

S t e n d h a l

VIDA DE ROSSINI

SEGUIDO DE NOTAS DE UM DILETANTE

Tradução: Maria Lúcia Machado
Organização, apresentação e notas: Lorenzo Mammì



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 1995 by Companhia das Letras

Títulos originais:
Vie de Rossini
Notes d'un dilettante
In difesa di Rossini
Rossini et Wagner

Diagramação das ilustrações:
Silvia Massaro

Tradução das pp. 414-41:
Lorenzo Mammi

Preparação:
Márcia Copola

Índice remissivo:
Lorenzo Mammi
Valter Ponte

Revisão:
Carlos Alberto Inada
Touché! Editorial

1995

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Tupi, 522

01233-000 — São Paulo — SP

Telefone: (011) 826-1822

Fax: (011) 826-5523

APRESENTAÇÃO

*A Mérilde, que há 170 anos
teve dez anos*

Por algum tempo, Stendhal foi conhecido sobretudo como o autor da *Vida de Rossini*. O livro teve um sucesso editorial considerável, bem maior do que qualquer um dos romances do escritor. Publicado na primavera de 1824, em dezembro já estava na segunda edição, com modificações. Num prazo bastante curto, dele se fizeram versões em alemão, inglês e italiano, mais ou menos resumidas ou ampliadas. Do dia para a noite, Stendhal se tornou uma autoridade em matéria de teatro lírico e ganhou uma coluna musical no *Journal de Paris*. No entanto, poucos livros parecem menos planejados. A *Vida de Rossini* cresceu quase ao acaso, na confluência de vários projetos — como um diário de trabalho, ou um relato das discussões das quais Stendhal participava todo dia no apartamento da diva Giuditta Pasta. O próprio escritor confessa: o eu, nesse livro, é apenas uma simplificação para expressar a opinião coletiva de vários círculos de amadores. Stendhal, em outras palavras, quer e consegue ser o porta-voz de um gosto formado fora das academias, e que com elas está entrando em choque, sobretudo em Paris, justamente por causa das obras de Rossini.

Reconstruir a gênese do livro significa reconhecer sua estrutura interior, atormentada e oblíqua. Em janeiro de 1822, Stendhal publicou, com o pseudônimo de Alceste, um artigo sobre Rossini numa revista inglesa editada na França, *The Paris Monthly Review*, com a qual colaborava regularmente. O tema era atual, e o artigo

foi imediatamente retomado por duas revistas inglesas (*The Blackwood's Edinburgh Magazine* e *The Galignani's Monthly Review*) e pela *Gazetta di Milano*. As informações inexatas contidas no texto provocaram a resposta da ex-cantora Geltrude Righetti-Giorgi, que incluímos em apêndice (*Cenni di una donna già cantante...*). É possível que Stendhal tenha tomado conhecimento desse texto, porque na *Vida* muitos dados biográficos são alterados segundo as correções de Geltrude Righetti-Giorgi.

