismo (que o aclamou um de seus mestres), não focalizam tipos banais. Os seus heróis têm sempre algo de excepcional – seja devido à aplicação intensa da vontade, seja pelo vigor da paixão”.²⁴

Tal ressalva parece sensível à leitura teatral de *O vermelho e o negro*, na medida em que a importância do personagem – que alcei à condição de ator nos temas e nos procedimentos narrativos – parece ser um dado basilar da narrativa. Diz Candido que há na ficção stendhaliana uma “oposição nítida entre almas de elite e almas vulgares”,²⁵ o que acarreta uma psicologia nitidamente individualista, em que pese o olhar impiedoso sobre as contradições da alma humana. Nessa perspectiva, temos um narrador com “ponto de vista rigorosamente humano, sem recorrer à abstração racionalista nem à amplificação retórica”.²⁶

Nesse sentido, Antonio Candido enxerga uma terceira via naquilo que Auerbach diagnosticava como uma descontinuidade entre indivíduo

²² CANDIDO. *Brigada ligeira e outros escritos*, p. 192.

²³ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 341-342.

²⁴ CANDIDO. *Brigada ligeira e outros escritos*, p. 193.

²⁵ CANDIDO. *Brigada ligeira e outros escritos*, p. 194.

²⁶ CANDIDO. *Brigada ligeira e outros escritos*, p. 195.

e história, e que Carlo Ginzburg enaltecia como humanidade inserida via discurso direto livre. Ao destacar o forte imbricamento entre psicologia e sociologia em Stendhal, Candido antevê a mediação com o pano de fundo social que o teórico alemão de certa forma cobrava de Stendhal, bem como esclarece a vivência psicológica do discurso direto livre para além de somente uma possibilidade aos historiadores do futuro. A escolha de Stendhal por sujeitos fortes e determinados, de dicção resoluta e performática (leia-se teatral), porém cheios de falhas, entranhados tensamente no meio histórico-social em que vivem, é precisamente o fator que equilibra as paixões humanas e as estruturas sociais em sua literatura:

O homem stendhaliano (como o de toda grande literatura) é eterno. O diálogo que travamos com ele se passa nas esferas essenciais dos problemas humanos. No entanto – quem sabe por isso mesmo –, é o homem de uma dada época, haurindo a sua verdade das condições temporais que lhe dão relevo. [...] Por isso os seus romances são manuais do homem, desdobrados numa perspectiva de crônica, de quadros, em função dos quais se explica a conduta individual.²⁷

Dessa forma, para Candido,

Por este motivo, talvez se possa dizer que [Stendhal] é um psicólogo mais completo que ambos [Benjamin Constant e Balzac], estando a chave dos seus livros no fato de serem Tratados de paixões, estudadas com referência a uma época. Melhor: do rumo que as estruturas sociais imprimem às paixões.²⁸

A constante recorrência às palavras de Candido se justifica pelo fato de que ele parece ser o analista que de maneira mais consequente acessa o elemento trágico da narrativa de Stendhal. Para uma abordagem que busca analisar o elemento teatral de *O vermelho e o negro*, assim como a perspectiva do ator em Julien Sorel, o desfecho heroico e fatal do protagonista não poderia passar ao largo. Vale lembrar que o aspecto trágico do romance fora notado de maneira quase passageira em Auerbach,²⁹ porém é com as colocações de Candido que a dimensão trágico-heroica de Julien Sorel parece ser mais plenamente captada. A

²⁷ CANDIDO. *Brigada ligeira e outros escritos*, p. 189.

²⁸ CANDIDO. *Brigada ligeira e outros escritos*, p. 189.

²⁹ AUERBACH. *Mimesis*, p. 416-417.

referência à tragédia, nesse caso, vem a reboque muito mais de uma sensibilidade dramática da narrativa de Stendhal, do que propriamente de um pareamento de gêneros literários. O efeito trágico, de resto, é sempre acompanhado pela consciência da encenação, presente quando Julien, já na prisão, sente que “o fim do drama deve estar bem próximo”.³⁰

A “intensidade quase trágica revestida pela alma napoleônica de Julien Sorel”³¹ não se traduz pela recuperação literal de algum paradigma clássico do drama trágico. Ela se dá na preeminência do destino individual do personagem, remetendo a um espírito revolucionário historicamente localizado. Nesse sentido, antes mesmo de investigar os matizes da tragédia na história de Julien Sorel, parece mais próprio à obra de Stendhal – autor de uma “áspera verdade” – pensar em que medida o trágico se insere no romance histórico. Trata-se de uma condição aporética – e por isso trágico-heroica – que se conecta ao sentimento social de uma época, dramatizando as forças em jogo e esclarecendo seus fundamentos.

