

*Extraprograma:*

## MELODIA IMPURA

*La beauté est une promesse de bonheur.*

STENDHAL

### *Beyle e a emoção*

UMA DAS COISAS mais patéticas na história da literatura foi a porfiada busca da felicidade a que se aplicou Stendhal, — sempre frustrado em tudo a que aspirou. Passou quase obscuro pela vida, enganado ou repellido pelas mulheres, incompreendido pelos amigos, menosprezado pelos governos, apertado de dinheiro. Era tímido e ambicioso, materialista e sonhador, aristocrático e liberal. Gostava da vida alegre, mas não perdia de vista a iniquidade política; ante os poderosos, passava da irreverência à submissão, e para conservar o emprêgo depois da queda de Napoleão, invocou oficialmente a fidelidade legitimista dos seus, que sempre lhe causara o maior desprezo. Era contraditório, portanto, e desenvolveu um pudor extremo que o levava a dissimular o Eu, dando freqüentemente impressão desfavorável de cinismo e grosseria de sentimentos, — êle, cuja sensibilidade de arminho foi revelada pelos escritos pessoais.

Tendo encontrado Byron em Milão, anota as impressões com um fervor admirável e reverente que, se tivesse aparecido na atitude, haveria por certo de cativar o grande poeta e seus

amigos. Mas isso ficou para as notas. Na realidade, mentiu, contou vantagens e anedotas, suscitando a opinião menos li-sonjeira registrada no diário de Hobbhouse. E assim foi sempre, ocultando-se, mostrando uma alegria artificial, assumindo a vulgaridade quase por desespero.

Esses traços sugerem a fragilidade do homem e a força do escritor; pois enquanto Beyle se comprometeu às vezes na inépcia de uma vida mal conduzida, ou na aparência de um caráter nem sempre brilhante, Stendhal recuperou a cada passo a integridade com papel e tinta, registrando o contorno real da sua alma para manter o equilíbrio. E tal foi a intensidade com que viveu por escrito, que a vida se tornou, sem que ele percebesse, e ao contrário do que afirmava, pretexto para a obra. Se há um vislumbre de acerto no juízo desagradável de Claudel sobre "ce gros philistin de Beyle", (o homem) é falha em quanto concerne *Stendhal* (o escritor), pois jamais houve quem escrevesse com tamanha retidão e amor ao verdadeiro, mesmo quando mentia, plagiava ou dissimulava (seguindo a parte de uma parte de Beyle...).

No entanto, seria pouco exato falar de uma "dupla vida", como fizeram dois críticos um pouco sensacionalistas, Bon-compagne e Vermale. Não há um meridiano separando Beyle de Stendhal; quando muito, há escritos em que Beyle se impõe demasiado, com prejuízo do escritor total; e, em compensação, certos passos da vida em que os traços ideais do pseudônimo recobrem o homem com vantagem. Resulta um patético Stendhal-Beyle, em cujas veias se misturam sangue e tinta de escrever, justificando a vida pelos escritos e escrevendo para suprir a vida. Um homem que busca encarniçadamente a felicidade e vai mostrando várias faces no combate infrutífero.

\*

Uma das chaves que abrem esse mundo complexo, onde ficções e imagens entremeiam o cotidiano, é a emoção, — concebida como sistema de sensações, cujo papel na sua obra nunca é assaz lembrado.

No meio dos românticos, todos mais ou menos espiritualistas (ainda que por atitude ou por metáfora), sobressai o seu firme, admirável materialismo, baseado em parte na convicção de que a vida psíquica se desenvolve a partir da sensação, culminando numa espécie de geometria moral. Em consequência, duas atitudes aparentemente contraditórias, mas na verdade contínuas: supervalorizar a dispersão do Eu pelo abandono às impressões e, ao mesmo tempo, a sua máxima concentração, pelo esforço de dirigir logicamente a vida, segundo um plano traçado a partir do desejo de ver claro no Eu e no mundo.

Em ambos os casos, nota-se a marca vivaz dos seus mestres "ideólogos", sobretudo Destutt de Tracy, que, superando o sensorialismo mecanicista de Condillac, explicou a vida psíquica como totalidade de experiências, fundadas no conceito mais largo de sensibilidade. Segundo ele, o conhecimento era um aspecto desta, destacado por meio da memória, que conceitualiza a experiência vivida. Certas fórmulas dele terão feito a delícia do jovem Beyle, quando devorava os seus livros, por altura da virada do século: "Para nós, sentir é tudo; é o mesmo que existir, pois a nossa existência consiste em sentir a existência, e as nossas percepções não passam de maneira de ser ou de existir". "Pensar é sentir uma sensação. Pensar é sempre existir". "Só existo pelo que sinto".

Dos "ideólogos", extraiu a idéia de que as experiências complexas se decompõem em fatos elementares, os quais é possível conhecer a fim de orientar as suas combinações mais favoráveis. Esse determinismo, com que se animou e talvez se iludiu a vida toda, levou-o a esboçar uma teoria estrita da composição literária, que malogrou quando foi aplicada muito deliberadamente, como é o caso das peças de teatro. Quando, porém, atuou automaticamente, como algo incorporado ao subconsciente criador, deu arcabouço às obras feitas em bruscos jorros de inspiração (como demonstrou Jean Prévost), permitindo alcançar aquela coerência com que deixava fluir a mais livre fantasia.

Stendhal era incapaz de inventar um sistema fictício. O culto à experiência, ao fato constatado, assim como o amor à

concatenação, levaram-no sempre a tomar como ponto de partida algo concreto e quase sempre meio elaborado: processo Berthet, em *Vermelho e Negro*; histórias renascentistas, nas *Crônicas Italianas* e n'A *Cartuxa de Parma*; romance manuscrito de Madame Gauthier, no *Lucien Leuwen*. Para alguém tão convencido da realidade da experiência, a sensação e a impressão de leitura eram células germinais da criação fictícia, que aparecia sempre como um *processo* de organização do material sentido, isto é, na terminologia "ideológica", experimentado e pensado. Daí haver nêle um ligamento fecundo entre plágio e criação, pois os escritos de outros serviam como estímulo concreto, como material vivido e elaborado, que êle organizava segundo as exigências do seu gênio criador.

Esse império dos estímulos sobre a sua vida e a sua obra une Beyle a Stendhal e indica a procura da emoção como alvo, tanto numa quanto noutra (nos piores casos, desanda respectivamente em plágio e epicurismo, compondo na sua máscara o esgar que desagradava a Claudel); a busca da emoção nos traz de volta às pesquisas da felicidade, que a ela se prendia no seu modo de ver. A obra se desenvolve como criação de emoções ideais (o "belo ideal" era um dos seus conceitos prediletos) em benefício do leitor, depois de ter beneficiado êle próprio. A partir delas tudo se organiza, inclusive os rigorosos projetos de vitória sobre a sociedade, concebidos, seja como volúpia da auto-afirmação, seja como instrumento para ampliar as possibilidades de sentir.

