

IMAGEM, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO NA PAISAGEM DE *SYLVIE*, DE NERVAL

Maria Adélia MENEGAZZO*

RESUMO: O artigo procura demonstrar como a descrição da paisagem na novela *Sylvie*, de Gérard de Nerval, cujo referencial pictórico está nas obras de Watteau, muito mais do que mero cenário, é o recurso no qual a narrativa se entretetece e que permite a ampliação dos jogos temporais. Encontra na definição de iconotexto, de Liliane Louvel, e de hipertexto de Genette, conceitos chave para a análise dos procedimentos descritivos.

PALAVRAS-CHAVE: Descrição. Ecfrase. Iconotexto. Hipertexto. *Sylvie*.

Introdução

Sylvie, de Gérard de Nerval (1973)¹ é uma novela que desperta no leitor curiosidades que vão desde a necessidade de situar temporalmente os diversos níveis narrativos ali apresentados, até a distinção entre sonho e realidade, pois, afinal, Nerval (1972, p.131) já nos convenceu de que “*Le rêve est une seconde vie*”. Não é de estranhar, portanto, que Umberto Eco, um dos mais respeitados críticos literários contemporâneos, tenha dedicado parte de um ciclo de conferências a analisar o texto nervaliano. *Seis passeios pelos bosques da ficção* fazem de Eco (1994) um leitor-modelo e de *Sylvie*, um texto eterno.

O que nos move nesta leitura, no entanto, é um exercício de compreensão da presença descritiva da paisagem enquanto arcabouço a partir do qual a narrativa se estrutura. Queremos compreender como os conceitos de imagem, de memória e de representação estão vinculados a esta categoria estética e em que medida o exercício intertextual com a obra de Antoine Watteau contribui para a

* UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Centro de Ciências Humanas e Sociais – Departamento de Letras. Campo Grande – MS – Brasil. 79070-900 – ma.menegazzo@uol.com.br

¹ Todas as referências a *Sylvie*, remetem a essa edição. Após as citações indicaremos apenas o número da página correspondente.

definição do iconotexto. Por último, queremos reconhecer o mundo nervaliano como cenografia, isto é, como articulador privilegiado entre a obra e o mundo (MAINGUENEAU, 1993).

De acordo com Genette (1989), não há uma teoria autônoma a tratar da descrição, o que tem relegado este recurso a uma espécie de elemento complementar na configuração do cenário diegético. Sabe-se que é possível conceber textos puramente descritivos para representar objetos na sua singularidade e existência espacial, fora de qualquer acontecimento ou dimensão temporal. Para o autor de *Figures*, o que separa a narração da descrição, entretanto, é uma diferença de conteúdo, pois a narração se relaciona com as ações e os acontecimentos considerados como processos puros e, por isso, acentua os aspectos temporal e dramático da narrativa; já a descrição, ao contrário,

[...] parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. Ces deux types de discours peuvent donc apparaître comme exprimant deux attitudes antithétiques devant le monde et l'existence, l'une plus active, l'autre plus contemplative et donc, selon une équivalence traditionnelle, plus "poétique". (GENETTE, 1989, p.59-60).

Assim, a descrição desempenha um papel operador de legibilidade e coerência, agindo na unidade estrutural do relato, assegurando a lógica das ações, a configuração das personagens e os condicionamentos do meio. Conforme Reis e Lopes (1988, p.23-24), a descrição “[...] delimita o horizonte de expectativa do leitor, relativamente ao destino da personagem, no plano sintagmático [...]”, delimitando, ainda, o subgênero a que o texto pertence. A depender do objeto descrito e do efeito de sentido pretendido, enquanto figuras de pensamento, a descrição poderá ser denominada “[...] topografia, cartografia, prosopografia, cronografia, etopéia e descrição psicológica.” (LOUVEL, 2006, p.200).

Como bem observa Umberto Eco (1994), a frase que dá início à narrativa de Nerval (1973, p.123) – “*Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant.*” – está no imperfeito, que é um tempo ambíguo, ao mesmo tempo durativo e iterativo.

Como durativo, nos diz que alguma coisa estava acontecendo no passado, mas não nos fornece nenhum tempo preciso, e o início e o final da ação permanecem ignorados. Como iterativo, indica que a ação se repetia. Porém nunca sabemos ao certo quando é iterativo, quando é durativo, ou quando é ambos (ECO, 1994, p.19).