O sucesso do artigo levou Stendhal a escrever um *Essai sur l'histoire de la musique en Italie de 1800 à 1823*, que mandou traduzir para o inglês. O texto não foi publicado, mas em janeiro de 1824 apareceram em Londres as *Memoirs of Rossini*, uma primeira versão dos capítulos mais estritamente biográficos da *Vida de Rossini*. Claras e organizadas, as *Memoirs* são, na opinião do crítico Henri Prunières, o melhor livro sobre Rossini escrito até então. Mas a versão francesa, que Stendhal começa a redigir logo depois, cresce de forma desmedida. Notas e capítulos inteiros surgem de tudo aquilo que o escritor tem à mão: sua inédita *Histoire de la musique en Italie* fornece o material para uma longa introdução em quatro capítulos; um outro grupo de capítulos (28-35, e poderia se acrescentar o 21, sobre o soprano Velluti) é uma espécie de tratado sobre a tradição italiana do *belcanto* e seu desaparecimento na época de Rossini; outros capítulos dizem respeito à formação do gosto musical em relação à época e ao ambiente (6-8, 17, 24-5, 46). Quando Stendhal entra numa polêmica jornalística com Berton, compositor do Institut de France, não hesita em transcrever o texto integral de seus artigos numa interminável nota de rodapé. Se o Théâtre Italien passa por um período de crise, o autor acrescenta dois capítulos sobre o assunto: o 43, escrito em colaboração com o amigo Mareste, que contém um projeto de reorganização do teatro; e o 44, que descreve a arquitetura e as soluções técnicas dos teatros italianos. Mais ainda: no meio da análise do *Otelo* de Rossini, Stendhal insere, com um pretexto frágil, um longo *excursus* sobre o cantor e compositor Alessandro Stradella, na realidade um conto que poderia figurar mais adequadamente entre as *Crônicas italianas*. Pouco antes da publicação, acrescenta como último capítulo a carta de uma dama do século XVIII, mlle. de Lespinasse, que defende o caráter intuitivo e eclético de suas escolhas estéticas. Prunières escreveu no prefácio à sua edição da *Vida de Rossini*, comparando-a às *Memoirs*, que Sten-

dhal “conseguiu transformar um livro coerente num monstro; não nos queixemos”, acrescenta, “esse monstro é uma obra-prima”.

Prunières tem razão: quanto mais Stendhal divaga, mais acerta o alvo. A música, para ele, é a alma de um povo, a expressão mais radical de seu caráter. Seus sinais e suas causas se encontram em toda parte: nas paixões amorosas e na política, no estofado de uma poltrona ou na cenografia de um balé. Se uma fonte nasce de uma montanha (a metáfora é do próprio Stendhal), e eu não sei por que sua água é tão pura, tudo o que diz respeito à montanha me interessa. Ninguém como Stendhal soube criar ligações convincentes entre fatos aparentemente fragmentários e dispersos. Para reencontrar constelações parecidas, é preciso avançar até Walter Benjamin. A *Vida de Rossini* é um labirinto de muitas saídas. As notas que seguem pretendem apenas sugerir alguns percursos, entre os infinitos que o texto sugere.

Em primeiro lugar, por que Rossini? A adesão do escritor ao compositor não é total. Demorou a apreciá-lo, a descobrir valores autênticos atrás do brilho ofuscante de sua música. Ainda na *Vida*, que sem dúvida é obra de um rossiniano, aparecem frases deste tipo: “Rossini parece feito para proporcionar êxtases aos médiocres. Todavia, se é ultrapassado de longe por Mozart no gênero terno e melancólico e por Cimarosa no estilo cômico e apaixonado, é o primeiro quanto à vivacidade, à rapidez, ao picante, e a todos os efeitos que dele derivam”. Isso é tudo? Essas qualidades superficiais podem justificar uma defesa tão ampla e apaixonada? Por que um ouvinte não medíocre deveria se deliciar com Rossini?

Avanço em ziguezague, contornando a montanha, como Stendhal sugere: dou uma olhada na cronologia. Nada de mais distante, oposto aliás, do que as vidas de Stendhal e de Rossini. O escritor é filho de um advogado abastado e conservador, que as autoridades da Revolução de 1789 julgaram oportuno prender por mais de um ano. Foi oficial de Napoleão e a vida inteira suspeito de conspirar contra as monarquias restauradas. Já Rossini era filho de um pobre trompista de aldeia simpatizante da Revolução, que também foi preso pela polícia pontifícia, mas por razões opostas. Entrou na história como músico da Restauração, trabalhando para Fernando IV de Nápoles, Carlos X de França e o barão de Met-

ternich. Jamais se liberou da fama de reacionário. A ascensão de Rossini foi meteórica, mas se interrompeu bruscamente com a segunda revolução francesa, em 1830. Após essa data, nunca mais o compositor escreveu para o teatro, transcorrendo mais quarenta anos praticamente inativo. Apesar de ser nove anos mais velho, Stendhal se impôs na cena literária com *O vermelho e o negro* em 1830, quando Rossini encerrava sua carreira. No mesmo ano, encontrou a tranqüilidade econômica com o cargo de cônsul em Civitavecchia concedido pelo novo governo. A consagração, porém, se deu apenas em 1839, com *A cartuxa de Parma*. Morreu três anos depois, e sua fama foi em grande parte póstuma.

