

NERVAL E AS ESTRATÉGIAS DA REPRESENTAÇÃO ROMÂNTICA

Lídia FACHIN¹

- **RESUMO:** Visando verificar de que modo e por quais processos se organiza a práxis narrativa de G. de Nerval, a proposta deste artigo é abordar, a partir de *Sylvie*, uma das estratégias descritivas mais originais do Romantismo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romantismo. Modalidades de representação. Descrição. Narração. Pintura. Teatro.

Dentre todos os processos estruturantes atuando em *Sylvie* (NERVAL, 1965), a descrição se nos afigura particularmente em posição de demanda da narrativa. Pelo menos duas modalidades principais de descrição regem a coerência do texto de Nerval:

1. aquela que se ancora na pintura – de pelo menos dois modos – e em outros objetos (de arte, roupas, monumentos etc.);
2. aquela que se baseia em [**que remete a**] verdadeiras cenas de teatro.

Num caso como no outro, a intertextualidade configurada pela *mise en abyme* parece constituir a mola mestra da estratégia descritiva de Nerval, enquanto estrutura mimética que se atualiza pela diegese, entendida, com G. Genette em *Figures III*, como sinônimo de história; mimesis deve ser entendida, por sua vez, como uma manifestação do visual, quer seja cênico ou pictórico; no teatro, por exemplo, o espaço mimético é estático e comparável ao espaço pictórico, tal como o explicita M. Issacharoff (1985) em *Le spectacle du discours*; cumpre ressaltar que os conceitos de mimesis e diegese correspondem ao par *showing/telling* de que trata Percy Lubbock (1958) em *The craft of fiction*.

Embora preconceituosamente considerada durante muito tempo como *Ancilla narrationis*, a descrição tem seu estatuto próprio, e, mais frequentemente do que se suspeita, a narração depende dela. Etimologicamente, descrever (*describere*) significa “escrever segundo um modelo”, seja ele material ou mental. Os mais tradicionais manuais da arte de escrever afirmam que descrever é tornar visível, fazer ver alguma coisa; quando dizemos que o *descripteur*, aquele que faz a

¹ UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – lidia.fachin@terra.com.br

descrição, faz ver, significa que ele nos obriga a imaginar, que ele nos guia. “*Voir, c’est comprendre*”, dizia Eluard: da compreensão (ordem do discurso), o leitor passa à visão, que é imaginação (BONNEFIS; REBOUL, 1978, p.12-13)

*Raconter, idéalement, c’est produire impérativement un effet de présence par le recours au témoignage des sens, en particulier celui de la vue. [...] En somme, il s’agit de **donner à voir** comme si on y était, ou, plus exactement, comme si on y avait été, [...].* (LE HUENEN; PERRON, 1985, p.12-13, grifo nosso).

é dessa maneira que se impõe, na linguagem verbal, a ilusão de uma presença que é típica da representação.

No caso de Nerval, sua percepção e visão de mundo se constroem, o mais das vezes, sobretudo em *Sylvie*, por referências pictóricas numerosas; às vezes, trata-se apenas de uma citação à guisa de intertexto; mais frequentemente, porém, o intertexto pictórico engendra a descrição e a conseqüente narração; ou pode ocorrer o inverso: a descrição nervaliana acaba fornecendo, “plantando” um quadro.

A descrição do castelo de Henri IV instaura, através de um metadiscorso, a representação como tal:

*Je me **représentais** un château du temps de Henri IV avec ses toits pointus couverts d’ardoises et sa face rougeâtre aux encoignures dentelées de pierres jaunies, une grande place verte encadrée d’ormes et de tilleuls, dont le soleil couchant perçait le feuillage de ses traits enflammés.* (NERVAL, 1967, p.112, grifo nosso).

Aqui, a descrição, remetendo a uma visão pictórica, promove a diegese, põe o quadro em movimento, conta uma história: a do narrador–*descripteur*, e a da cena teatral (que analisaremos adiante) que ilustram a sua hesitação diante de dois amores do passado – Sylvie e Adrienne.

Mas o duplo feminino projeta-se também em direção ao presente da narração; aqui também a descrição metaforiza-se em linguagem pictórica:

*La ressemblance d’une figure oubliée depuis des années **se dessinait** désormais avec une netteté singulière; c’était un **crayon** estompé par le temps qui se faisait **peinture**, comme ces vieux **croquis de maîtres** admirés dans un **musée**, dont on retrouve ailleurs l’original éblouissant.* (NERVAL, 1967, p.114, grifo nosso)

Nerval (1967, p.119) descreve por vezes paisagens que, não geradas por uma sugestão pictórica, acabam elas mesmas por «pintar» um quadro:

A ma gauche, je vis se dessiner la longue ligne des murs du couvent de Saint-S..., puis de l’autre côté de la vallée, la butte aux gens-d’Armes, avec les

ruines ébréchées de l'antique résidence carlovingienne. Près de là, au-dessus des touffes de bois, les hautes mesures de l'abbaye de Thiers decoupaient sur l'horizon leurs pans de muraille percés de trèfles et d'ogives. Au-delà, le manoir gothique de Pontarmé, entouré d'eau comme autrefois, refléta bientôt les premiers feux du jour, tandis qu'on voyait se dresser au midi le haut donjon de la Tournelle et les quatre tours de Bertrand-Fosse sur les premiers côteaux de Montméliant.