Obsedado por êsse desejo de experimentar e vibrar, o mundo e os seres lhe interessam sobretudo como fontes de emoção, das quais nascem as idéias que elabora e mediante as quais vai tentar a conduta racional, que desvenda a geometria da felicidade. Daí se inspirar mais nas coisas, nas situações, nos fatos, do que nas abstrações dos outros. "Acabo de passar três horas com gente inteligente. Fugí para não perder as minhas idéias". E êste trecho magnífico, cheio da magia italiana, que tanto procurava:

"Experimento nessa região um encanto que não consigo explicar: parece o amor, e no entanto não estou amando ninguém. A sombra das belas árvores, a beleza do céu durante a

noite, o aspecto do mar, tudo, tudo possui para mim um encanto, uma força de impressão que me faz lembrar outra sensação, completamente esquecida, que experimentei aos dezesseis anos na minha primeira campanha. Vejo que não posso registrar o pensamento: os recursos de que lanço mão são débeis.

A natureza aqui é mais emocionante; parece nova; não vejo mais nada de vulgar ou insípido. Frequentemente, às duas da manhã, voltando para casa, em Bolonha, por essas vastas arcadas, a alma obsedada pelos olhos admiráveis que acabava de ver, passando ante os palácios cujo vulto enorme é desenhado pelas sombras da lua, me acontecia parar, sufocado de felicidade, para dizer a mim mesmo: "Que beleza!" Contemplando as colinas cobertas de árvores que chegam até perto da cidade, alumiadas pela luz silenciosa de um céu fulgente, eu estremecia e as lágrimas me vinham aos olhos. — E me ocorre dizer, a propósito de qualquer coisa: Meu Deus, como fiz bem de vir à Itália!"

Não pode haver texto mais significativo. O mundo é um arsenal de harmonias disponíveis que agitam a alma e predispõem o homem aos estados emocionais onde encontra felicidade. Stendhal sentiu tão vivamente essa necessidade, que construiu sobre um país real, a Itália, uma utopia que conseguiu manter sempre viva, como reserva inesgotável de sensações. "A Itália que Stendhal descreve como romancista e historiador é sempre a Itália do seu sonho, ou melhor, é o seu sonho vestido de Itália", observou Benedetto Croce. Por isso mesmo, a obra de arte foi também para êle uma fonte de emoções, como a natureza; e o seu critério de valor era a reação psicológica despertada. Essa reação é prazer, formado de emoções tristes e alegres, que conduzem à felicidade, resultando um hedonismo bastante complexo, que não corresponde ao de um "gros philistin". A medida que os textos se acumulam em nosso espírito, êste vai minguando; mas seria igualmente errado substituí-lo por um idealista romântico. O que Stendhal recolhe das emoções é uma filosofia bem materialista de euforia terrena, — uma planta cujo perfume dá vida, mesmo com o seu travo de dor, e que êle procura obter nos jardins do amor e da música.

## Música como pretexto

Sobre música escreveu dois livros e semeou a sua obra de impressões, mas não foi musicólogo ou mesmo crítico, ainda que em sentido lato. Foi, antes de mais nada, um dileteante muito impuro, de gosto limitado em proporção ao interesse, que buscou e achou na música pretexto para sentir. "A única realidade da música é o estado em que ela deixa a alma, e concedo aos moralistas que esse estado a predispõe poderosamente ao devaneio e às paixões ternas" (*Vie de Rossini*, I, p. 22). Por isso ela foi, entre as que teve, a "mais forte e dispendiosa, continuando aos cinqüenta e dois anos mais viva do que nunca. Não sei quantas léguas faria a pé, ou a quantos dias de prisão me sujeitaria para escutar *Don Juan* ou o *Matrimonio Segreto*, e não sei por que outra coisa seria capaz de fazer o mesmo esforço" (*Vie de Henry Brulard*, p. 219-220). Esta referência deve ser completada por outra dos *Souvenirs d'Égotisme*, em que fica patente a limitação de gosto acima referida: "Eu amava apaixonadamente a música, mas unicamente a de Cimarosa e Mozart" (p. 56).

Aí temos os primeiros dados: o que buscava nela era a intensidade emocional, acessível apenas a quem sentiu "o fogo devorador das paixões", e era amador quase exclusivo de canto, segundo esclarecem vários textos, inclusive este, da *Correspondência*: "Um tal Rosaberg nos amolou ontem à noite com o seu violoncelo, mas a Camporese cantou divinamente, para mim, *Quelle pupille tenere*, de Cimarosa" (V, p. 300); ou este outro, definitivo, do *Henry Brulard*: "Não tenho o menor gosto pela música puramente instrumental (...) Só a melodia vocal me parece produto do gênio". Mas a afirmação deve ser restringida ainda mais, pois na verdade o que amava era a ópera: "(...) a própria música da Capela Sistina e a do côro do Capítulo de São Pedro não me causa prazer algum" (p. 344). E a prova dos nove é dada pelo fato de ter permanecido insensível ante a Missa de Réquiem do seu querido Mozart, justamente no período de iniciação deslumbrada a apesar da solene emoção

do momento: nada menos que as exéquias de Haydn, a que fez questão de assistir, na Viena ocupada pelas tropas francesas (*Corresp.*, III, p. 190).

Se começarmos a enfileirar os textos, veremos sem dificuldade os motivos da preferência, vendo que procurava sobretudo certos estímulos emocionais, buscando-os onde eram facilmente apreensíveis. "Parece-me que a música só pode ter efeito sobre os homens estimulando a sua imaginação a produzir certas imagens análogas às paixões que os agitam" (*Vie de Rossini*, I, p. 15). Querendo sentir as emoções do amor, da ternura, do júbilo claramente expressas, recorria à música de teatro, que manifesta necessariamente um conteúdo proposto nas palavras do libreto, tornando-se veículo e receptáculo fácil para as sensibilidades sequiosas de emoção. Uma ária amorosa traz explícita a intenção do músico e faz o auditor colocar-se imediatamente na atitude adequada à percepção, mais viva do que nas outras artes devido à qualidade da excitação sensorial. "O que torna a música o mais arrebatador dos prazeres da alma (...) é o prazer físico extremamente vivo que a ela se mistura" (*Vie de Rossini*, I, p. 19). A volúpia contida num dueto da *Armida*, de Rossini, parecia-lhe tão patente que (narra no mesmo livro, II, p. 166) algumas senhoras se acanhavam em gabá-lo; e numa carta ao amigo Mareste menciona cruamente os efeitos dessa música sugestiva (*Corresp.*, V, p. 225).