Simetria tão perfeita quase parece um desenho do destino. De fato, as personalidades de Rossini e Stendhal são, de certa forma, complementares: ambos nascidos em clima revolucionário e crescidos à sombra de Napoleão, viveram a desilusão da volta das monarquias e a passagem dos ideais universais à busca da felicidade pessoal. Prunières observou que os defeitos que Stendhal encontra em Rossini (negligência, excesso de repetições, falta de equilíbrio formal) são os mesmos de que poderia ser acusado o escritor. É ele próprio, aliás, quem o confessa: “Escrevo isso e sempre escrevi tudo como Rossini escreve música; penso nisso escrevendo cada dia o que encontro na minha frente no libreto” (*Vie de Henri Brulard*). Mas Stendhal possui, em seu hedonismo, uma capacidade de reflexão teórica que o leva quase contra a vontade à melancolia — daí suas paixões infelizes (ou melhor, sua paixão pelas paixões infelizes); daí sua preferência por Mozart. O hedonismo autêntico e desabusado de Rossini o coloca de sobreaviso.

Para seduzir seu público, Rossini recorre à excitação física de ritmos acelerados e marcados, ao virtuosismo levado às últimas conseqüências, à quebra das convenções que gera surpresa mas se presta a uma compreensão imediata. Tudo isso condimentado por uma ironia que permite multiplicar continuamente os planos de leitura, rompendo os limites dos gêneros e, ao mesmo tempo, comentando e caricaturando esses limites. Como no *Barbeiro*, quando Rossini encaixa um de seus famosos crescendos numa situação em que seria necessário o máximo silêncio, levando ao desespero duas personagens que tentam convencer os outros a falar mais baixo; ou no *Turco na Itália*, onde um dos cantores encarna um libretista que tenta inutilmente influenciar os eventos segundo as convenções do teatro lírico. Outros exemplos, mais mu-

sicais: na abertura do *Signor Bruschino*, quando frustra a expectativa de um tema cantabile, prescrevendo que os violinos batam o arco sobre as estantes em vez de tocar (revelando assim, com sinceridade improvisa, o caráter essencialmente percussivo de suas melodias) [no sexteto "*Siete voi? Voi prence siete?*", da *Cinderella*, quando transforma gradativamente o desnorteamento das personagens num gaguejar sem sentido, até o canto se fundir com os instrumentos, reduzindo a voz humana quase a um ruído.]

Na primeira frase do livro, Stendhal compara Rossini a Bonaparte: não é mera retórica. O autor do *Barbeiro* se aproveita de uma circulação mundial que o império napoleônico inaugurou, e não é mais possível revogar. Seu público é composto por indivíduos que aprenderam a confiar em suas reações imediatas, fora das convenções de classe e de casta [De Napoleão, Rossini possui uma virtude fundamental: a rapidez. Suas orquestras tocam mais rápido, seus cantores cantam mais rápido do que os outros; os eventos correm mais rápido em suas obras. Essa qualidade não é apenas técnica, é tática: faz com que Rossini (como Napoleão) chegue sempre primeiro, antes que o público possa prever o próximo movimento e esboçar uma reação. Na música de Rossini não há tempo para o ouvinte pensar: os afetos codificados da ópera setecentista deixam lugar a estímulos, que exigem uma resposta nervosa imediata.]