É esta paisagem que o narrador-personagem vê, ao fim da noite em que se perdeu perto da floresta de Ermenonville, depois de levar Sylvie para casa ao sair de *la fête de l'arc*; a visão dos muros do convento vai suscitar nele novas lembranças – ligadas a Adrienne – e conseqüentemente mais uma vez colocar a narrativa em movimento.

Transformando-se em quadro para ser visto, a descrição deixa de ser puramente material para receber o calor do comentário, da presença dos dêiticos:

Quelle triste route, la nuit, que cette route de Flandre, qui ne devient belle qu'en atteignant la zone des forêts! Toujours ces deux files d'arbres monotones qui grimacent des formes vagues; au-delà, des carrés de verdure et de terres remuées, bornés à gauche par les collines bleuâtres de Montmorency, d'Écouen, de Luzarches. Voici Gonesse, le bourg vulgaire plein des souvenirs de la Ligue et de la Fronde. (NERVAL, 1967, p.116, grifo nosso).

Mas a vontade de enquadrar a descrição, a tendência a pelo menos compará-la à pintura, fica nítida no último capítulo de *Sylvie*, pelo recurso da janela:

Le matin, quand j'ouvre la fenêtre, encadrée de vigne et de roses, je découvre avec ravissement un horizon vert de dix lieues, où les peupliers s'alignent comme des armées. Quelques villages s'abritent çà et là sous leurs clochers aigus, construits, comme on dit là, en pointes d'ossements. On distingue d'abord Othys, – puis Ève, puis Ver; on distinguerait Ermenonville à travers le bois s'il avait un clocher, – mais dans ce lieu philosophique on a bien négligé l'église. (NERVAL, 1967, p.138).

A janela funciona como moldura do quadro que se incrusta na narração à guisa de *mise en abyme*; esta técnica lembra certos artistas do Renascimento (Alberti, Brunelleschi) e permite entender a importância da janela e do olhar no sistema da representação²

Por outro lado, a festa do *Bouquet provincial*, longamente explorada pelo narrador, é descrita inicialmente no fim do 1º capítulo de *Sylvie*:

[...] les jeunes filles tressaient des guirlandes et assortissaient, en chantant, des bouquets ornés de rubans. – Un lourd chariot, traîné par des boeufs, recevait

² Cf. BONNEFILS; REBOUL, 1978, p.25.

ces présents sur son passage, et nous, enfants de ces contrées, nous formions le cortège avec nos arcs et nos flèches, nous décorant du titre de chevaliers, – sans savoir alors que nous ne faisons que répéter d’âge en âge une fête druidique survivant aux monarchies et aux religions nouvelles. (NERVAL, 1967, p.112).

A descrição minuciosa, material, desfila diante dos olhos do leitor-espectador, mostra-se, e faz seguir-se da reflexão nada fortuita, do *descripteur*, acerca da inserção de um tal quadro neste momento da narração: quando o narrador homodiegético volta-se para o seu passado, não vai buscar somente o passado biográfico, pessoal, mas principalmente o coletivo (nacional) e até supra-nacional, o da humanidade.

Uma nova referência a essa festa da infância – *la fête patronale, la fête des archers* – provoca a diegese:

Après la longue promenade à travers les villages et les bourgs, après la messe à l’église, les luttes d’adresse et la distribution des prix, les vainqueurs avaient été conviés à un repas qui se donnait dans une île ombragée de peupliers et de tilleuls, au milieu de l’un des étangs alimentés par la Nonette et la Thève. [...]

La traversée du lac avait été imaginée peut-être pour rappeler le Voyage à Cythère de Watteau. Nos costumes modernes dérangent 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 en cérémonie occupa le centre de la table, et chacun prit place, les plus favorisés auprès des jeunes filles: il suffisait pour cela d’être connu de leurs parents. Ce fut la cause qui fit que je me retrouvai près de Sylvie. (NERVAL, 1967, p.116-117).

A cerimônia toda constitui na verdade uma *mise en scène* de quadros antigos; a referência pictórica é o quadro de Watteau, que, funcionando à primeira vista apenas como citação intertextual tem, na realidade, a função de realizar o desejo inconfessado do narrador homodiegético de congelar (*figer*) a diegese nos limites do quadro, da mimesis. Mais que isso: congelar a imagem do passado, não permitir que o tempo passe, fixá-lo para sempre na memória através de um elemento material. Não é sem razão, pois, que o século XVIII através de seu imaginário – imagético e textual – funciona como intertexto constante na narrativa de Nerval; pintores, escritores, artistas em geral e suas obras são aí frequentemente referenciados:

Rousseau e *La Nouvelle Héloïse*³; Ermenonville e o túmulo de Rousseau, *vide de ses cendres*; grandes estampas à maneira de Boucher⁴; as gravuras de *l'Emile* e de *La Nouvelle Héloïse* por Moreau⁵; os idílios de Gessner — *Ermenonville! Pays où fleurissait encore l'idylle antique, – traduite une seconde fois d'après Gessner*⁶; *Werther – elle me trouve un peu de ressemblance avec Werther*⁷; Greuze — *elle avait l'air de l'Accordée de village de Greuze* —, o Templo da Filosofia, que tem a forma do templo da Sibila Tiburtina e exhibe todos os grandes nomes de pensadores, de Montaigne a Descartes e Rousseau⁸.

