

O ROMANTISMO DE GEORGE SAND EM *UN HIVER À MAJORQUE*

Ana Luiza Silva CAMARANI*

RESUMO: O objetivo deste artigo é destacar os elementos que assinalam algumas características do romantismo na narrativa *Un hiver à Majorque*, de George Sand, tais como o estilo, os temas, as descrições dos espaços e a utilização de elementos fantásticos. Citações e alusões intertextuais revelam-se também como procedimentos que concorrem para enfatizar o diálogo estabelecido pelo texto de Sand com a corrente literária romântica.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo. Estilo. Espaço. Fantástico. Intertextualidade.

Publicado em 1842, após ter aparecido em três episódios na *Revue des deux mondes*, em 1841, o livro de George Sand intitulado *Un hiver à Majorque* apresenta-se como uma narrativa de viagem, gênero literário que adquire uma nova dimensão no Romantismo, com a inclusão da confidência pessoal mesclada ao pitoresco e ao exotismo. É Chateaubriand quem dá esse novo tom à narrativa de viagem com seu *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811); depois disso, quase todos os autores românticos franceses deixaram os relatos escritos de suas peregrinações, muitos deles considerados verdadeiras obras-primas da época, como é o caso de *Voyages en Orient* (1851), de Gérard de Nerval.

No sentido do pitoresco e do exotismo, a Espanha aparecia aos românticos como uma terra privilegiada, vista como um lugar primitivo, estranho, logo, fascinante. Entretanto, a finalidade da viagem de George Sand a Maiorca, durante o inverno de 1838-1839, é bastante objetiva, pois visa à saúde de seu filho e à de Chopin: parte, assim, com o compositor e seus dois filhos, Maurice e Solange, em busca de paragens ensolaradas.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 - camarani@fclar.unesp.br

Béatrice Didier (1984), responsável pelo prefácio e pelos comentários da presente edição da obra, assinala imediatamente a decepção dos leitores que buscam nesse livro o relato da aventura sentimental de George Sand e Frédéric Chopin. De fato, o nome do compositor não aparece em nenhum momento; as poucas menções a seu respeito são feitas por meio de paráfrases como: “*Un d’entre nous tomba malade.*” (SAND, 1984, p.63), ou “*Notre malade ne semblait pas en état de soutenir la traversée.*” (SAND, 1984, p.203).

O livro é dividido em três partes: na primeira, a autora discorre sobre o clima, a paisagem, a economia, a fertilidade do solo, a condição e o temperamento dos camponeses - o que dá margem à expressão de suas idéias políticas; trata ainda da chegada a Palma, em 08 de novembro de 1838, e da dificuldade de encontrarem uma moradia. A segunda parte detém-se na descrição dos edifícios da ilha, sobretudo naqueles que apresentam uma arquitetura inspirada nos mouros; a terceira e última parte, concentra-se na mudança para a cartuxa de Valldemosa e sua permanência ali, até o final da viagem, quando partem para Barcelona em 13 de fevereiro de 1839.

Maiorca não se revela a ilha acolhedora e ensolarada que esperavam: os habitantes não aceitam bem os estrangeiros, e o grupo de George Sand consegue com muita dificuldade alugar uma casa de campo de um burguês rico que, no entanto, acaba por enxotá-los, quando corre a notícia da doença de Chopin, além de obrigá-los a comprar os lençóis que estariam contaminados. Por sua vez, o sol que os recebera desaparece rapidamente para dar lugar à estação das chuvas:

Mais tout à coup, après des nuits si sereines, le déluge commença. Un matin, après que le vent nous eut bercés toute la nuit de ses longs gémissements, tandis que la pluie battait nos vitres, nous entendîmes, à notre réveil, le bruit du torrent qui commençait à se frayer une route parmi les pierres de son lit. Le lendemain, il parlait plus haut; le surlendemain, il roulait les roches qui gênaient sa course. Toutes les fleurs des arbres étaient tombées, et la pluie ruisselait dans nos chambres mal closes. (SAND, 1984, p.62).

A chuva continua durante toda a estada do grupo em Maiorca, e a saúde de “*notre malade*”, como escreve Sand (1984, p.182), piora cada vez mais.