Stendhal insiste, em muitas páginas do livro, sobre o caráter francês (leia-se: parisiense) da música do compositor italiano. A Revolução de 1789 fez com que o espírito da cidade saísse dos salões e descesse para a rua. O escritor observa, num capítulo de importância capital na economia da obra (o 17, "Do público, relativamente às belas-arts"), que um homem solteiro de 1820 janta trezentas vezes por ano no restaurante, freqüenta diariamente o café e o teatro. Vive exposto, sujeito a encontros ocasionais, num cruzamento contínuo de castas e grupos sociais. Sua vida e sua carreira não são mais traçadas de antemão: dependem em grande parte de eventos imprevisíveis. Ele está permanentemente alerta. A música que parecia sedutora em 1780 o aborrece: tranqüila demais, de uma elegância frágil e aconchegante, como uma conversa em família. Por outro lado, os grandes mestres (Mozart em primeiro lugar, depois Haydn e Cimarosa, na opinião de Stendhal) exigem um certo intervalo de meditação e de devaneio, que nem sempre é possível. A música de Rossini, ao contrário, não

pertence ao campo da reflexão, e sim ao do comportamento. Em teatro, permanece submersa por um certo período, quase acompanhando as conversas dos camarotes, e de repente explode com uma força de sedução (às vezes uma violência) inesperada. Não exige compreensão: deixa o público eletrizado, pronto a retomar a conversa com a tez mais corada, os gestos um pouco mais soltos. A música operística, observa Stendhal pensando em Rossini, exige uma alternância de invenções arrebatadoras e momentos banais, onde o espírito possa encontrar repouso. É feita para uma atenção flutuante. De êxtases medíocres, sem dúvida. Mas esses momentos de desnorteamento parcial, mais físico que psicológico, quebram a casca das convenções e deixam que um novo homem venha à luz.

Cinismo, ironia, desumanização da voz, mecanização do ritmo, deslocamentos contínuos da ópera séria à ópera-bufa, do realismo à caricatura, enfim: perda da aura — com anos de antecipação sobre o conceito criado por Baudelaire para Constantin Guys, e com muito mais direito do que o desenhista francês, Rossini é um “artista da vida moderna”. Paris está fadada a se encontrar com o músico que transformou a tradição napolitana e o classicismo vienense numa linguagem para o homem da rua e do restaurante. E isso acontecerá, de fato, poucos meses depois da publicação da *Vida de Rossini*, com a nomeação de Rossini como diretor artístico do Théâtre Italien. Embora a produção francesa do compositor seja limitada (três óperas apenas, e versões modificadas de outras duas), sua influência foi enorme. Estilisticamente, derivam de Rossini duas das maiores contribuições francesas ao teatro lírico do século XIX: a opereta de Offenbach e o *grand-opéra*. Dois gêneros, não por acaso, baseados mais nos efeitos arrebatadores do que na expressão dos sentimentos.

Há, todavia, em Rossini como em Napoleão, um excesso de cinismo de que o escritor não compartilha. Rossini é incapaz de amar. É mestre em desenhar personagens coquetes (Isabella de *Uma italiana na Argélia*, Rosina do *Barbeiro*), porém falha quando a situação pediria um sentimento profundo (no *Otelo*, por exemplo, partitura que Stendhal admira, mas por outros aspectos). Ao viver intensamente o presente, a música de Rossini encurta seu fôlego, se expõe a um esgotamento rápido. Daqui a vinte anos, pergunta-se Stendhal, que será do *Barbeiro de Sevilha*? Exemplo mal escolhido, sem dúvida, já que o *Barbeiro* é uma das óperas

mais longevas da história. Mas a interrogação vale para muitas outras obras do compositor (quase todas as óperas sérias, por exemplo).