Sylvie tem como subtítulo “Souvenirs du Valois”, o que nos obriga a apreender a narrativa como memorialista, observando as imagens do passado mediadas pelas necessidades do narrador: do que se lembra? Como lembra? Em que momento situá-las? O uso do imperfeito, então, além de acentuar o trânsito da memória de um tempo a outro, também reitera a falta de limites entre o real e o imaginário. A descrição da atriz de teatro como “une apparition” (NERVAL, 1973, p.125), por quem o narrador se dobra no início da novela, vai referendar a instabilidade desta situação, bem como o excesso de referenciais etéreos de que ela se reveste sob seu olhar:

Elle avait pour moi toutes les perfections, elle répondait à tous mes enthousiasmes, à tous mes caprices, – belle como le jour aux feux de la nuit, quand la rampe baissée la laissait éclairée d'en haut sous les rayons du lustre et la montrait plus naturelle, brillant dans l'ombre de sa seule beauté, comme les Heures divines qui se découpent, avec une toile au front, sur les fonds bruns des fresques d'Herculanum! (NERVAL, 1973, p.126).

Esta imagem é cuidadosamente guardada pelo narrador porque tem receio de “troubler le miroir magique” que a retém, afinal, tinha sido prevenido por seu tio de que “les actrices n'étaient pas des femmes” (NERVAL, 1973, p.126). A atmosfera de incerteza entre ficção e realidade (ficcional) será quebrada em seguida quando alguém lhe pergunta se não incomoda o fato de a atriz não ser dedicada a ele. A resposta virá no presente afirmando não se importar com isto porque o que ele persegue é nada mais do que uma imagem “*C'est une image que je poursuis, rien de plus*” (NERVAL, 1973, p.126). O uso do presente afirma o momento exato em que a ação se desenvolve, trazendo o narrador para a realidade, o que será corroborado pela presença de um jornal que anuncia: “*Fête du Bouquet provincial. – Demain les arches de Senlis doivent rendre le bouquet à ceux de Loisy.*” (NERVAL, 1973, p.129). A partir deste momento a narrativa se volta para o passado, despertando no narrador “toda uma série de novas impressões”:

[...] c'était un souvenir de la province depuis longtemps oubliée, un écho lointain des fêtes naïves de la jeunesse. – Le cor et le tambour resonnaient au loin dans les hameaux et dans le bois; les jeunes filles tressaient des guirlandes et assortissaient, en chantant, des bouquets ornés de rubains. – un lourd chariot, traîné par des boeufs, recevait ces présents sur son passage, et nous, enfants de ces contrées, nous formions le cortège avec nos arcs et nos fleches, nous décorant du titre de chevaliers, – sans savoir que nous ne faisons que répéter d'âge en âge une fête druidique, survivant aux monarchies et aux religions nouvelles. (NERVAL, 1973, p.130, grifo nosso).

Esta nítida lembrança sonora será responsável por todas as ações subseqüentes, bem como pela recuperação dos quadros do passado. É possível aplicar a esses trânsitos temporais, a idéia de duração e felicidade, tal como vista por Bachelard (1963, p.113): “[...] *la durée est un synonyme du bonheur ou, pour le moins, le synonyme d’un bien, d’un don. L’évidence de la possession vient soutenir la promesse d’une durée.*” A lembrança e a repetição do ritmo do cortejo da festa são, como aventa o autor de *La dialectique de la durée*, reconstruções sentimentais que se aglomeram para além da sensação real, graças ao fluxo e ao torpor da emoção, da mistura confusa de lembranças e esperanças (BACHELARD, 1963). Diante de tal recordação, o narrador não pode conciliar o sono e rememora, também, o canto de Adrienne, momento de máximo encantamento:

A mesure qu’elle chantait, l’ombre descendait des grands arbres, et le clair de lune naissant tombait sur elle seule, isolée de notre cercle attentif. – Elle se tue et personne n’osa rompre le silence. La pelouse était couverte de faibles vapeurs condensées, qui déroulaient leurs blancs flocons sur les pointes des herbes. Nous pensions être en paradis. (NERVAL, 1973, p.131).

Pode-se observar que a recuperação desses momentos é sempre concretizada através da descrição, seja do espaço, da natureza, dos objetos ou das personagens. Neste sentido, imagem, memória e representação têm como suporte maior a paisagem, que se configura por meio das reminiscências do narrador. Como se sabe, a pintura de paisagem se autonomiza durante o período romântico, mas vinha abrindo caminhos próprios desde o século XVI, quando artistas como Peter Bruegel e Antonio Canaletto eram também cartógrafos e topógrafos e, numa certa medida, ensinavam, por meio da arte, como ver as qualidades plásticas do mundo.