Estabelecida a sua preferência pela ópera, convém lembrar uma divisão que separa, a respeito, compositores e amadores, para os quais, ou ela é primariamente um poema carregado de determinadas emoções, a que a música se ajusta como colaboradora, subordinando-se à palavra na medida em que explora até o limite as suas virtualidades sonoras e expressivas; ou é, sobretudo, uma partitura dotada de força emocional própria, a que as palavras apenas servem de pretexto. Estou esquematizando, naturalmente; mas essa dicotomia básica aparece como esqueleto sob as diversas combinações possíveis. A primeira posição é a dos que se preocupam com a ópera enquanto drama musical; a segunda, dos que a apreciam como sequência de oportunidades para ressaltar a beleza da voz.

Stendhal se colocou na segunda posição, despreocupando-se inteiramente de tudo que fôsse estrutura para guardar apenas o encantamento pelo trecho, o *morceau*, — célula de vibração emotiva invocada repetidamente nos seus escritos. Isso explica a sua amorosa tolerância pelos maus hábitos da ópera, inclusive no que diz respeito ao espetáculo, como é o caso da conversa dos espectadores entre os trechos mais belos, a desatenção durante as partes confiadas a cantores secundários (as famosas e pitorescas “arie del sorbetto”, durante as quais se tomavam efetivamente sorvetes e refrescos, e que os compositores faziam às vezes escrever por ajudantes). O que há de encantador no Stendhal diletante é essa disposição para buscar o prazer sem pedantismo, aderindo intelectualmente, nos escritos, às práticas musicais e teatrais que o proporcionavam, por mais impuras e mesmo achincalhantes que fôssem. Ainda não chegara o momento em que Wagner iria transformar o espetáculo numa espécie de ritual.

Em consequência da busca de emoção claramente rotulada, portanto, aceitou e fez suas as piores atitudes em face do libreto, achando que não apenas é acessório, mas nem deve ser lido. . . As palavras servem ao compositor apenas como estímulo; basta ao ouvinte conhecer o assunto em geral e o primeiro verso de cada trecho, a fim de apreender o *tom* emocional que a música vai exprimir. A parte do poeta adquire certa importância no recitativo, que na ópera bufa (gênero para ele superior a todos) era *sêco*, isto é, falado, sem qualquer apoio musical. Nas árias o compositor domina, construindo sobre um pequeno número de versos, por mais estúpidos que sejam, o surto melódico em que reside a verdadeira força emotiva. Esta era determinada, segundo ele, principalmente pelo encanto e a capacidade expressiva da voz humana, que prezava sobre qualquer instrumento e reputava portadora de direitos soberanos. O cantor se equipara e por vezes supera o compositor, que deve prever larga margem de liberdade para as suas acrobacias, — para os gorgeios e floreios que enxertava, sufocando a partitura e fazendo da ópera um pretexto de exibição vocal ao sabor dos imperiosos sopranos masculinos e femininos. Em pleno século XIX, depois de Gluck (que lhe desagradava enormemente), Stendhal con-

tinuava amador impávido do *bel canto* monstruoso do século anterior. Chegava a lamentar o fim dos *castrati* e, sobretudo o crime, que não perdoava a Rossini, de frear a indisciplina do cantor, moderando e escrevendo os ornatos que antes eram deixados ao seu arbítrio. Essa atitude, decisiva para a recuperação da ópera italiana, lhe parecia um atentado de lesa-voz.

Compreende-se, pois, que a música instrumental o desorientasse; não só ela priva o amador do elemento vocal, mas, ainda (salvo quando expressamente imitativa), não lhe fornece indicação clara das intenções psicológicas, que só existem nela em alto grau de depuração, revelando-se apenas mediante uma percepção da estrutura musical, a que era totalmente alheio o nosso Beyle. Para captá-la, é preciso um mínimo de sentido da forma, inexistente nesse caçador de conteúdos, para quem sentir música era decifrar imediatamente um lastro significativo.

Concebida como expressão de sentimentos, que se organizam no ouvinte ao seu impacto, a música era no fundo, para ele, pretexto para fruir certos estados de júbilo ou melancolia, que lhe agitavam a alma como experiência enriquecedora. Servia-lhe, ainda, de instrumento para obter emoções ou modos de ser que um amador exigente qualificaria de impuríssimos, e mesmo profanos. Era, por exemplo, o estímulo para devanear e refletir, esquecido da cadeia sonora que permanecia como pano-de-fundo para as excursões da mente; era, afinal, simples oportunidade mundana, promovendo nas frisas e corredores do teatro a reunião de uma sociedade variada e divertida, que se visitava nos entreatos e mesmo durante os atos, como era costume, animada pela euforia dos sons, transposta acima do quotidiano graças ao encantamento das emoções despertadas.

Quanto ao primeiro caso, veja-se este texto do Henry Brulard: “A boa música me faz pensar com mais intensidade e clareza no que me preocupa” (p. 264); o que de fato se pode verificar neste outro, dos *Pensamentos*: “Escutando ontem o *Matrimonio Segreto*: Há a comédia que faz sorrir e a que faz rir”, etc. E a coisa podia assumir aspectos quase grotescos, como numa entrada do *Diário*: “A boa música me faz lembrar os meus erros. Ontem, durante a *Criação*, de Haydn, vi que devo visitas

a muita gente, a começar pelo Príncipe Arquichanceler"... (IV, p. 96).

Quanto à sociabilidade, os trechos são numerosíssimos. Gostava de ouvir música na Itália, onde o entusiasmo público se comunica, inclusive aos cantores, e todos vibram com sinceridade, ao contrário da França, onde cada um pensa antes de opinar e teme o ridículo. Nada mais delicioso, para ele, do que a convivência nos teatros, ao som de uma música que reputava propiciadora de relações amenas, fáceis e estimulantes. Sobre tudo quando se tratava do Scala. "Este teatro" — registra no *Diário* — "teve grande influência no meu caráter. Se eu me ocupar um dia em descrever como os acontecimentos da juventude formaram o meu caráter, o teatro *della Scala* estará na primeira linha. Quando eu entrava nêle, bastava um pouco de emoção a mais, para me fazer sentir mal e romper em lágrimas" (IV, p. 243). Este transbordamento vinha não só do ambiente, mas da admiração algo ingênua pelos recursos técnicos, que não encontrava noutro lugar: "Digo que o Scala é o primeiro teatro do mundo, porque é o que faz ter o maior prazer na música. Não há uma lâmpada na sala, iluminada apenas pela luz dos cenários. Impossível imaginar coisa maior, mais magnífica, mais imponente, mais nova que qualquer arquitetura. Esta noite houve onze mudanças de cenário. Eis-me condenado a um desprezo eterno pelos nossos teatros, e este é o inconveniente duma viagem à Itália" (*Rome, Naples et Florence en 1817*, p. 9).