Expulsos da casa de campo, instalam-se em uma das celas do convento de Valldemosa. A partir desse momento, o espaço torna-se também um personagem do relato da escritora:

Nous partîmes pour Valldemosa, vers la mi-décembre, par une matinée sereine, et nous allâmes prendre possession de notre chartreuse au milieu d’un de ces beaux rayons de soleil

d'automne qui allaient devenir de plus en plus rares pour nous. [...] rien n'est plus beau que ces terrains négligés qui produisent tout ce qu'ils veulent [...]: arbres tortueux, penchés, échevelés; ronces affreuses, fleurs magnifiques, tapis de mousses et de joncs [...]; et toutes choses prenant là les formes qu'il plaît à Dieu, ravin, colline, sentier pierreux tombant tout à coup dans une carrière, chemin verdoyant s'enfonçant dans un ruisseau trompeur [...]. (SAND, 1984, p.122).

Como se nota, a descrição da natureza que circunda a cartuxa revela um espaço próprio do romantismo: uma natureza selvagem e irregular, sob um céu outonal. Na verdade, a paisagem pitoresca e exótica que se pode esperar como característica da ilha de Maiorca é apenas sugerida quando a autora, ao chegar, assinala “[...] *un climat délicieux, une nature charmante et tout à fait neuve pour nous [...], une végétation et des aspects de terrain essentiellement différents de ceux que présentent nos latitudes tempérées.*” (SAND, 1984, p.54); ou quando descreve a arquitetura da ilha e destaca “*un énorme massif carré sans autre ouverture qu’une petite porte cintrée*” coroado por “*un groupe de beaux palmiers*” (SAND, 1984, p.88); aqui, entretanto, abandona rapidamente os espaços exóticos e concentra-se nas ruínas de um convento da Inquisição, “[...] *qui n’offre plus qu’un monceau de débris, où quelques arbrisseaux et quelques plantes aromatiques percent çà et là les décombres.*” (SAND, 1984, p.90), concentrando-se, assim, em elementos característicos dos espaços de eleição do romantismo.

Mas é na região de Valldemosa que a imaginação romântica da escritora se esmera:

A Majorque, [la nature] fleurit sous les baisers d’un ciel ardent, et sourit sous les coups des tièdes bourrasques qui la rasent en courant les mers. La fleur couchée se relève plus vivace, le tronc brisé enfante de plus nombreux rejetons après l’orage ; [...] l’absence de chemins frayés lui donne un air d’abandon ou de révolte qui doit la faire ressembler à ces belles savanes de la Louisiane, où, dans les rêves chéris de ma jeunesse, je suivais René en cherchant les traces d’Atala ou de Chactas. (SAND, 1984, p.122).

Essa referência aos personagens de Chateaubriand e à natureza selvagem e exuberante do Novo Mundo reitera o olhar romântico de que lança mão a autora para descrever a paisagem natural da ilha.

A inspiração romântica que se detém nos espaços naturais e em sua descrição é enfatizada por Sand logo na primeira página do romance, quando menciona Byron, Rousseau e Chateaubriand a propósito de Chamonix, no coração dos Alpes:

[...] ces sites romantiques où Byron rêva son admirable drame de Manfred. On peut dire en général, et en se plaçant au point de vue de la mode, que la Suisse n'a été découverte par le beau monde et par les artistes que depuis ce siècle dernier. Jean-Jacques Rousseau est le véritable Christophe Colomb de la poésie alpestre, et, comme l'a très bien observé M. de Chateaubriand, il est le père du romantisme dans notre langue. (SAND, 1984, p.25).

Espaço não apenas distante de Maiorca, como também completamente diferente no que se refere à natureza e ao clima. No entanto, permite que George Sand introduza tanto a questão da narrativa de viagem, quanto a modalidade descritiva que invade o romance, na época.

Além dessas marcas de intertextualidade explícita (JENNY, 1979) que remetem diretamente ao romantismo, não se pode negligenciar as assimilações que Sand faz dos mestres da paisagem, Senancour, Bernardin de Saint-Pierre e, sobretudo, de Rousseau, seja por meio da técnica de escritura, seja por elementos de um mundo imaginário.