As relações entre o século XVIII e o Romantismo são fartamente conhecidas, sobretudo, quando se trata de Rousseau e dos pré-românticos; Gessner, através de sua prosa poética, idílios de um sentimentalismo característico do seu tempo; seus assuntos amorosos e campestres levam-nos imediatamente a Rousseau, às estampas inspiradas em Boucher (*de grandes estampes d'après Boucher*), aos temas moralizantes da pintura de Greuze (*L'Accordée de Village*), às gravuras de Moreau, e assim indefinidamente.

Nesse sentido, Watteau parece catalizar e dominar essa atração que os românticos têm pelo século XVIII; sua vida e sua arte tornam-se objeto de verdadeiro culto, principalmente junto aos críticos literários e de arte; é por influência de Baudelaire – o maior crítico do século XIX – que o tema crítico-literário de Cythère – *cet hymne que le XIX^e siècle romantique adresse au XVIII^e* (JONES, 1975, p.9) – atinge sua expressão máxima, mais completa. Entretanto, o nascimento do watteuismo data das atividades do *Petit Cénacle* literário e artístico ao qual pertencem, entre outros, Nerval e Gautier; para eles, na base de seu gosto pelo século XVIII, encontra-se um amor pelas artes visuais.

*Dans un cadre bucolique, donc loin de la ville devenue bourgeoise, dans une campagne peuplée non pas de vrais paysans, mais de faunes et naïades, des dieux et des demi-dieux (avec qui le noble prenait plaisir à s'identifier) menaient une existence entièrement consacrée aux plaisirs des sens. Étant donné que cet Eden de l'érotisme bien-né s'appelait Cythère, et que la génération de 1830 était à l'affût d'une évidence qui soutiendrait sa conception (aristocratique/érotique) du XVIII^e siècle, il est tout naturel qu'on se soit intéressé de bonne heure à **L'Embarquement de Cythère** de Watteau qui se trouvait au Louvre.* (JONES, 1975, p.12, grifo do autor).

³ Cf. NERVAL, 1967, p.120.

⁴ Cf. NERVAL, 1967, p.129.

⁵ Cf. NERVAL, 1967, p.127.

⁶ Cf. NERVAL, 1967, p.138.

⁷ Cf. NERVAL, 1967, p.139.

⁸ Cf. NERVAL, 1967, p.128.

Compreende-se então que, ao escolher o mundo das *Fêtes galantes*, os românticos apresentam-nos uma imagem muito aristocrática do século XVIII; mas essa escolha tem um significado de recusa muito ilustrativo da grande revolução que é o Romantismo:

1. recusa do mundo do classicismo, ao qual o século XVIII pertence oficialmente, mas também
2. recusa do século dos Filósofos – muito burguês – em favor de um mundo de sonhos aristocráticos.

Mais que isso, porém, Watteau está na base de diversas inovações que o Romantismo introduz: o gosto pelo paradoxo, o mito poético e social, a redescoberta e emprego particulares de termos como “artista” e “burguês”, o bucolismo e a idéia do paraíso perdido, as relações entre biografia e arte, a ruptura de regras estabelecidas, a introdução do motivo do “fauno”, a idéia do artista a um só tempo cronista e produto da sociedade em que vive. O caso de Watteau ilustra muito bem o quanto, nas relações entre literatura e pintura na crítica romântica da arte, a literatura domina a pintura.

Em Nerval não é difícil compreender que cada referência pictórica e/ou verbal congrega-se em torno de um quadro pintado, ele próprio funcionando como metáfora do fazer narrativo: todo quadro “mostra” algo, narra uma história completa; nesse sentido, a presença em Ermenonville, de “*deux tableaux flamands*” (NERVAL, 1967, p.127) sintetiza o fazer poético de Nerval: a pintura flamenga torna-se emblemática da técnica de *mise en abyme* que sustenta todo o tecido de *Sylvie*.

O cão empalhado – “[...] *un chien empaillé que j’avais connu vivant, ancien compagnon de mes courses dans les bois, le dernier carlin peut-être, car il appartenait à cette race perdue*[...]” (NERVAL, 1967, p.127) – enquanto ícone que, um pouco à maneira da pintura, paralisa o tempo passado e imobiliza o devir, encontra sua contrapartida mas sobretudo seu equilíbrio no velho papagaio – “*Le perroquet demandait à déjeuner comme en ses plus beaux jours, et me regarda de cet oeil rond, bordé d’une peau chargée de rides, qui fait penser au regard expérimenté des vieillards* [...]” (NERVAL, 1967, p.127) – que ainda fala: o presente pode ouvir o passado experiente ainda que o papagaio apenas repita o que ouve, ainda que essa comunicação seja artificial.