A essa altura, a emoção musical já é algo tão mesclado, que podemos avaliar o que ela foi na realidade para Stendhal: um gosto restrito e absorvente, que lhe abria as mais vastas possibilidades de experiência. Que o levava a sentir no recolhimento da alma, a se esquadriñar, a pensar na vida e nos homens, a procurar conviver num estado de exaltada euforia, a transfigurar relações e sentimentos, de ordinário tão decepcionantes. Um divino pretexto. Mas um pretexto.

### *As etapas de um diletante*

Stendhal descobriu a música em duas etapas. Primeiro, na cidade natal de Grenôble, no fim de 1797, ouvindo uma cantora medíocre, Mademoiselle Kubly, que não obstante lhe abriu uma perspectiva insuspeitada de sonho e felicidade, através das pequenas óperas francesas, de autores como Gaveaux. Isso o levou a estudar sucessivamente violino, clarineta e canto, por pouco tempo e sem resultado, tendo permanecido a vida inteira um amador ignorante, embora sensível. "Quando mais tarde escrevi sobre música, meus amigos fizeram dessa ignorância uma objeção prejudicial. Devo porém dizer, sem a menor afetação, que eu sentia imediatamente, num trecho executado, matizes que eles não percebiam. O mesmo acontece com os matizes das fisionomias nas cópias de um mesmo quadro. Vejo tais coisas tão claramente quanto *através de um cristal*" (*Vie de Henry Brulard*, p. 228).

A segunda etapa (que indicou mais de uma vez como início, seguido pela maioria dos estudiosos) foi a audição do *Matrimonio Segreto*, de Cimarosa, numa cidade do Piemonte, em 1800, quando alferes comissionado do Exército da Itália, nos dias de Marengo. Escrevendo à irmã e confidente, em 1808, diz que foi Novara (*Corresp.*, III, p. 149); contando a vida, em 1836, diz que foi Ivrea (*Henry Brulard*, p. 406). Numa ou outra, o fato é que recebeu choque definitivo e penetrou para todo o sempre na música italiana. "No mesmo instante, as minhas duas grandes ações: 1.º ter transposto o São Bernardo, 2.º ter estado em combate, desapareceram. Tudo isso me pareceu baixo e grosseiro (...) Minha vida ficou renovada, e o desaponto que eu trazia de Paris, enterrado para sempre" (Idem, p. 407).

Durante a estadia além dos Alpes, até 1801, ouviu várias outras óperas de compositores menores e foi iniciado no Scala, que seria o seu lugar predileto para as emoções ligadas à música. No entanto, a consolidação do seu gosto se deu numa segunda

fase, de 1801 a 1806, em Paris, onde ouviu desbragadamente o *Matrimonio Segreto*, experimentando toda a gama emocional que ela suscitava; e ainda em 1809 vinha de Saint-Cloud no efêmero cabriolé de que tanto se orgulhava, para ouvir ao menos um ato. Aí, confirma o menosprezo pela música francesa, ressaltando apenas em parte Boildieu, e se habitua com prazer variável a outros italianos menores (Fioravanti, Generali, Paer), além do ilustre Paisiello, que oficialmente gabava muito, mas na prática lhe causava admiração bem menor, a julgar pelos registros da correspondência e do diário íntimo.

Em 1806 abre-se nova fase, durante a qual passa três anos na Alemanha, faz as Campanhas da Rússia e da Alemanha, vai à Itália, onde acaba por se estabelecer em 1814, com as ruínas de muitas aspirações.

Assim como a fase anterior fôra de Cimarosa, esta é de Mozart, que ouve com certeza pouco depois de fixado em Brunswick, pois numa carta à irmã em 6 de outubro de 1807 fala nele com certa familiaridade; mas embora o coloque de maneira geral acima dos italianos, reputa-o inferior a Cimarosa (*Corresp.*, II, p. 280). O entusiasmo deve ter se formado lentamente, à medida que ouvia as óperas. Precisamos chegar a uma carta de 9 de outubro de 1810 para encontrar o primeiro brado de entusiasmo pleno, equivalente ao despertado pelo autor do *Matrimônio*. É a propósito das *Nozze di Figaro*, que parece ter sido a formadora do seu afeto e o principal instrumento de iniciação mozartiana: "Ontem tivemos tanto gosto com as *Nozze di Figaro* que ficamos arrasados" (*Corresp.*, III, p. 282).

*Don Giovanni* custou um pouco a conquistá-la, mas tornou-se a predileta. Em 1814 ouve-a todos os dias em Milão, tomado do maior arroubo. É o ano decisivo do seu culto, quando vem a lume o primeiro livro que publicou, a *Vida de Haydn, Mozart e Metastasio*, com o pseudônimo de Louis-César-Alexandre Bombet. O disfarce era mais do que necessário, pois tratava-se na maior parte dum plágio afrontoso do italiano Carpani, quanto a Haydn; quanto a Mozart, alegava ser tradução do alemão Schlichtergroll, quando, na verdade,

traduzira de um livrinho adaptado deste por Winckler, acrescido de alguns traços tomados a um tal Cramer, como estabelece Daniel Muller na magnífica edição Champion. De sua lavra proveio a "Carta sobre Mozart", peça importante do culto que lhe dedicou. Mas o melhor de quanto escreveu sobre ele está na introdução à *Vida de Rossini* (1823), onde há páginas penetrantes e adoráveis a propósito do seu estilo. Sobre Haydn, faz de vez em quando uma referência admirativa, sem qualquer indício de haver conhecido bem e estimado a sua obra. A biografia plagiada deve ter tido como estímulo o mero senso de oportunidade editorial.

A estadia italiana de 1814 a 1821 corresponde a outra fase, centralizada por Rossini, descoberto naquele ano, e que lhe parece gênio de primeira grandeza, sobretudo em comparação aos contemporâneos. Nessa fase vemos ainda a constituição definitiva do seu gosto. Manifesta-se apreensivo e logo hostil em face das tendências de maior cuidado orquestral, permanecendo amador ferrenho do *bel canto* do século XVIII. Numa "Carta sobre o estado atual da música na Itália" (1814), chega a lamentar o fim dos *castrati*, verberando os "filósofos" que se haviam insurgido contra uma "pequena operação"... (A carta se encontra em *Vies de Haydn, etc.*; a referência é da pág. 391).