Assim, de acordo com Javier Maderuelo (2010), quando olhamos para um lugar e o predicamos como “paisagem”, é porque o estamos contemplando com olhos estéticos, porque temos a disposição de dele desfrutar como mera contemplação. A paisagem se encontra, então, nos olhos de quem vê, como no caso do narrador de *Sylvie. Locus amoenus* ou *terribilis*, a descrição da paisagem no romance de Nerval irá aproximar dois sistemas de representação, o linguístico e o imagético ou pictórico.

O narrador de *Sylvie* recorre inicialmente a um referencial pictórico específico a partir do qual vai elaborar suas paisagens – o quadro de Antoine Watteau, *Viagem a Citera*, e em seguida cita Boucher e Moreau. Essas indicações diretas remetem à noção primeira de intertextualidade, entendida como o conjunto de propriedades de outros textos evocados pela obra em questão. Tal relação explícita

é o que leva o semiótico Omar Calabrese (1997, p.40) a afirmar: “[...] não se pode interpretar a descrição do jardim de Ermenonville feita por Gérard de Nerval em *Sylvie* sem recorrer aos quadros de Watteau, expressamente referidos pela narração.” Vejamos de que maneira estes “quadros” são configurados pelo narrador:

La traversée du lac avait été imaginée peut-être pour rapeler le Voyage à Cytère de Watteau. Nos costumes modernes dérangeaient seuls l'illusion. L'immense bouquet de la fête, enlevé du char qui le portait, avait été placé sur une grande barque; le cortège des jeunes filles vêtues de blanc qui l'accompagnent selon l'usage avait pris place sur les bancs, et cette gracieuse théorie renouvelée des jours antiques se reflétait dans les eaux calmes de l'étang qui la séparait du bord de l'île si vermeil aux rayons du soir avec ses halliers d'épine, sa colonnade et ses clairs feuillages. Toutes les barques abordèrent en peu de temps. La corbeille portée em cérémonie occupa le centre de la table, et chacun prit place, les plus favorisés auprès de jeunes filles: Il suffisait pour cela d'être connu de leurs parents. (NERVAL, 1973, p.136-137).

Neste primeiro recorte, o quadro de Watteau é citado como se fosse uma referência pictórica a fazer parte do imaginário de todos os participantes da festa. Trata-se de uma pintura do gênero *fêtes galantes*, criado por Watteau², que representa cenas da vida da sociedade elegante ou com atores de comédia, tendo por pano de fundo parques ou jardins. No quadro mencionado pelo narrador, acrescenta-se a mitologia clássica: jovens casais vieram a Citera, a ilha do amor, para homenagear Vênus, cuja escultura rodeada de pequenos Eros, aparece à direita. A cena traduz o encantamento da jornada, que se faz acompanhar por bandos de cupidos e outros seres alados que sobrevoam e envolvem os casais, à esquerda. No texto de Nerval há um enriquecimento da imagem na medida em que o quadro se posiciona como um cenário ideal no qual, ou a partir do qual, a cena ritualista se desenvolve. Ao mesmo tempo em que esvazia o sentido erótico do quadro de Watteau, o narrador dele se apropria para recriar a atmosfera de encantamento que vê no espaço pictórico.

Nesta troca reconhecemos a presença do iconotexto, entendido por Liliane Louvel (2006, p.218) como “[...] a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo.” Trata-se, desse modo de compreender a presença da obra pictórica como um momento de descrição, ainda que não materialmente dado, isto é, sem ser traduzido em palavras como ecfrese. O iconotexto funciona

² Um estudo aprofundado da obra de Watteau, das pinturas de gênero e sua presença na literatura encontra-se em *A literatura francesa e a pintura*, de Celina Maria Moreira de Mello (2004).

como um híbrido do texto, ritmado pelas aparições da imagem (LOUVEL, 2006).