A verdade é que Rossini, para Stendhal, é uma passagem necessária, não uma solução. Sua adesão ao compositor é limitada por duas nostalgias. Em primeiro lugar, a da tradição do *belcanto* italiano, a técnica dos castrados do século XVIII, canto expressivo e afetuoso, *che coll'anima si sente* (que se sente com a alma; a frase é quase proverbial). Ao escrever detalhadamente todas as ornamentações, Rossini subtrai aos virtuosos a liberdade de improvisar segundo a inclinação do momento. Elimina a infabilidade do instante a favor de um repertório estandardizado de recursos. Perfeitos, talvez, mas mecânicos. A segunda nostalgia é mais sutil, e se projeta para o futuro. "A música se levantará na França", escreve Stendhal, sempre no fundamental capítulo 17, "graças às meninas de doze anos, alunas de mlle. Wetz e de Massimino, e que passam todo ano oito meses na solidão do campo. Não é preciso vaidade entre irmãs e irmãos, e elas conhecem igualmente a graciosa roupa escocesa e vossa Grande Fantasia para piano." Meninas, portanto, que conhecem a música e que dispõem de tempo e solidão suficiente para assimilá-la. Elas não estão na primeira linha, como o homem do café e do teatro; podem percorrer o caminho contrário, que do estímulo nervoso leva de volta à paixão.

Prestemos atenção nas datas: é o começo da década de 20. Mais dez anos, e essas meninas serão as mulheres que guardam no seio, como uma relíquia, ampulhetas com os restos do café bebido por Liszt, ou confeccionam pulseiras com as cordas de piano que ele quebrou; serão as alunas de Chopin, as protetoras de Bellini. Mais do que isso: serão Maria Malibran, George Sand, Clara Schumann, Marie d'Agoult, a princesa Belgioioso. Uma dessas meninas, aliás, recebe uma misteriosa homenagem, quando Stendhal observa que suas idéias soariam óbvias para Mérilde, que tem dez anos e gosta de Rossini mas adora Cimarosa. Mérilde talvez seja um codinome de Bathilde, a filha da amante do escritor, condessa Curiel. Stendhal sentia um afeto profundo por essa criança, que de fato estudava música com mlle. Wetz, por sua vez aluna de Massimino, e que tinha dez anos em 1824. Morreu aos treze, em 1827.

A lucidez com que o autor identifica duas facetas opostas do público do século XIX não é uma virtude secundária do livro: por

um lado, há o homem do novo convívio social, concreto e positivo, livre para construir seu futuro, que procura na música uma excitação imediata e quantificável, superficial, medíocre talvez, mas indiscutivelmente eficaz; por outro, há a mulher que passa as férias em villas e os invernos nos salões urbanos, nervosa e sonhadora em seus microcosmos aparentemente familiares mas que na realidade começam a influenciar a sociedade com uma força antes desconhecida. Para ela a música é a possibilidade de uma outra realidade, profundamente inovadora, ainda que indeterminada e frágil. Dessé tipo de mulher temos descrições já decadentes na Diótima de Musil ou, pior, na mme. Verdurin de Proust. Mas julgá-las por esses retratos seria como avaliar a idade de ouro da cavalaria a partir de Dom Quixote. De fato, a maioria das obras-primas românticas das décadas de 30 e 40 está ligada, de alguma maneira, a essas meninas de 1820.

A oposição, típica do romantismo, entre uma virilidade ostentada (as marchas, as danças húngaras, os prestos furiosos) e uma feminilidade mórbida (os noturnos, os interlúdios, os adágios em contínuo *rubato*) — essa oposição talvez encontre seu fundamento numa fratura, que já não é possível recompor, entre os elementos masculino e feminino do público. Ou, se se preferir, no surgimento de um público feminino com uma função não mais meramente ornamental. Quando Geltrude Righetti-Giorgi responde ao jornalista, para ela anônimo e inglês, do artigo publicado pela *Paris Monthly Review*, que hoje sabemos ser o primeiro esboço da *Vida de Rossini*, ela se orgulha de ser mulher, e de falar de algo que interessa a todas as mulheres italianas: Rossini e sua música.