Rossini, em cuja obra censura a passagem para as modas do momento, representa para ele o marco de uma era, a partir da qual se fechou para novas experiências. Quando um jovem compositor lhe agradava (Soliva, por exemplo), o motivo está sempre na semelhança com a velha escola — sobretudo o seu caro Cimarosa — ou então com Mozart.

Apesar do entusiasmo por Rossini, permanece nessa fase muito fiel aos dois ídolos, que sempre reputou superiores. Numa carta de 1819 diz que Cimarosa e Mozart são para ele os maiores, ora um, ora outro, sempre levando vantagem o que ouviu por último. Foi nesse ano que conheceu pessoalmente o autor do *Barbeiro*, e o contacto parece ter arrefecido um pouco o entusiasmo, que todavia continua forte, mesmo temperado com reservas, na *Vida de Rossini*, que publica em 1823, já de volta a Paris.

Esse livro representa, de modo geral, o fim da exaltação pela música. Ele próprio diz, na *Vida de Henry Brulard*, que a sua paixão musical teve duas fases: Alemanha, 1806-1810; Itália, 1814-1821. Embora a atenção permaneça pelo menos até o decênio de 30, não veremos mais nos papéis íntimos o fogo sagrado de antanho. O que aquece as páginas admiráveis das *Lembranças de Egotismo* e do *Henry Brulard* é devido menos a experiências presentes do que à evocação do passado, quando tenta avaliar o papel imenso que a música teve na sua vida.

O resultado foi que de 1821 (ou 23) em diante as suas posições se solidificam em torno do que lhe restou de essencial. Assim, volta decididamente ao que já foi e se abriga em Cimarosa e Mozart; diminui a admiração por Rossini, muito "alemão" (!) para o seu diletantismo setecentista, e vota a maior aversão aos novos. Os melhores entre êstes, segundo êle, eram dois compositores francamente voltados para trás: Mercadante e Pacini. Achava-os todavia insulsos, desprovidos de vibração. Quanto aos que tentam ir para a frente, buscando novas experiências, a sua desconfiança chega à birra e à violência. Bellini lhe parece duro, sem melodia, abusando dos efeitos de orquestra; a *Norma* é árida, salvando-se a cena final não obstante a pouca doçura do canto... Mas há pior nos *Passeios em Roma* (1828), onde a certa altura começa por observar que "a música era vulgar, o que não me surpreendeu; era do maestro Donizetti: êste homem me persegue por toda a parte" (*Promenades dans Rome*, II, p. 325), para adiante qualificá-la de "nauseabunda". Nas *Memórias de um Turista* e na *Viagem pelo Sul da França* (1837-38), acha tão medíocres os dois compositores, que se sente como num oásis delicioso ouvindo a *Semíramis*, ópera da fase que reputava inferior de Rossini. Ainda em Marselha evocava o jovem e malogrado Della Maria, que no século anterior começara tão bem no estilo pai-sieliano, assinalando que logo a seguir os franceses caíram na banalidade, antes de se perderem de todo "na algazarra dos instrumentos de cobre" (*Mémoires d'un Touriste*, II, p. 369).

O seu gosto estava realmente parado desde 1815, quando Rossini traíra, segundo êle, a espontaneidade do *bel canto* para caprichar na instrumentação... Como desejava que a música

fôsse uma mensagem de emoções, ficava perdido quando não reconhecia as que experimentara por intermédio do *Matrimonio Segreto* e do *Don Giovanni*. Aliás, já não era o mesmo homem. Mas como teimava em manter vivo o ardente Alferes do Exército da Itália, ou o galante Adjunto de Brunswick, sob a timidez gorducha do Cônsul em Civitavecchia, recusava novas emoções. E ao projetar a pedra do túmulo, no mesmo ano em que Berlioz lançava o brado da *Sinfonia Fantástica*, descreveu a sua alma através do gosto pelos mestres amados: "Esta alma adorava Cimarosa, Mozart e Shakespeare".

### Stendhal e Mozart

Em 6 de outubro de 1807, de Brunswick, onde funcionava como Adjunto provisório dos Comissários da Guerra, Stendhal escreve à irmã remetendo textos musicais de Mozart, sobre quem parece ser esta, salvo erro, a primeira referência nos seus escritos: "Aí estão, minha cara Paulina, as principais obras de Mozart, músico nascido para a sua arte, mas alma do Norte, mais própria a pintar a infelicidade e a tranquilidade produzida pela sua ausência, do que os transportes e a graça que o doce clima do Sul permite aos seus habitantes. Como homem de idéias e sensibilidade, é infinitamente preferível, dizem os artistas, a todos os medíocres autores italianos; entretanto, está em geral muito longe de Cimarosa" (*Corresp.* II, p. 277-278).

Vislumbra-se uma certa experiência da obra mozartiana, fazendo supor que fôra iniciado naquele ano. Mas ainda está longe do culto fervoroso que lhe dedicará mais tarde; e, coisa rara na sua pena, recorre à opinião alheia (confessada) como autoridade em matéria de gosto.

Em 1810, no *Diário*, fala da "alma à Mozart", consistente na "sensibilidade mais terna e mais profunda", indicando assim o tipo de emoção que lhe pedia, diverso do que esperava da música italiana (*Journal*, III, p. 282). Se atentarmos para a admiração que votou aos três compositores prediletos — Cimarosa, Rossini e Mozart — perceberemos que êles completa-

vam e de certo modo fechavam o seu horizonte musical, proporcionando-lhe respectivamente, como sentimentos principais, ternura, alegria, melancolia. Essa espécie de divisão da sensibilidade é demonstrada pela resistência que opunha quando cada um parecia deixar a seara que lhe atribuía. Rossini não deveria ser melancólico, nem Mozart jocoso, parecendo-lhe, aliás, que este o fôra apenas duas vezes: no convite de Leporello ao Comendador para cear e em *Così fan tutte* (*Vie de Rossini*, I, p. 49). Nunca lhe aprouve, com efeito, esta ópera adorável, de que escreve numa entrada do diário: "Música suave, mas é uma comédia, e Mozart só me agrada quando exprime uma melancolia doce e sonhadora" (*Journal*, III, p. 208). Ou, mais explicitamente, na "Carta sobre Mozart" (1814): "A peça *Così fan tutte* foi feita para Cimarosa, sendo inteiramente contrária ao talento de Mozart, que não sabia brincar com o amor. Esta paixão para êle era sempre a felicidade ou a infelicidade da vida" (p. 322; a "Lettre sur Mozart" está em *Vies de Haydn*, etc.)