A descrição nervaliana mostra de que maneira os objetos podem aprisionar o tempo, paralisá-lo; para isso, a escolha de um relógio é reveladora:

[...] *une de ces pendules d’écaïlle de la Renaissance, dont le dôme doré surmonté de la figure du Temps est supporté par des cariatides du style Médicis, reposant à leur tour sur des chevaux à demi cabrés. La Diane historique, accoudée sur son cerf, est en bas-relief sous le cadran, où s’étalent sur un fond niellé les chiffres émaillés des heures. Le mouvement, excellent*

sans doute, n'avait pas été remonté depuis deux siècles. – Ce n'était pas pour savoir l'heure que j'avais acheté cette pendule en Touraine. (NERVAL, 1967, p.115).

Imediatamente começa a viagem do narrador a sua região de origem, a viagem de volta para o passado contada numa narrativa labiríntica, feita de *bric-à-brac*; como no caso dos quadros, aqui também a narrativa descongela a imagem pictórica.

Essa viagem se recompõe também através da descrição de retratos, evidentemente pintados de maneira a dar a impressão de vida; o signo verbal não é uma imagem e não pode ter a pretensão de concorrer com o visual; mas a fascinação do pictórico aparece sobretudo na representação de retratos, que usa então a figura de retórica mais apropriada nesse caso: a **hipotipose**, que vemos na descrição dos retratos da tia e do tio de Sylvie, em Othys:

Le portrait d'un jeune homme du bon vieux temps souriait avec ses yeux noirs et sa bouche rose, dans un ovale au cadre doré, suspendu à la tête du lit rustique. Il portait l'uniforme des gardes-chasse de la maison de Condé; son attitude à demi martiale, sa figure rose et bienveillante, son front pur sous ses cheveux poudrés, relevaient ce pastel, médiocre peut-être, des grâces de la jeunesse et de la simplicité. Quelque artiste modeste invité aux chasses princières s'était appliqué à le pourtraire de son mieux, ainsi que sa jeune épouse, qu'on voyait dans un autre médaillon, attrayante, maligne, élançée dans son corsage ouvert à échelle de rubans, agaçant de sa mine retroussée un oiseau posé sur son doigt. (NERVAL, 1967, p.121-122).

Todo o passado do narrador, de Sylvie e da tia revive na juventude pintada nesses retratos e completa-se pela descrição de outros objetos da casa:

Sylvie fureta de nouveau dans les tiroirs. Oh! que de richesses! que cela sentait bon, comme cela brillait, comme cela chatoyait de vives couleurs et de modeste clinquant! deux éventails de nacre un peu cassés, des boîtes de pâte à sujets chinois, un collier d'ambre et mille fantréluches, parmi lesquelles éclataient deux petits souliers de droguet blanc avec des boucles incrustées de diamants d'Irlande! (NERVAL, 1967, p.122).

Sylvie e o narrador resolvem, entretanto, dar vida a esse passado, vestindo as velhas roupas do casamento da tia e do tio:

Elle y avait trouvé une grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis. [...]. La robe étoffée de la vieille tante s'ajusta parfaitement sur la taille mince de Sylvie, qui me dit de l'agrafer. «Oh! les manches plates, que c'est ridicule!» dit-elle. Et cependant les sabots garnis de dentelles découvraient admirablement ses bras nus, la gorge s'encadrait dans le pur corsage aux tulle jaunies, aux rubans passés, qui n'avait serré que bien peu les charmes évanouis de la tante. [...]. Elle avait l'air de l'accordée de village de

Greuze. [...] et entièrement vêtue elle-même elle me montra les habits de noces du garde-chasse réunis sur la commode. En un instant, je me transformai en marié de l'autre siècle. (NERVAL, 1967, p.122-123).

Exatamente como no caso dos quadros pintados, os retratos, as roupas, os objetos põem em movimento os mecanismos da narrativa: a aparição dos jovens vestidos de noivos do século XVIII faz com que a tia, emocionada e chorosa, conte as festas de seu próprio casamento. Mas muito mais que isso, esses objetos lançam o narrador para muito além de seu passado biográfico, tentando recompor não uma história, mas a História: as camadas do tempo superpostas levam até o passado bíblico: “[...] *comme le cantique de l'Ecclésiaste; – nous étions l'époux et l'épouse pour tout un beau matin d'été [...]*”(NERVAL, 1967, p.123); na realidade a noção de tempo é abolida, as noções de «velho» e de «jovem» perdem seu sentido corriqueiro, passado e futuro confundem-se em um momento de intemporalidade; voltando para os tempos bíblicos o jovem casal repete um casamento original e primitivo, torna-se uma espécie de casal mítico e eterno.

Essa característica de plasticidade da descrição nervaliana, esse seu caráter visual não se restringe entretanto às referências pictóricas; sua recorrência amplia-se a uma outra linguagem dentro da diegese, a linguagem teatral, uma mimesis, um espetáculo que se torna emblemático na medida em que se coloca em *mise en abyme* na narrativa de Nerval.