A última observação nos obriga a um novo desvio. Até agora vimos Rossini como um músico da vida moderna, provocativo, eficaz, cínico, viril. Há, todavia, uma outra faceta, mais nuançada e nostálgica, exemplificada sobretudo pela obra-prima juvenil do compositor, o *Tancredi* (1813). Essa é a fase da produção rossiniana que Stendhal mais ama: “na França”, escreve (cap. 7), “se diz [...]: *é um patriota de 89*; eu confesso ser um *rossinista de 1815*”. Em *Tancredi*, o protagonista é um contralto em roupas masculinas. O emprego do contralto vestido de homem para papéis heróicos (*contralto musico*) é tradicional na ópera italiana: já Vivaldi o utilizava como alternativa aos castrados. Mas no *Tancredi* esse protagonista sexualmente ambíguo é projetado numa situação menos artificial, mais atualizada. Nessa peça, Rossini inau-

gura um novo-estilo, usando elementos formais da ópera-bufa para acelerar a ação dramática. A famosa cavatina “*Di tanti palpiti*”, que foi provavelmente a melodia mais popular da Europa no primeiro quartel do século XIX, é o atestado de óbito da ária séria barroca, cheia de repetições e de ênfase. Stendhal, que está mais próximo dos eventos, salienta também que Tancredi é uma personagem capaz do sentimento da “honra moderna” — algo que um compositor italiano não poderia nem sequer conceber antes das campanhas napoleônicas. Num nível mais técnico: Rossini estabelece um novo padrão na relação entre canto e acompanhamento instrumental, num gênero (a ópera séria) em que Mozart não tinha tido muita influência. Com grande sutileza, Stendhal compara a função da orquestra no *Tancredi* à da descrição paisagística nos romances de Walter Scott: prepara a fala das personagens, criando o ambiente e a atmosfera adequados. Esse apoio da orquestra é bem mais robusto do que na ópera italiana anterior, mas não a ponto de competir com a voz, como acontece, segundo o autor, na ópera alemã. Graças a ele, os intérpretes não são obrigados a cantar o tempo todo: podem calar-se, deixar-se conduzir pela música e esperar o momento propício para colocar sua fala, que será tanto mais comovedora quanto mais preparada e contextualizada pelos instrumentos. Stendhal faz uma outra comparação reveladora: Rossini e Canova. Não a desenvolve, mas nós podemos fazê-lo: Canova retoma o desenho duro e marcado do neoclassicismo francês e o torna linha melódica; transforma uma estética predominantemente moral em hedonismo; as esculturas saem de sua oficina perfeitamente polidas por uma multidão de colaboradores que já são, mais do que artesãos, técnicos especializados; e ele próprio é um artista que está prestes a se transformar em designer. No entanto, há em suas obras um conflito sutil. Apesar da pureza imaculada da pedra, aqueles corpos de hermafroditas já não conseguem permanecer num plano puramente literário, conceitual; falta muito pouco para se tornarem concretos, verdadeiros corpos. Mitologia e crônica estão próximas do choque. As idéias começam a apresentar um apelo sexual explícito. Para encontrar Canova em Rossini, devemos olhar para o *Tancredi*.

Desde sua estréia na ópera séria, portanto, Rossini exige um novo tipo de intérprete, capaz de silêncios tão expressivos quanto as melodias; dono de uma agilidade (não apenas vocal, mas fí-

sica e gèstual) comparável àquela de um bufo; em condições de encarnar papéis mais próximos de Walter Scott do que de Metastásio e Voltaire — não realistas, ainda, mas já menos simbólicos e convencionais, menos fisicamente distantes do que os castrados do século XVIII. Este intérprete, Stendhal o encontra em Giuditta Pasta, a cantora a quem dedica um dos capítulos mais interessantes da *Vida de Rossini*. Giuditta tinha uma voz de grande extensão, que lhe permitia passar tranqüilamente dos papéis masculinos aos femininos: foi uma grande protagonista seja do *Tancredi* seja da *Norma* de Bellini, e podia representar tanto Romeu quanto Julieta, na ópera de Zingarelli. Isso não era incomum na época. Mas a cantora era extraordinária também por sua atuação, e pela forma com que utilizava até as regiões opacas de sua voz (defeito inevitável, numa extensão tão vasta), com função expressiva. Stendhal não hesita em compará-la aos maiores atores de teatro da época, Kean e Talma: com eles, Giuditta formaria uma tríade de fundadores da interpretação romântica.