Coerente com a teoria ou, melhor, com os sentimentos, procura mostrar que o aspecto cômico das *Núpcias de Figaro* é acidental e que, adaptando Beaumarchais ao seu temperamento, o compositor fez algo terno e melancólico. Observemos à margem que neste passo Stendhal se apropriou, sem mencionar a fonte, de uma expressão característica de Chateaubriand, com cujo estilo dizia implicar solenemente. Trata-se da "perturbação que precede o nascimento das grandes paixões" e que lhe parece desenvolvido em Mozart; na verdade, é, palavra por palavra, a definição do "vague à l'âme", no *Gênio do Cristianismo*.

Em consequência (para voltar ao nosso fio) essa "ópera é uma sublime mistura de espírito e melancolia, de que não se encontra exemplo igual" (p. 318); mas falseia certos aspectos do texto de Beaumarchais, que talvez ficasse mais claro se a música fôsse composta, de colaboração, por Cimarosa e Paisiello, pois Mozart nunca chega realmente ao burlesco dos italianos; mas "como obra-prima de ternura e melancolia, absolutamente isenta de qualquer mistura importuna de elementos trágicos e

majestosos, nada no mundo pode ser comparado às *Nozze di Figaro*" (p. 319). E quando encontra pela frente algo tão inegavelmente cômico quanto a famosa ária de Figaro debicando Querubim,

*Non più andrai, farfallone amoroso*

sacrifica o ídolo ao princípio e diz que "a melodia é assaz banal", devendo-se o encanto à expressão, que pouco a pouco vai adquirindo (p. 319).

Pelo que se infere da marcha das opiniões, na *Correspondência* e no *Diário*, foi esta a obra que o fez apaixonar-se pelo compositor, embora o ponto mais alto do entusiasmo tenha sido alcançado com o *Don Giovanni*, onde ocorre o elemento trágico, mas abordado com medida e de entremeio ao humorismo, sem a ênfase que lhe desagradava sobretudo.

Em benefício desta obra, Stendhal renunciou inclusive a um dos seus mais caros princípios, isto é, que a música deve ser sentida com facilidade, para não empanar o prazer. Chega mesmo a produzir um exemplo cândido e pitoresco, dizendo que a criança gosta imediatamente dos doces, enquanto a criança ou a aguardente só são apreciadas pelo adulto, após um certo esforço. Eu sou como a criança, dizia êle mais ou menos; quero música doce, causando prazer instantâneo. Ora, segundo depreendemos de certos trechos, o *Don Giovanni* só se tornou grato ao seu paladar em seguida a um certo período iniciatório, ao qual se submeteu, provavelmente porque as *Nozze di Figaro* o tinham convencido de que o compositor se dirigia a regiões menos expostas da sensibilidade, desvendando uma riqueza que justificava o esforço.

De Viena, em 1809, manda dizer à irmã que estava começando a compreendê-lo (*Corresp.*, III, p. 190). Mas de Milão, em 1814, já se alegra com quatro récitas consecutivas, que o consolam do tempo chuvoso; duas semanas mais tarde, vibra de alegria porque o malôgro de uma ópera de Mayer provoca a sua *réprise* "durante quinze dias, para minha grande satisfação" (*Idem*, IV, p. 319). Dois anos após, registra em uma notícia sobre o Scala, recolhida por Martineau nas *Pages*

*d'Italie*: "Foi com vivo prazer que o público de Milão reviu *Don Juan*. Essa música singular precisa ser escutada várias vezes para ser compreendida, e hoje a percebemos bem melhor do que há um ano atrás" (p. 63). Aí está possivelmente um dos encantos que achou em Mozart: a riqueza que permite a descoberta incessante. Já o prazer causado por Cimarosa (no fundo, o seu músico predileto) era de outra natureza, pois apreendeu desde logo a sua mensagem e, pela vida afora, alegrou-se em refazer a mesma experiência, variando apenas as condições e o estado de espírito. Por isso mesmo, chegou a experimentar certo fastio, como quando escreve à irmã que o *Matrimonio Segreto* já não o emocionava, de tal modo o sabia de cor. O mesmo acontecerá com Rossini; mas o encanto de Mozart será indeclinável, por satisfazer a um aspecto mais profundo da alma, como relata a certa altura da *Vida de Henry Brulard*, descrevendo os sentimentos causados pela morte do velho e fiel criado do seu avô. E por que a sua arte era mais complexa, coloca-o em plano superior: "Quanto mais nos encantamos e nutrimos com a música de Rossini e Cimarosa, mais nos cultivamos para a música de Mozart", escreve no livro sobre o autor do *Barbeiro* (vol. I, p. 49).

Quanto às outras composições, diz que *Idomeneu* é a maior *opera seria* que existe, se não fôr a *Clemência de Tito* ("Lettre sur Mozart", p. 320); e sobre *A Flauta Mágica* tem essas palavras encantadoras: "A peça, que parece jogo duma imaginação delirante, está divinamente de acordo com o talento do compositor. Tenho certeza de que, se fôsse dotado da capacidade de escrever, Mozart teria imediatamente traçado a situação do negro Monostatos, vindo, no silêncio da noite, à luz da lua, roubar um beijo nos lábios da princesa adormecida" (Idem, p. 321).

Com referência à música não-dramática, porém, o seu fastio é notório, se é que chegou a se ocupar realmente dela. "Oito dias depois da sua morte (de Haydn) todos os músicos da cidade se reuniam em Schotten-Kirchen para executar em sua honra o *Requiem* de Mozart. Eu lá estava de uniforme, na segunda fila (...) O *Requiem* me pareceu barulhento demais

e não me interessou" (*Corresp.*, III, 190). Durante a campanha da Alemanha, em 1813, tomou emprestado um piano, para lhe tocarem o músico amado. Achou ruim e pôs a culpa no executante, aproveitando para ilustrar um dos seus postulados mais caros: a perícia técnica pode transformar a partitura numa oportunidade para exibicionismo, despertando no ouvinte o desejo intelectualista de analisar e julgar, que mata o prazer estético (*Journal*, V, p. 190). Música é emoção espontânea, pensava êle. Compositor desapaixonado não pode fazer nada de grande, e tanto o intérprete quanto o amador devem vibrar em uníssono, evitando o "juízo", que tanto censura nos franceses. Em *Don Giovanni*, sentia justamente êsse empenho da alma, a que aderiria ardentemente com a sua, mergulhando "no prazer terno e sublime dado pela música de Mozart e os quadros de Correggio" (*Promenades dans Rome*, II, p. 226).