De fato, a escritura de George Sand (1984, p.60) faz-se prosa poética ao descrever a natureza, como no momento em que sob o encanto da paisagem ao luar, impregnada do perfume das flores, queda-se, “[...] *comme un oisif qui contemple et qui écoute*” a recolher os ruídos da noite e a recordar-se de outros espaços por meio dos sentidos:

Il est bien certain, et chacun le sait, que chaque pays a ses harmonies, ses plaintes, ses cris, ses chuchotements mystérieux, et cette langue matérielle des choses n'est pas un des moindres signes caractéristiques dont le voyageur est frappé. Le clapotement mystérieux de l'eau sur les froides parois des marbres, le pas pesant et mesuré des sbires sur le quai, le cri aigu et presque enfantin des mulots, qui se poursuivent et se querellent sur les dalles limoneuses, enfin tous ces bruits furtifs et singuliers qui troublent faiblement le morne silence des nuits de Venise, ne se ressemblent en rien au bruit monotone de la mer, au qu'en vive des sentinelles et au chant mélancolique des serenos de Barcelone. (SAND, 1984, p.60-61, grifos da autora).

Observa-se ser esse trecho composto por estruturas binárias, ternárias e quaternárias, repetição que confere uma musicalidade ao texto; a sensibilidade auditiva de Sand, que busca identificar os ruídos de Maiorca comparando-os aos de outros lugares, une-se à contemplação ociosa, procedimentos utilizados amplamente por Rousseau nas *Rêveries d'un promeneur solitaire* (1972), principalmente quando recorda dos dias passados junto da natureza, na ilha de Saint-Pierre, no meio do lago de Bienne.

Apresenta-se então, tanto em Rousseau quanto em Sand, o imaginário da ilha, que remete ao espaço fechado, ao abrigo, e conduz, em ambos, à mesma significação, à mesma busca: o refúgio em um paraíso natural, distante da civilização. Se a ilha de George Sand não se revela o paraíso selvagem de Jean-Jacques, a cartuxa de Valldemosa, ilha em uma ilha, cumpre esse papel, respondendo ainda “[...] *à deux autres éléments fondamentaux de cet imaginaire de l'espace que l'on retrouve dans nombre de textes romantiques: elle est en ruine, elle est dans la montagne.*”, como assinala Didier (1984, p.13) ao introduzir suas observações, no prefácio da edição aqui utilizada de *Un hiver à Majorque*:

La poésie des ruines avait été développée déjà par le XVIII^e siècle; le romantisme l'a reprise et amplifiée par une vue plus profonde de l'Histoire, par un sens plus pathétique de la mort et de la dissolution des individus et des civilisations. Mais une ruine dans la montagne est particulièrement fascinante pour une imagination romantique: la sauvagerie de la nature renforce et exalte le sentiment d'abandon que donne la ruine. La montagne offre non seulement des points de vues admirables et contrastés (surtout si l'on aperçoit, ou croit apercevoir, la mer dans le lointain), elle est le lieu d'une expérience mystique de l'altitude et de l'absolu. S'il s'agit des ruines d'un cloître, le mysticisme de la nature répond au mysticisme religieux dont ces restes sont le témoignage. Toute la thématique du paysage romantique se trouvait miraculeusement réunie dans le paysage de Valldemosa.

Todos esses elementos, somados às constantes tempestades próprias da estação, fazem lembrar o quadro do pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) que tão bem retratou o *mal du siècle* dos heróis românticos, como o personagem René, de Chateaubriand, citado por Sand em seu livro: a solidão constante em face do mundo, os sentimentos e sensações exacerbados, o desencanto, o sofrimento íntimo. Nessa pintura (figura 1) intitulada *O viajante sobre um mar de névoa*, de 1818, o personagem em negro destaca-se do resto da composição, solitário nas alturas e parece expressar a admiração pela natureza em uma experiência mística.

Figura 1 - O viajante sobre um mar de névoa



Fonte: Friedrich (1818).