Basta uma carta da Sra. De Rênal para que todas as máscaras do ator Julien Sorel caíssem por terra. Acima de tudo frágil, sua glória ruiu depois de tanto esforço na labuta do fingimento, que lhe havia granjeado finalmente o título de M. de La Vernaye, tenente dos Hussardos e esposo de Mathilde de La Mole. Enlouquecido pela facilidade com que sua vida encenada pôde ser demolida, dá a si mesmo a tarefa de elaborar o desfecho: assassinando a causadora de sua desgraça. Ato cumprido, na prisão, Sorel deixa entrever o desgarramento e a superação de todos os valores e instituições aos quais havia se entregado para obter fama e glória: “Seus esforços para desempenhar um papel acabavam por tirar-lhe toda a fortaleza da alma”.³² A caminho do momento mais trágico de seu heroísmo, o protagonista percebe de forma cada mais sensível a inutilidade dos papéis sociais:

Julien achava-se pouco digno de tanto devotamento; a falar a verdade, estava fatigado de heroísmo. Ele seria sensível a uma ternura simples, ingênua e quase tímida, ao passo que a alma altiva de Mathilde necessitava sempre da ideia dum público e *dos outros*. No meio de todas as suas angústias, de todos os seus temores pela vida daquele amante, a quem não queria sobreviver, ela sentia uma

³⁰ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 484.

³¹ CANDIDO. *Brigada ligeira e outros escritos*, p. 191.

³² STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 397.

necessidade secreta de espantar o público pelos excessos de seu amor e pela sublimidade de seus gestos.

Julien aborrecia-se por não se sentir tocado com esse heroísmo.³³

Julien desvia do desejo de uma saída fácil como o suicídio, a fuga ou a indulgência, preferindo enfrentar esse último desafio que se impõe à sua coragem. Rechaçando todos os papéis que desempenhou, esforça-se para encenar o derradeiro: o de uma personagem trágica, que supera tão completamente a desgraça e a própria perdição porque atinge a maior de todas as aniquilações: a morte provocada conscientemente.

Há nesse entrecho trágico final uma dose inequívoca de existencialidade. De fato, Julien passa a flunar por cima de todos os valores e condecorações antes perseguidas de maneira tão calculada e obstinada. Porém, cabe perceber nesse contexto de epifania do personagem a aporia de cunho social que se reflete, por exemplo, no seu depoimento perante o júri:

[...] Senhores, eu não tenho a honra de pertencer à vossa classe; vós vedes em mim um camponês que se revoltou contra a baixeza de sua condição. [...] Mas, mesmo que eu fosse menos culpado, vejo homens que, sem contemplação para o que a minha juventude possa merecer de piedade, hão de querer punir em mim e desencorajar para sempre os jovens que, oriundos de uma classe inferior e de qualquer forma oprimidos pela pobreza, têm a felicidade de conseguir uma boa educação e a audácia de imiscuir-se naquilo que o orgulho da gente rica chama “a sociedade”. [...] Este é o meu crime, senhores, e ele será punido com tanto maior severidade quanto, na verdade, eu não ser julgado pelos meus pares. Não vejo no banco de jurados nenhum camponês enriquecido, mas unicamente burgueses indignados.³⁴

Percebe-se claramente nesse depoimento algo intuído ao longo de todo romance: conforme nos diz Francesco Fiorentino, Julien é o ambicioso que se torna também um solitário na luta de classes. Pois sua ascensão se dá menos como integração do que triunfo sobre a ordem estabelecida.³⁵ Triunfo solitário, porque Sorel não somente desejou

³³ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 454.

³⁴ STENDHAL. *O vermelho e o negro*, p. 465.

³⁵ FIORENTINO. *A cultura do romance*, p. 498.

chegar ao poder e conseguiu, mas viu que tudo na sociedade parisiense não passava de quimera. Ele sempre será um *parvenu*, apesar de todo o seu talento para a encenação. Dessa forma, constata-se que, no momento de maior agudeza do heroísmo trágico do ator Julien Sorel, também se encontra a insolubilidade de sua contradição histórico-social: denunciar as contradições de um sistema de dentro de suas engrenagens – um sistema que, mesmo porventura vencido, nunca o acolherá. Talvez o dilema existencial e histórico-político de Julien Sorel teria sido resolvido quando constatasse que lutar contra uma sociedade de privilégios e favores – sem procurar reformá-la – é sucumbir na luta de classes. Mas talvez essa seja uma questão não tanto de Stendhal, mas para os historiadores e sujeitos sociais do futuro.

Referências

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUERBACH, Eric. Na mansão de La Mole. In: _____. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1987. p. 405-441.

CAMUS, Albert. Comédia. In: _____. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 91-97.

CANDIDO, Antonio. Uma dimensão entre outras. In: _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 187-196.

FIorentino, Francesco. A ambição: O vermelho e o negro. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 493-502.

GINZBURG, Carlo. A áspera verdade: um desafio de Stendhal aos historiadores. In: _____. *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 170-188.

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Recebido em: 20 de dezembro de 2017.

Aprovado em: 13 de março de 2018.