Na ecfraze teríamos uma descrição do quadro propriamente dito, o que reduziria a capacidade de ampliação de seu sentido no texto nervaliano. A vantagem do iconotexto está, então, nessa sua quase autonomia em relação ao texto verbal. No capítulo IX, intitulado “*Ermenonville*”, sinônimo de espaço consagrado à natureza, o narrador está sob o efeito de uma grande tristeza por ter visitado a casa de seu tio, a qual passa a descrever nos seguintes termos:

[...] je revis avec attendrissement les vieux meubles conservés dans le même état et qu'on frottait de temps en temps, la haute armoire de noyer, deux tableaux flamands qu'on disait l'ouvrage d'un ancien peintre, notre aïeul ; des grandes estampes d'après Boucher, et toute une série encadrée de gravures de L'Emilie et de La nouvelle Héloïse, par Moreau ; sur la table, un chien empaillé que j'ai connu vivant, ancien compagnon des mes courses dans le bois, le dernier carlin peut-être, car il appartenait à cette race perdue. (NERVAL, 1973, p.152).

Tomado pela melancolia, o narrador resume em um quadro toda uma época, utilizando para isso referências picturais e literárias. A pintura flamenga é tida como ponto de partida para uma série de temas ligados à paisagem natural e humana. Podemos mencionar dentre eles, a pintura de gênero, com cenas do cotidiano, e as naturezas-mortas, cuja função reside no *memento mori*. As estampas de Boucher, contemporâneo de Watteau, fazem um contraponto de época, uma vez que geralmente remetem a cenas mitológicas, a cenas de interior feminino e dos jogos amorosos. Já a referência às gravuras de *L'Émile* e de *La nouvelle Héloïse* trata das ilustrações realizadas por Jean-Michel Moreau, responsável também por uma série de gravuras que representam Rousseau em diversas situações, inclusive sua estadia em Ermenonville, antes de falecer, em 1778. Por último, para completar o quadro histórico e naturalista já esboçado, o narrador complementa-o com sua própria figura relacionada ao cão que o acompanhava em passeios pelo bosque. Fica completa, assim, a cena que vai justificar a descrição dos jardins de Ermenonville, metáfora da liberdade natural, um bosque de druidas por oposição ao jardim inglês, milimetricamente organizado: “*Le jardin présentait um magnifique tableau de végétation sauvage.*” (NERVAL, 1973, p.152).

A lembrança do jardim desperta o desejo de rever Sylvie e Ermenonville. A partir deste ponto, o narrador retoma todo o conhecimento da tradição filosófica que desembocará em Rousseau. Não abre mão, no entanto, da descrição ainda de

referenciais espaciais como o *Temple de La Philosophie* (NERVAL, 1973), recurso por meio do qual estabelecerá suas estratégias narrativas com as quais poderá expor toda sua história com *Sylvie*.

Ao final, no último capítulo, intitulado “*Le dernier feuillet*”, o narrador realiza a conciliação entre o sonho e a realidade. Recorre mais uma vez a Rousseau para justificar sua percepção dos acontecimentos, tanto do passado como do presente: “*Rousseau dit que le spectacle de la nature console de tout. Je cherche parfois à trouver mes Bosquets de Clarens perdus au nord de Paris, dans les brumes. Tout cela est bien changé*” (NERVAL, 1973, p.167). Desta maneira, concilia também seus sentimentos, atribuindo a Ermenonville o encantamento que põe lado a lado, como seres complementares, Adrienne e Sylvie – “[...] *c’étaient les deux moitiés d’un seul amour. L’une était l’idéal sublime, l’autre la douce réalité.*” (NERVAL, 1973, p.167). No devaneio e na solidão, mas junto à natureza, o narrador ainda recorre ao Werther de Goethe, sem as pistolas, e faz de Sylvie sua Charlotte.

Sylvie configura-se, assim, como um texto em co-presença de vários outros textos, inclusive de meios diferentes. Nos termos de Genette, trata-se da hipertextualidade, uma operação de *bricolage*, a arte de fazer o novo com o velho, produzindo, no entanto, objetos mais complexos. “*Cette duplicité d’objet, dans l’ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste, où l’on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu’il ne dissimule pas tout à fait, mais qu’il laisse voir par transparence.*” (GENETTE, 1992, p.556). É nesta transparência que Nerval se apropria do saber do outro em função da necessidade de constituir-se como uma voz plural, porém com dicção própria.