Como assinala Ramira Pires (2011, p.75-76), ao discorrer sobre a noção do sublime no romance gótico das Ilhas Britânicas,

[...] nos quadros de Friedrich, o aspecto sublime se revela sobretudo por uma espacialidade majestosa, que apequena os homens. Ruínas, penhascos escarpados e árvores retorcidas criam uma ambiência de desolação. Friedrich é um exímio pintor da natureza – árvores, penhascos, luz, mar -, contudo, o foco das obras não está na beleza: o ambiente criado e o clima são muito mais importantes. Somos levados a olhar para o mais além, o fundo dos abismos, o que é absolutamente aterrorizante.

No caminho até Valldemosa, Sand não deixa de assinalar o momento em que ela e seu grupo começam a perceber o lado montanhoso de Maiorca: o aspecto selvagem que o lugar adquire no inverno, o conjunto de montanhas, os rochedos escarpados, a torrente que corre das montanhas para o vale, o bosque de rododendros lançados verticalmente em uma inclinação cheia de fissuras, o maciço de árvores sobre enormes fragmentos de rochas cobertas de musgo e hera. Na verdade, as rochas, a torrente, os abismos, os bosques reproduzem os quadros campestres e montanhosos de *La Nouvelle Héloïse*, ao acompanharmos o relato de viagem que Saint-Preux faz a Julie, na carta XXIII da primeira parte do livro:

Je gravissais lentement et à pied des sentiers assez rudes [...]. Je voulais rêver, et j'en étais toujours détourné par quelque spectacle inattendu. Tantôt d'immenses roches pendaient en

ruines au-dessus de ma tête. Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvrait à mes côtés un abîme dont les yeux n'osaient sonder la profondeur. Quelquefois je me perdais dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois, en sortant d'un gouffre, une agréable prairie réjouissait tout à coup mes regards. (ROUSSEAU, 1967, p.44).

Ao passar da descrição da natureza à do edifício em ruínas do convento, das diferentes faces, das celas, do claustro, da igreja, das imagens, Sand adverte que os religiosos “[...] *ont adouci, par un travail immense, l'apprêt de ce lieu romantique.*” (SAND, 1984, p.127). Confirma-se, assim, por suas próprias palavras, a ênfase dada pela escritora em caracterizar o espaço como romântico, dando prioridade à natureza selvagem, sombria e desordenada, em detrimento da paisagem peculiar de Maiorca.

Figura 2 - Cartuxa de Valldemosa¹



Esse espaço da cartuxa, tanto o interior como o exterior, possibilita a utilização de uma outra modalidade literária que emerge com toda a força no romantismo: o fantástico, o que não é comum em um relato de viagens, mas cuja inserção é aqui autorizada pela presença das crianças.

Há, a princípio, uma rápida menção a Hoffmann (SAND, 1984, p.79), cujos contos fantásticos estavam em voga na época; mas é quando discorre sobre o convento que a autora introduz realmente o assunto, definindo esse espaço não

¹ **Fonte:** Disponível em: <<http://www.google.fr/search?q=photo+chartreuse+valldemossa&hl=pt-BR&tbo=u&tbm=isch&source=univ&sa=X&ei=bV3PUKLsH4Ki8QTA84H4DA&ved=0CCoQsAQ&biw=1024&bih=625>>. Acesso em: 17 dez. 2012.

só como romântico, mas também como fantástico – imbuído de sua herança gótica -, ao evocar fogos-fátuos, cemitérios e sabás:

Jamais je n'ai entendu le vent promener des voix lamentables et pousser des hurlements désespérés, comme dans ces galeries creuses et sonores. Le bruit des torrents, la course précipitée des nuages, la grande clameur monotone de la mer interrompue par le sifflement de l'orage, et les plaintes des oiseaux de mer qui passaient tout effarés et tout déroutés dans les rafales; puis les grands brouillards qui tombaient tout à coup comme un linceul, et qui, pénétrant dans les cloîtres par les arcades brisées, nous rendaient invisibles et faisaient paraître la petite lampe que nous portions pour nous diriger, comme un esprit follet errant sous les galeries, et mille autres détails de cette vie cénobitique qui se pressent à la fois dans mon souvenir: tout cela faisait bien de cette Chartreuse le séjour le plus romantique de la terre. [...] Les apparitions fantastiques ne nous manquèrent même pas [...]. (SAND, 1984, p.138).