Aqui também insinua-se o watteuismo de Nerval; as paisagens de Watteau “*ne sont pas exactement vrais, ils tiennent un peu des décorations de théâtre*” (TAILLASSON apud JONES, 1975, p.16); as relações inegáveis de sua pintura com o teatro de Marivaux – o período da Regência, a predileção pelos atores e papéis italianos – por exemplo Gilles o *clown* – o amor pela natureza, a melancolia, o hedonismo, a idéia de que a ilusão é mais real que a realidade – evocam o mundo do espetáculo teatral, mas principalmente têm muito a ver com essa aristocracia – a que já aludimos – cuja função é *dar-se em espetáculo*:

Amoureux de la nature et de la comédie, Watteau invente un genre nouveau où la comédie se déroule dans la nature et s'y mêle, tandis que s'efface la distinction entre le spectacle théâtral et la cérémonie mondaine [...]. (STAROBINSKI apud GOULEMOT; LAUNAY, 1968, p.41).

Essa idéia da relação íntima entre o mundo da aristocracia e o mundo do teatro, e que viria a ser muito cara à crítica romântica, aparece já nos inícios da crítica de Watteau no século XIX; ela torna-se muito importante para os escritores do *Petit Cénacle*, particularmente a geração de T.Gautier, apaixonada pela comédia italiana e, portanto, mais suscetível de acolher essa idéia prazerosamente e fazer dela parte integrante de seu ideal da arte de Watteau. Claro que em *Sylvie* Nerval vai caminhar

num sentido bastante diverso, mas o fato é que a motivação e a herança histórico-estética são inegáveis.

A cena em que Nerval relata como, através das roupas de noivos, o jovem casal recupera o passado dos velhos tios, tem muito a ver com uma encenação, uma representação teatral, feita para ser vista, do ponto de vista do espetáculo em si, mas sobretudo plasticamente.

Assim, as festas folclóricas e outras constituem verdadeiras cenas de teatro construídas a partir e em torno de uma mulher, figura estrutural estelar que constitui um dos sustentáculos do texto de Nerval. Esta mulher tem seu referencial no presente da narrativa – 1835 – congrega as mulheres do passado do narrador, “*les deux moitiés d’un seul amour*” (NERVAL, 1967, p.138), Sylvie e Adrienne, e fecha a história: está no começo e no fim da narrativa.

A forte relação de Nerval com o teatro manifesta-se de múltiplas maneiras: escreveu peças e ensaios dramáticos, individualmente ou em colaboração com Dumas (por exemplo *Couronne poétique de Béranger, le Prince des sots, Lara, Piquillo, Caligula, l’Alchimiste, Léo Burckart, Les Monténégrins, le Chariot d’enfant, l’Imagier de Harlem* etc.), das quais algumas foram representadas sem sucesso enquanto espetáculo e outras nem chegaram à cena; participou da *Bataille d’Hermani* em 1830; em 1835 fundou *Le Monde dramatique*, revista teatral de luxo que não fez sucesso e o arruinou ao cabo de um ano; escreveu artigos de crítica teatral em periódicos como *La Presse, L’Artiste, La Charte* de 1830; traduziu *Misanthropie et repentir* de Kotzebue.

Em *Sylvie*, o narrador está apaixonado por uma atriz de teatro, Aurélie, cuja presença vai constituir o fio condutor de todas as cenas teatrais:

Je sortais d’un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant. [...] Indifférent au spectacle de la salle, celui du théâtre ne m’arrêtait guère – excepté lorsqu’à la seconde où à la troisième scène d’un maussade chef-d’oeuvre d’alors, une apparition bien connue illuminait l’espace vide, rendant la vie d’un souffle et d’un mot à ces vaines figures qui m’entouraient. [...] – belle comme le jour aux feux de la rampe qui l’éclairait d’en bas, pâle comme la nuit, quand la lampe baissée la laissait éclairée d’en haut sous les rayons du lustre... (NERVAL, 1967, p.109).

Nesse espaço irreal, ilusório, evolui uma cena de teatro – uma mimesis – que dá origem à narrativa como um todo.

Essa cena tem seu paralelo em outra camada da narrativa, muito mais antiga – 1820 – em que o narrador, motivado pelas canções, rememora os amores da infância: Sylvie e depois Adrienne, que vai constituir o duplo da primeira: “*Cet amour vague et sans espoir, conçu pour une femme de théâtre, qui tous les soirs me prenait à*

l'heure du spectacle, pour ne me quitter qu'à l'heure du sommeil, avait son germe dans le souvenir d'Adrienne [...]" (NERVAL, 1967, p.114).

O castelo “*du temps de Henri IV*” (NERVAL, 1967, p.112) constitui o cenário para essa festa composta de um misto de canto, dança e representação para onde o narrador leva Sylvie, mas se apaixona por Adrienne: todos os sistemas de signos concorrem para esse espetáculo, transformam o verbo em carne: palavra, tom, expressão facial, gesto, marcação, maquilagem, iluminação, música, acessórios, indumentária, penteado, cenário (KOWZAN, 1977; GIRARD; OUELLET; RIGAUT, 1986) convertem o discurso em espetáculo (ISSACHAROFF, 1985, p.113):

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 tut, et personne n'osa rompre le silence. La pelouse était convertie de faibles vapeurs condensées, qui déroulaient leurs blancs flocons sur les pointes des herbes. Nous pensions être en paradis. – Je me levai enfin, courant au parterre du château, où se trouvaient des lauriers, plantés dans de grands vases de faïence peints en camaïeu. Je rapportai deux branches, qui furent tressées en couronne et nouées d'un ruban. Je posai sur la tête d'Adrienne cet ornement, dont les feuilles lustrées éclataient sur ses cheveux blonds aux rayons pâles de la lune. Elle ressemblait à la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures.