Infelizmente, o encontro entre Rossini e Giuditta Pasta, tão bem preparado pelo *Tancredi*, só se realizou muito tarde, e de maneira efêmera: para Rossini, Giuditta criou apenas um papel de importância menor, a Corinna da *Viagem a Reims* (1825). Enquanto a cantora construía sua lenda em Paris, o compositor estava em Nápoles, escrevendo papéis para uma outra prima-dona, Isabella Colbran, que foi sua mulher a partir de 1822. A antipatia de Stendhal por essa cantora é em grande parte injustificada, e talvez ditada por razões políticas (era uma protegida do reacionário rei de Nápoles, Fernando IV). Colbran foi uma das maiores cantoras de sua época. Sem dúvida, porém, ela representava o modelo oposto ao de Giuditta Pasta. Ambas eram mezzo-sopranos, mas Giuditta estendeu a voz no registro grave, ganhando grande capacidade de adequação a papéis diferentes; Isabella Colbran, ao contrário, se concentrou no registro agudo, no qual alcançou extraordinária agilidade. Giuditta era uma atriz capaz de modificar sua atuação a cada noite, seguindo a inspiração do momento; Isabella, de aparência estatuária no palco (enquanto fora dele, segundo Stendhal, parecia uma vendedora de roupas), não tinha grande mobilidade e preferia papéis hieráticos de deusa ou de rainha. Além disso, um certo desgaste na voz, que começou a ficar evidente durante a estadia de Rossini em Nápoles, a levava a multiplicar os floreios, para esconder a dificuldade em sustentar notas de longa duração.

Rossini criou para ela um estilo vocal muito ornamentado, mais concertístico do que dramático. Esta, pelo menos, é a opinião de Stendhal, que certamente exagera o papel da cantora na evolução do compositor. Não há dúvida, porém, de que Rossini criou em Nápoles, concentrando-se na ópera séria, um estilo perfeitamente adequado à estética da Restauração: grandiosidade, luxo, hieraticidade, que reinstauram a separação entre palco e platéia, entre nobre e burguês, entre cômico e sério, tudo aquilo que o próprio Rossini, na fase anterior, contribuía para aproximar. E isso com uma técnica de composição, tanto vocal quanto instrumental, mais evoluída, mais poderosa, e por isso mesmo mais autoritária do que aquela de que dispunha o Antigo Regime. Nas óperas francesas de Rossini, sobretudo *Conde Ory* e *Guilherme Tell*, haverá uma nova mudança de rumo. Mas, quando Stendhal escreve, Rossini tinha acabado de compor *Semíramis*. A desconfiança do escritor, ainda que moderada pela apreciação positiva de algumas partituras (o *Moisés*, por exemplo), é portanto justificada. O erro está, eventualmente, em atribuir o segundo estilo de Rossini a uma influência alemã. Stendhal não conhece o suficiente a música alemã de seu tempo, capaz de inquietações bem mais profundas.

Ao encerrar o livro com a carta de Mme. Lespinasse, Stendhal evita habilmente tirar conclusões. Não há conclusões a tirar, de fato, na biografia de um homem que tem apenas 32 anos, e ainda está em plena evolução. Mas a carta é indicativa também de um outro ponto de vista: nela, a autora se recusa a escolher entre a severidade de Gluck e a leveza de Grétry, dois compositores que Stendhal, em outra parte do livro, indicou como definitivamente ultrapassados. Desenterrar essa polêmica, portanto, serve apenas para mostrar a relatividade histórica do gosto. Discutir arte não leva a conclusão nenhuma, e, todavia, a arte é feita para ser discutida. Retomando a metáfora da fonte: ao percorrer a montanha, não descobrimos a causa do sabor de sua água, porém conhecemos melhor a montanha, e a água talvez parecerá mais saborosa. Stendhal escreveu um dos livros sobre música menos técnicos e mais profundos do século XIX. Falando aparentemente de tudo, e muito pouco de música.

Lorenzo Mammi