### *Stendhal e Rossini*

Em nossos dias vem-se acentuando uma volta a Rossini, do qual praticamente só *O Barbeiro de Sevilha* perdurava nos repertórios e na cultura dos amadores. Para não falar nas montagens feitas na Itália, a revolução do disco de longa duração tornou acessíveis (em mais de uma versão), quase metade das trinta e tantas óperas que deixou. Com elas renascem, intactos, a graça e o frescor dêsse artista incomparável quando se trata de criar felicidade e alegria através da música. Oboés brincalhões, violinos endiabrados, metais cômicamente solenes formam as margens entre as quais flui uma melodia eufórica e vivaz, desde os ensaios já personalíssimos da *Scala di Seta* ou da *Cambiale di Matrimonio*, até os deslumbramentos do *Barbeiro* ou da *Cenerentola*, passando pela esfusante *Italiana in Algeri*.

Quando falamos dêle, já se vê, é difícil evitar superlativos, que acabam por perder significado, pois tudo nêle é engraçadíssimo melodiosíssimo, engenhosíssimo. E êsse pendor algo fácil para acentuar as impressões faz esquecer um outro Rossini, desenvolvido sobretudo depois da *Cenerentola*, e que é (falando agora no grau normal, adequado às obras profundas) o nobre

e melodioso compositor do *Moisés*, da *Semíramis* e do *Guilherme Tell*. O primeiro Rossini, reencontrado com avidez jubilosa pelos amadores, não deve descartar a necessidade de restaurar também a este segundo, que desagradou e decepcionou profundamente o seu admirador Henry Beyle, de cuja mudança de opinião falaremos a seguir.

Quem leu a encantadora *Vida de Rossini*, — infelizmente conhecida quase apenas pelos fanáticos do seu autor, — viu como tudo nela gira em torno de um ponto central, quase uma idéia fixa, que aparece também nas reflexões ocasionais de outros livros, isto é: Rossini teria sido incomparável enquanto praticou, sem grandes preocupações harmônicas, a melodia simples das obras iniciais; e foi se desvirtuando à medida que caprichou na orquestração, complicando as partituras e visando uma seriedade, ou uma ciência, contrárias, não apenas ao seu gênio, mas à verdadeira música italiana. A sua obra teria tido um período supremo de 1813 a 1815, sobretudo com a *Italiana*, o *Tancredo*, a *Pietra del Paragone* e o *Turco in Italia*. O *Barbeiro*, de 1816, já seria cheio de defeitos. Daí a fórmula que resume o seu ponto de vista: “Diz-se na França, para sugerir um matiz de opinião: *é um patriota de 89*; eu me denuncio como *rossinista de 1815*” (*Vie de Rossini*, I, p. 155).

Ela é coerente não apenas com a sua concepção da música, mas com a sua concepção da personalidade de Rossini, que, para adiantar tudo numa palavra, lhe parecia haver traído o que o amador esperava dê-lo. O primeiro motivo é explícito; o segundo se infere da leitura dos seus escritos musicais e papéis íntimos. Combinando o Rossini da *Vida* com o do estudo publicado no *Paris Monthly Review* (*Courrier Anglais*, I, p. 271-299) e sobretudo com as múltiplas referências nos escritos autobiográficos e nas cartas, vemos surgir um perfil humano e artístico que não corresponde sempre à realidade, mas serve de apoio ao escritor para elaborar as duas etapas de um personagem assaz pitoresco, que primeiro encarna, depois trai alguns dos seus ideais de felicidade. Apesar de incorreto e não raro deformado, esse Rossini é por vezes mais *real* que o dos eruditos, por exprimir a intuição com que um alto espírito penetrou em certos aspectos fundamentais da sua obra.

Rossini deslumbrou Stendhal, antes de mais nada, pela facilidade, o timbre encantador de graça e elegância que desde logo o conquistaram, e que tanto desagradariam às compenetradas gerações da “música do futuro” como sinal de futilidade. Apesar da observação algo restritiva que êle “escrevia uma ópera como quem escreve uma carta”, é visível o prazer com que narra (exagerando, não raro chancelando pressurosamente lendas duvidosas) as histórias de obras compostas em quinze dias, trechos improvisados quase na hora, escritos na desordem do quarto, entre amigos barulhentos. Uma espontaneidade gigantesca e inesgotável, uma divina preguiça, um bom humor constante, o fogo da inspiração, o desprendimento absoluto, amores sucessivos e aventureiros, pouco ou nenhum respeito humano. Eis o ídolo de Stendhal, imagem da caça ao prazer que tanto o atraía, e que encontrou não só nas emoções da obra, mas na atmosfera que a cercava: boatos sobre a sua intimidade, intrigas de bastidor e *foyer*, participação do público, vaias e triunfos. Nada mais divertido e simpático do que o aprêço pela boemia do jovem maestro, que combinava uma ópera para o teatro de determinada cidade, chegava com a trouxa escassa, bebia, comia, ria e se divertia até à última hora. Depois, compunha e ensaiava num ritmo maluco, regia as três primeiras récitas, embolsava a remuneração mesquinha, de que mandava dois terços aos pais, recebia um jantar de despedida dos amigos, subia no carro, e lá ia com a escassa trouxa e alguns vinténs, recomençar a aventura umas léguas adiante. Um colosso, para o tímido Beyle; despreocupado, alegre, fruindo, destilando gênio.

Dessa vida fascinante brotava a melodia endiabrada ou terna que Stendhal amou; sem reservas, até o *Barbeiro*, com restrições crescentes até *Semíramis*. Não sabemos ao certo o que pensou das últimas óperas (o seu livro é de 1823), mas com certeza o *Guilherme Tell* o aborreceu atrozmente, pela gravidade e sapiência que lhe pareciam pedantes, “alemãs”. O certo é que em 1831, nas *Lembranças de Egotismo*, escreveu de um amigo que tinha “bastante gosto musical para não se deixar enganar inteiramente pela superficialidade e as fanfarronadas de Rossini” (p. 89). A essa altura, com efeito, já se havia recolhido ao culto exclusivo de Cimarosa e Mozart, res-

pectivamente o primeiro e o segundo grande amor, e a tal respeito, podemos ler numa carta de 1820 a Mareste: "As pessoas já começam a enjoar de Rossini. Sua reputação é mais generalizada do que nunca, e chegou aos níveis mais baixos da sociedade; mas a reflexão vai voltando a Mozart e Cimarosa, ou, ainda melhor, gostaria de algo nôvo" (*Corresp.*, V. p. 352).