Esta verdadeira cena de teatro, inscrita na narração como uma pintura dentro de outra pintura, está também incrustada na narrativa que ela mesma faz deslanchar.

Num outro nível da narração, que corresponde a uma outra esfera temporal – 1825 – uma outra festa – *une solennité du pays, Le soir de la Saint-Barthélémy* – retoma uma representação teatral, *une sorte de représentation allégorique*; temos aqui a descrição de um espetáculo, a organização de um espaço mimético que, contando com importantes elementos de teatralidade, dão conta de uma visão paradisíaca, portanto, de um espaço sagrado:

Ce que je vis jouer était comme un mystère des anciens temps. Les costumes, composés de longues robes, n'étaient variés que par les couleurs de l'azur, de l'hyacinthe ou de l'aurore. La scène se passait entre les anges, sur les débris du monde détruit. Chaque voix chantait une des splendeurs de ce globe éteint, et l'ange de la mort définissait les causes de sa destruction. Un esprit montait de l'abîme, tenant en main l'épée flamboyante, et convoquait les autres à venir admirer la gloire du Christ vainqueur des enfers. Cet esprit, c'était Adrienne transfigurée par son costume, comme elle l'était déjà par sa vocation. Le nimbe de carton doré qui ceignait sa tête angélique nous paraissait bien naturellement un cercle de lumière. (NERVAL, 1967, p.123).

K. Shärer (1968, p.185) diz, com razão, que os «mistérios», que representam a descida de Cristo aos Infernos, o dilúvio etc., variam infinitamente o único tema, o da salvação, da reconstrução de um mundo destruído ou fragmentado.

Ora, o que faz a escritura de Nerval senão tentar recompor esse universo? Pelo recurso à superposição das camadas da narrativa – que correspondem às diferentes camadas do tempo –, o narrador reúne *les fragments épars*, de sua experiência pessoal, biográfica, mas sobretudo os da humanidade. Assim fica claro que o teatro, as festas e outras manifestações populares celebram a lembrança e figuram a esperança de voltar para uma época anterior onde a vida era feliz: a idade de ouro da humanidade (SCHÄRER, 1968).

O narrador repete todas as tentativas possíveis de identificar a atriz Aurélie à “atriz” Adrienne, o presente a diferentes esferas do passado: “*J’avais projeté de conduire Aurélie au château, près d’Orry, sur la même place verte où pour la première fois j’avais vu Adrienne[...]*” (NERVAL, 1967, p.137). Aurélie, todavia, compreende imediatamente as intenções do narrador: “*La comédienne est la même que la religieuse; vous cherchez un drame, voilà tout, et le dénouement vous échappe.*” (NERVAL, 1967, p.137). Entretanto, sua vontade de identificação dessas duas metades torna-se tão forte que ele recorre ao testemunho de Sylvie:

J’oubliais de dire que le jour où la troupe dont faisait partie Aurélie a donné une représentation à Dammartin, j’ai conduit Sylvie au spectacle, et je lui ai demandé si elle ne trouvait pas que l’actrice ressemblait à une personne qu’elle avait connue déjà. – À qui donc? – Vous souvenez-vous d’Adrienne? (NERVAL, 1967, p.139).

Nessa recomposição, nessa viagem de volta para o passado, as representações – teatrais e outras – constituem uma verdadeira iniciação:

J’ai passé par tous les cercles de ces lieux d’épreuves qu’on appelle théâtres. J’ai mangé du tambour et bu de la cymbale’ comme dit la phrase dénuée de sens apparent des initiés d’Eleusis. (NERVAL, 1967, p.136).

Por outro lado, as concepções de Nerval sobre o teatro, o espetáculo e o ator, convergem todas para essa mesma busca de unidade (do tempo) na (sua) diversidade. Enquanto crítico de teatro, Nerval insiste sempre que uma peça nova não passa de uma variante ou modificação de uma peça antiga:

[...] car on comprenait bien partout que c’était là l’histoire éternelle des mariages humains. Toujours le père livrera sa fille par ambition, et toujours la mère la vendra avec avidité. [...]. Moi, je m’indignais parfois d’avoir à débiter de si longues tirades dans une cause aussi limpide et devant un auditoire aisément convaincu de mon droit. [...]; mais [le public] aurait fini par trouver la pièce trop courte, et par réfléchir qu’il lui faut le temps de voir souffrir une

princesse, un amant et une reine; de les voir pleurer, s'emporter et répandre un torrent d'injures harmonieuses contre la vieille autorité du prêtre et du souverain. Tout cela vaut bien cinq actes et deux heures d'attente, et le public ne se contenterait pas à moins [...] (NERVAL, 1967, p.497).