O constante mover-se do narrador e da narrativa entre momentos do passado e do presente, atualizando textos fundamentais da poética romântica, não só provoca como também concretiza sua legitimação histórica e social, sua cenografia. Mangueneau (1993, p.123), a cenografia definiria “[...] *les status d’énonciateur e de coénonciateur, mais aussi l’espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l’énonciation.*” Por outro lado, recorrer ao processo hipertextual, como propõe Genette (1992) permite que a ambiguidade se instale de tal forma que ambos os textos (hiper- e hipo-) se manifestem na sua significação. A narrativa de *Sylvie* necessita desta ambigüidade para afirmar-se diante do seu momento de produção. O narrador constata no primeiro capítulo:

Nous vivions alors dans une époque étrange, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands règnes. Ce n'était plus la galanterie heroïque comme sous la Fronde, le vice élégant et paré comme sous la Régence, le scepticisme et les folles orgies du Directoire ; c'était un mélange d'activité, d'hésitation et de paresse, d'utopie brillantes, d'aspirations philosophiques ou religieuses, d'enthousiasmes vagues, mêlés de certains instincts de renaissance ; d'ennui des disorders passées, d'espoirs incertains, – quelque chose comme l'époque de Pérégrinus et d'Apulé. (NERVAL, 1973, p.126-127).

Estabelecidos estes contrapontos, podemos compreender a presença de Rousseau, com sua moral rígida e pedagógica, ao lado de Watteau, artista inquieto e frívolo, numa mesma narrativa. Para Celina M. Moreira de Mello (2004) o momento de recuperação de Watteau se dá na confluência da volta dos nobres, com a Restauração da Monarquia francesa, e do gosto da burguesia emergente pelo estilo de vida *Ancien Régime*, a valorização de diversas escolas e gêneros de pintura. Mas é principalmente o grupo de poetas e artistas românticos da chamada boêmia da rua Doyenné (*Bohème du Doyenné*) que aprecia as telas de Watteau, dentre eles Gérard de Nerval e Théophile Gautier. Para eles, o pintor de *Viagem a Citera* representa “[...] o oposto dos valores grosseiramente materialistas da sociedade burguesa que rejeitam. A eles devemos a imagem de Watteau associada à arte de viver da aristocracia *Ancien Régime*, vista em uma atitude nostálgica [...]” (MELLO, 2004, p.103). No mesmo estudo, a autora menciona o poema de Baudelaire, intitulado *Un Voyage à Cythère*, dedicado a Nerval, bem como a retomada de Watteau e de outros artistas e poetas de épocas variadas no “*Premier Château – La Rue de Doyenné*” dos *Petits Châteaux de Bohème*, do próprio Nerval (1973).

O entrecruzamento de saberes que advém das obras citadas pelo narrador de *Sylvie* reúne num único momento a imagem, produzida pelo iconotexto, a memória do hipotexto e a representação do espaço recriado na paisagem. O narrador vai estabelecendo molduras a cada cena, a cada espaço, a cada tempo, oferecendo ao leitor o ângulo preciso de sua lembrança e melancolia, vendo no sorriso de Sylvie o verdadeiro encantamento: “*Là était le bonheur peut-être; cependant [...]*” (NERVAL, 1973, p.169).

Image, memory and representation in the landscape of Sylvie, by Nerval

ABSTRACT: *The article aims to show how the landscape description in the novel Sylvie by Gérard de Nerval, whose pictorial reference is present in Watteau's works, much more*

than a mere scenery, is the resource on which the narrative interweaves itself and it is the one that allows the expansion of time games. It finds in the definition of icon text, by Liliane Louvel, and the hypertext, by Genette, the key concepts for the analysis of descriptive procedures.

KEYWORDS: *Description. Ekphrasis. Icon text. Hypertext. Sylvie.*

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **La dialectique de la durée**. Paris: PUF, 1963.

CALABRESE, O. **Como se lê uma obra de arte**. Tradução de António Maia Rocha. Lisboa: Ed. 70, 1997.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1992.

_____. **Figures II**. Paris: Seuil, 1989.

LOUVEL, L. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006. p.191-220.

MADERUELO, J. Paisaje: um término artístico. In: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. B. (Org.). **Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas**. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2010. p.13-34.

MAINGUENEAU, D. **Le contexte de l'oeuvre littéraire: énonciation, écrivain et société**. Paris: Dunod, 1993.

MELLO, C. M. M. **A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

NERVAL, G. **Les filles du feu: suivi de Petits Châteaux de Bohême et de Odelettes**. Paris: Le Livre de Poche, 1973. (Collection pluriel).

_____. **Promenades et souvenirs; Lettres à Jenny; Pandora; Aurélia**. Paris: Garnier Flammarion, 1972.

REIS, C. ; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.