Atente-se para os substantivos e adjetivos das primeiras linhas que personificam de modo sinistro a natureza: as vozes lamentosas do vento, seus gritos plangentes e desesperados, o lamento dos pássaros marinhos, desorientados sob a ruidosa tempestade; as comparações, por sua vez, remetem diretamente a objetos ou seres próprios da literatura gótica e das ficções fantásticas, quando a neblina é comparada a uma mortalha ou a lamparina ao fogo fátuo.

Ao tratar das aparições fantásticas acima mencionadas, Sand evoca de forma extraordinária um verdadeiro sabá, em que o humor se mescla ao fantástico na descrição da irrupção de Lúcifer no claustro da cartuxa, acompanhado por um séquito de diabos: são maiorquinos mascarados que comemoram o carnaval.

Além de se dedicarem, em companhia da mãe, à exploração dos espaços do convento com seus recantos misteriosos, as crianças corriam com satisfação “[...] *au clair de la lune sous ces arceaux rompus qui vraiment avaient l'air d'appeler les danses du sabbat*”; e Sand completa: “[...] *je les ai conduits plusieurs fois, vers minuit, dans le cimetière.*” (SAND, 1984, p.140), reafirmando não só o gosto pelas ruínas como por cemitérios, pela noite, pelo luar, cenários fantásticos inspirados no *roman noir* inglês, da segunda metade do XVIII.

O vocabulário próprio da literatura gótica, *noire* ou frenética – denominação atribuída ao gótico na França -, já fora suscitado por Sand (1984, p.61) pela simples menção ao poema XXVIII de *Les Orientales* (1829), “*Les Djinns*”, de Victor Hugo, do qual retoma apenas a última estrofe:

*De ma terrasse, j'entendais aussi la mer, mais si lointaine et si faible
que la poésie étrangement fantastique et saisissante des Djinns me
revenait en mémoire.*

*J'écoute.
Tout fuit.
On doute,
La nuit,
Tout passe;
L'espace
Efface
Le bruit.*

A citação da autora, feita de memória, aparece com a ordem dos versos invertida. Se tomarmos o poema completo, essa “poesia estranhamente fantástica” revela-se não só pelo ritmo, como também pelo vocabulário utilizado que sugere o sobrenatural e o macabro, relacionados ao ruído que nasce do hálito da noite, ao rumor que se aproxima e ao eco que o reproduz: hospício de morte, convento maldito, voz sepulcral dos Djinns, nuvem lívida, horrível armada de vampiros e dragões, grito do inferno, demônios impuros da noite, Djinns fúnebres, filhos da morte, trevas, lamentos.

Nas últimas páginas, a escritora retorna ao fantástico, ligando-o à natureza indomada, quando recorda outro passeio “*dans cette île enchantée*” (SAND, 1984, p.196), durante o qual se surpreende com o aspecto formidável das árvores misteriosas:

*Quand on se promène le soir sous leur ombrage, il est nécessaire de bien se rappeler que ce sont là des arbres; car si on en croyait **les yeux et l'imagination**, on serait saisi d'épouvante au milieu de tous ces monstres fantastiques, les uns se courbant vers vous comme des dragons énormes, la gueule béante et les ailes déployées; les autres se roulant sur eux-mêmes comme des boas engourdis; d'autres s'embrassant avec fureur comme des lutteurs géants. Ici, un centaure au galop, emportant sur sa croupe je ne sais quelle hideuse guenon; là un reptile sans nom qui dévore une biche pantelante; plus loin un satyre qui danse avec un bouc moins laid que lui; et souvent c'était un seul arbre crevassé, noueux, tordu, bossu, que vous prendriez pour un groupe de dix arbres distincts, et qui représente tous ces monstres divers pour se réunir en une seule tête, horrible [...]. (SAND, 1984, p.197, grifo nosso).*

Descrição romântica, que se detém nos aspectos grotescos da natureza e que, ao fazê-lo, introduz elementos fantásticos por meio “dos olhos da imaginação”: dragões, cobras, gigantes, centauros, sátiros são percebidos com um arrepio de terror.