Atrás da nova aparência está aquilo que o público já conhece e espera e que ele apenas 're-conhece', pois já está assimilado pelo passado: "*Dans une telle perspective le théâtre parfait serait celui qui jouerait une seule et même pièce en la variant et en la modifiant à l'infini.*" (SCHÄRER, 1968, p.152). Com efeito, para H. Juin (1976, p.201),

Le souvenir est plus important que la chose elle même [...] C'est parce que le souvenir est plus proche de la vie de théâtre que de la vie vécue. Or, pour ce passionné de théâtre qu'est Nerval, le théâtre a déjà l'avantage d'être une vie rêvée. L'apparition d'Adrienne est une apparition de théâtre.

O ator, verdadeiro Proteu, simboliza essa individualidade múltipla que Nerval procura em Aurélie:

Était-ce Iphigénie seulement? Non, c'était Monime, c'était Junie, c'était Bérénice, c'étaient toutes les héroïnes inspirées par les beaux yeux d'azur de mademoiselle Champmeslé, ou par les grâces adorables des vierges nobles de Saint-Cyr! Pauvre Aurélie! notre compagne, notre soeur, n'auras-tu point regret toi-même à ces temps d'ivresse et d'orgueil ? (JUIN, 1976, p.498).

Sempre o mesmo e sempre outro, sempre diverso de si mesmo, o ator assume mil formas cambiantes sem, no entanto, perder sua identidade, garantida pelo seu nome; assim, Aurélie

[...] avait accepté le rôle principal dans le drame que je rapportais d'Allemagne [...] Les scènes d'amour étaient préparées à son intention (JUIN, 1976, p.136).

Vers huit heures, j'étais assis dans ma stalle accoutumée; Aurélie répandit son inspiration et son charme sur des vers faiblement inspirés de Schiller; [...] Dans la scène du jardin, elle devint sublime. (JUIN, 1976, p.135).

Da mesma forma, o diretor da troupe em que atua Aurélie era um

[...] brave homme, ancien Dorante des comédies de Marivaux, longtemps jeune premier du drame, et dont le dernier succès avait été le rôle d'amoureux dans la pièce imitée de Schiller. (JUIN, 1976, p.136).

que sintetiza em si o *métier* de ator e o *modus* de sua inscrição no tempo nervaliano: *le jeune premier ridé* (JUN, 1976, p.137). Nele, o velho e o novo se encontram, assim como o jovem casal revive a juventude vestindo as roupas velhas dos velhos tios: a escritura de Nerval, ao partir das experiências do “ver”, da descrição fundada nas linguagens pictórica e teatral, consegue dar origem a uma diegese que relata um verdadeiro banho de juventude. Cada referência pictórica, ou teatral, ou folclórica funciona como um palimpsesto, por baixo de cuja escrita há uma nova escrita; por trás de cada quadro, de cada objeto, de cada representação teatral, há uma outra realidade que se avoluma por efeito das sucessivas lembranças; por detrás do rosto enrugado da velha tia, há “*la fée des légendes éternellement jeune*” (JUN, 1976, p.122) e com ela a fonte da juventude, a idade de ouro. É isso que vai permitir ao “eu” nervaliano afastar a antiga cisão e apreender-se numa unidade e numa identidade indefectíveis.

Entretanto, essa recomposição do passado, apesar de todas as ilusões que ela resgata, é sempre enquadrada pela presença incômoda do real e do racional, que fazem ressaltar a indigência da situação presente. A própria escritura de Nerval pretende estruturar o fragmentado universo romântico: a aparência fragmentária da narrativa, de *bric-à-brac*, de *flo*, pode levar a crer que se trata apenas de um sonho, de um produto da imaginação; mas há na tessitura de *Sylvie*, índices de uma vontade organizadora, estruturante. *Sylvie* seria então a demonstração cabal do que é o século XIX: um *puzzle*, como diz muito bem Hubert Juin (1976, p.185); o romantismo está contido neste paradoxo: “*le 'Je' est épars, le 'Moi' est en miettes. Il ne reste de l'univers que des débris*” (isto explica porque os românticos escrevem tanto, como é o caso de Chateaubriand, de G. Sand ou de Nerval: não por necessidade material como eles querem fazer crer, mas por “*une urgence inavouée, peut-être inavouable: le besoin d'être, qui est un besoin d'ordre*” (JUN, 1976, p.185).

O texto de Nerval mostra justamente essa obsessão que o século XIX tem de “*raccommoder, de recoller les fragments épars, de reprendre les parties au sein d'une totalité organique*” (DÄLLEMBÄCH apud TRISTMANS, 1986, p.83). Mas, se o autor precisa organizar, estruturar o seu texto, é porque ele é caótico, porque necessita de uma coerência, de uma coesão. Com *Sylvie*, Nerval tenta atingir a racionalidade, *diriger [son] rêve éternel au lieu de le subir*; aqui fica clara a vontade de um escritor confrontado com sua escritura: não se trata de sorte, mas de trabalho; não de “jogo”, mas de “sistema”. Com efeito, “*Nerval n'improvise pas, il cherche. Les fabuleuses 'trouvailles' qui sont dans ses livres, il les doit à son labeur et non point à la chance.*” (JUN, 1976, p.223).