Nesse processo, deve ter tido algum papel o encontro que teve com o Maestro em 1819 e a decepção que lhe causaram os seus costumes. Na *Vida*, fala com certa insistência da sua preguiça, dos plágios, mas não dos aspectos mais crus da vida sentimental. Em algumas cartas de 1819 e 20, no entanto, manifesta decidida repulsa por hábitos que lhe supõe, pela avareza nascente, a gula desenfreada, a indiferença por certos aspectos delicados nas relações com as mulheres. "Um porco nojento", — é a súpula brutal (*Corresp.*, V. p. 379). No prefácio da edição Champion, Henry Prunières comenta com justeza: "Ele se sentia chocado por encontrar um homem que aplicava os princípios do beylismo até as últimas conseqüências" (*Vie de Rossini*, p. XX). E nós lembramos a reflexão de Flaubert sobre a fragilidade do comércio entre os homens: "Não se deve tocar nos ídolos; o dourado sai na ponta dos dedos". Visto à queimadura, o desabusado epicurista que o encantava de longe era da massa comum dos homens, que não a perdoam nos gênios, quando deveriam perceber que a grandeza consiste precisamente em o ser apesar dela. Por isso, ficou com o Rossini de 1815, que não conhecera em pessoa, e cujas obras podia escutar na ilusão de uma personalidade imaginária.

Mas houve motivos mais ponderáveis. A figura de um homem jovial e despreocupado completava harmoniosamente o autor das óperas bufas que faziam o seu encanto, sendo um elemento da euforia que elas lhe proporcionavam. Mas quando, sob ele, começou a despontar um grave Rossini polifônico e dramático, Stendhal se sentiu traído. Nos escaninhos da sua sensibilidade este lugar cabia a Mozart, não a ele. Independente da qualidade intrínseca da música, desagradava-lhe a orientação; este é o ponto fundamental para compreender a virada. Tanto assim que reconhecia em trechos de *Otelo* e do *Moisés* uma perfeita beleza; mas lamentava o seu espírito, o tipo de

emoção comunicada e os recursos formais empregados. Ele próprio confessa a certa altura o rigor desse exclusivismo, que condenava o Maestro a permanecer imóvel nas conquistas iniciais do seu gênio, que a ele, Stendhal, pareciam as mais legítimas: "Talvez eu mesmo esteja enganado pelas minhas sensações (...) ao proclamar que a perfeita união da melodia antiga com a harmonia moderna é o estilo do *Tancredo*. Deixando-me engodar por um mágico que deu os mais vivos prazeres à minha primeira juventude, sou injusto para com a *Gazza Ladra* e o *Otelo*, que me oferecem sensações menos doce, menos enfeitadas, porém mais penetrantes e talvez mais fortes" (*Vie de Rossini*, I, p. 155). Este lampejo de justiça revela a sua perspectiva, segundo a qual Rossini não deveria fugir a um certo modelo, fixado pelas emoções juvenis.

Preocupado em fruir na música um conjunto de emoções, não quis fazer o esforço necessário para reconhecer a fecunda evolução do compositor, que depois de levar a ópera bufa ao mais alto ponto, abriu caminho para o melodrama do século XIX, — submetendo o canto à partitura, adaptando a vibração melódica, em toda a sua riqueza, à expressão de fortes sentimentos dramáticos. Um homem verdadeiramente genial, ponte entre Cimarosa e Verdi, permitindo a continuidade da tradição italiana que, após a embriaguez nem sempre digna do dramalhão romântico, voltou renovada, cheia de vida, na obra-prima do *Falstaff*.

Mas disso não cuidava Stendhal. Capaz de sentir o elemento dramático através do *Don Giovanni*, esposava inconscientemente o conselho pitoresco e malcriado de Beethoven, por ocasião da visita reverente que lhe fez Rossini em Viena: compusesse sempre e apenas ópera superficial, pois os italianos eram incapazes de adquirir a ciência necessária à música séria. Era este o seu parecer, — só que desprovido de qualquer intuito depreciativo geral, pois segundo ele a harmonia, o contraponto, a tenacidade eram coisas do Norte, e só podiam atrapalhar a sonoridade da melodia mediterrânea.

Para entender até que ponto queria manter pura na alma a alegria de experimentá-la, como elemento de vibração de toda a personalidade, basta ler as descrições das suas experiências rossinianas; seja ouvindo a ária "Di tanti palpiti", do *Tancredo*,

à vista do golfo de Nápoles; seja vivendo *La Pietra del Paragone* na festividade do Scala, entre beldades decotadas, sigisbéus espirituosos e todo o ímpeto napoleônico da Lombardia. Seja, sobretudo, improvisando uma expedição noturna de Brescia a Como, galopando a noite toda entre senhoras joviais, com salteadores rondando, para ouvir no dia seguinte a doce melodia do *Demetrio e Polibio*, à beira do lago onde desabrocharam as esperanças de Fabrício del Dongo. Este, o seu Rossini. O Rossini das emoções impuras e saborosas, que aproximam os homens por sobre os escolhos do momento e proclamam o milagre dos breves lampejos em que ocorre a verdadeira alegria de viver.

## NOTA BIBLIOGRÁFICA

Foram citados trechos das seguintes obras de Stendhal, cujos números de volume e página se referem às edições indicadas:

- I. Na edição das *Oeuvres Complètes* (inacabada) da Livraria Champion, 36 vols.:
  1. *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïtase*, Texte établi et annoté par Daniel Muller, Préface de Romain Rolland, 1914.
  2. *Vie de Rossini suivie des Notes d'un Dilettante*, Texte établi et annoté avec Préface et Avant-Propos par Henry Prunières, 2 vols., 1923.
  3. *Mémoires d'un Touriste*, Texte établi et annoté avec Avant-Propos par Louis Royer, Préface de Jean-Louis Vaudoyer, 3 vols., 1932-33.
  4. *Promenades dans Rome*, Texte établi et annoté par Armand Caraccio, Préface de Henri de Régnier, 2 vols., 1938.
- II. Na edição de Henri Martineau, Livraria do Divan, 79 vols. in-16:
  5. *Pensées — Filosofia Nova*, 2 vols., 1931.
  6. *Pages d'Italie*, 1932.
  7. *Correspondance*, 10 vols., 1933-34.
  8. *Courrier Anglais*, 3 vols., 1935.
  9. *Journal*, 5 vols., 1937.
- III. Na edição comentada e anotada de Henri Martineau, mesma editôra, in-8:
  10. *Souvenirs d'Égotisme*, 1950.
  11. *Rome, Naples et Florence em 1817, suivi de L'Italie en 1818*, 1956.
- IV. Na edição acima, reproduzida na coleção Classiques Garnier:
  12. *Vie de Henry Brulard*, 1953.