Em seguida, relata sua ida à alfândega de Palma, em companhia do filho, na tentativa de resgatar o piano ali retido, quando são surpreendidos pelas chuvas

de inverno; dirige-se a um narratário nomeado Eugène, que se supõe tratar-se do artista que pintara o retrato de Sand e Chopin, Eugène Delacroix (1799-1863):

*C'est dans les intervalles de l'ombre et de lumière que vous eussiez vu, Eugène, le ciel et la terre pâlir et s'illuminer tour à tour des reflets et des ombres les plus **sinistres** et les plus **étranges**. Quand la lune reprenait son éclat et semblait vouloir régner dans un coin d'azur rapidement balayé devant elle par le vent, les nuées **sombres** arrivaient comme des **spectres avides** pour l'envelopper dans les plis de leurs **linceuls**. Ils couraient sur elle et quelquefois se déchiraient pour nous la montrer plus belle et plus secourable. Alors la montagne ruisselante de cascades et les arbres déracinés par la tempête nous donnaient l'idée du chaos.* (SAND, 1984, p.202-203, grifo nosso).

Mais uma vez Sand utiliza comparações, metáforas e superlativos para sublinhar o frenesi da natureza.

Assim, muito além de uma narrativa de viagem ou do relato dos amores de Sand e Chopin, *Un hiver à Majorque* apresenta-se como uma obra de ficção em que o estilo, os temas, as descrições dos espaços, a inserção do fantástico e do frenético ressaltam o romantismo da autora.

Plenamente de acordo com Didier (1984), esse texto de Sand pode ser visto não apenas como um documento com impressões de viagem com pinceladas autobiográficas, mas também como uma obra literária cuja qualidade não cessa de surpreender seja pelas ideias que apresenta, seja pela qualidade do estilo, do dom da cor, do pitoresco e da arte da narrativa.

THE ROMANTICISM OF GEORGE SAND IN UN HIVER À MAJORQUE

ABSTRACT: This article aims to draw attention to the elements that signalize some characteristics of the Romanticism in the narrative *Un hiver à Majorque* by George Sand, such as the style, the themes, the descriptions of space and the use of fantastic elements. Some quotes and intertextual allusions are also employed as procedures to emphasize the dialogue established by the text of Sand with the literary romantic movement.

KEYWORDS: Romanticism. Style. Space. Fantastic. Intertextuality.

REFERÊNCIAS

DIDIER, B. Préface. Commentaires. In: SAND, G. **Un hiver à Majorque**. Paris: Librairie Générale Française, 1984. p.5-18. (Le Livre de Poche classique).

FRIEDRICH, C. D. **O viajante sobre o mar de névoa**. 1818. Disponível em: http://www.google.fr/search?q=caminhante+sobre+o+mar+de+nevoa+caspar+david+friedrich&hl=pt-BR&tbo=u&stick=H4sIAAAAAAAAAAAAErANT_AHvTx-gAAAOOCAMiCi9tLzAyd18lcmN4tqJ2cS_4Jvvn5Bu3wLRKrnHS4xpUyo4rAAAA&tbn=isch&source=univ&sa=X&ei=9ljPUILjBJLw8AS_24CwAg&ved=0CDUQsAQ&biw=1024&bih=625. Acesso em: 17 dez. 2012.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: JENNY, L. et al. **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p.5-49.

PIRES, R. M. S. S. da. Pelas fendas da razão: a ficção gótica inglesa. In: VOLOBUEF, K. (Org.). **Mito e magia**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2011. p.73-87.

ROUSSEAU, J.-J. **Les rêveries d'un promeneur solitaire**. Paris: Gallimard, 1972.

_____. **Julie ou la nouvelle Heloïse**. Paris: Garnier-Flammarion, 1967.

SAND, G. **Un hiver à Majorque**. Paris: Librairie Générale Française, 1984. (Le Livre de Poche classique).