Entretanto, o sistema se vê algumas vezes rompido pelo jogo: o episódio de Adrienne na representação teatral pertence à esfera da ilusão; entretanto, ele é tão forte enquanto obsessão do narrador, que *Sylvie*, que é símbolo da razão, se vê compelida a interpretar o papel de Adrienne; mas *Sylvie* reage e o sistema volta a

impor-se; “[c]’est donc au niveau du personnage de Sylvie et du système de valeurs qu’elle incarne (une rationalité bourgeoise) que s’opère la clôture de ce récit.” (TRISTMANS, 1986, p.85).

Mas não é só isso: a cada vez que o narrador procura Sylvie para reviver os momentos do passado, ele tem uma desilusão: seja quando ele chega a Loisy no fim de um baile, quando

Le jour commençait à se faire. [...] Les fleurs de la chevelure de Sylvie se penchaient dans ses cheveux dénoués; le bouquet de son corsage s’effeuillait aussi sur les dentelles fripées, savant ouvrage de sa main. (NERVAL, 1967, p.125),

seja na casa de Sylvie, que agora — 1835 — veste «[...] *une toilette de demoiselle, presque dans le goût de la ville*». (NERVAL, 1967, p.129). Seu quarto agora

[...] était décorée avec simplicité, pourtant les meubles étaient modernes, une glace à bordure dorée avait remplacé l’antique trumeau, où se voyait un berger d’idylle offrant un nid à une bergère bleue et rose. Le lit à colonnes chastement drapé de vieille perse à ramage était remplacé par une couchette de noyer garnie du rideau à flèche. [...] J’étais pressé de sortir de cette chambre où je ne trouvais rien du passé. (NERVAL, 1967, p.130).

Além disso, Sylvie não faz mais rendas: “*Oh! je ne fais plus de dentelle, on n’en demande plus dans le pays; même à chantilly, la fabrique est fermée.*” (NERVAL, 1967, p.130). Ela agora faz luvas com uma máquina “*pour maintenir la peau des gants afin de les coudre*” (NERVAL, 1967, p.129-130).

A tia de Othys morreu, Sylvie não é mais “*une paysanne*” (NERVAL, 1967, p.131), agora lê livros e entende de W.Scott e Rousseau, além disso, não canta mais as canções folclóricas da infância: “*On ne chante plus cela*” (NERVAL, 1967, p.131); em contrapartida, “*Sylvie modula quelques sons d’un grand air d’opéra moderne. [...] Elle phrasait!*” (NERVAL, 1967, p.131, grifo do autor). Sylvie, de agora em diante, fica num pedestal como “*une statue souriante dans le Temple de la sagesse*” (NERVAL, 1967, p.135): em outras palavras, o jogo, a ilusão, o irreal do teatro – Aurélie/Adrienne – ficam rejeitados pela razão que se impõe no fecho da narrativa. O que o autor faz, ao organizar as diferentes camadas temporais em *Sylvie*, é conferir linearidade, coerência, lógica a sua narrativa.

A narrativa de Nerval capitula, até certo ponto, diante da razão, como a demonstrar o sentimento do próprio escritor diante de seu tempo. As mudanças operadas em *Sylvie* nascem do progresso advindo das ciências e técnicas: que se trate de 1835 – presente da narrativa – ou de 1853 (as esperanças baldadas de 1848 vão naufragar inteiramente com o advento de Napoleão III, e do IIº Império) – quando termina *Sylvie*, o momento histórico e cultural é desalentador. Já a restauração

marcara o triunfo da burguesia que se consagra com a Monarquia de Julho; essa classe manifesta prudência, gosto pela ordem, medo instintivo da novidade e faz assim reinar na vida social esta uniformidade cinza contra a qual se rebelarão muitos românticos; uns orientam-se para a utopia humanitária, outros para a revolta niilista e finalmente outros – como é o caso de Nerval –, para a evasão estética.

Assim, a geração que se tornou adulta por volta de 1830 torna-se vítima da falta de perspectiva, suas inspirações são ameaçadas de sufocação pelo dinamismo de uma burguesia impaciente de tomar conta de si mesma, e é nessa geração que se desenvolve a tendência de se considerar o artista como um ser à parte, que vive à margem da sociedade e não aceita seus valores.

Os artistas, os letrados e poetas vêm-se na contingência de se fecharem em sua torre de marfim, rechaçados e confrontados com a grosseria e a indiferença do público burguês (MILNER, 1973); é o que fica claro nesta passagem em que Nerval faz um retrato dos anos 30 – 1835 mais precisamente:

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 héroïque 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'utopies brillantes, d'aspirations philosophiques ou religieuses, d'enthousiasmes vagues, mêlés de certains instincts de renaissance; [...] L'ambition n'était cependant pas de notre âge, et l'avidité curée qui se faisait alors des positions et des honneurs nous éloignait des sphères d'activité possibles. Il ne nous restait pour asile que cette tour d'ivoire des poètes, où nous montions toujours plus haut pour nous isoler de la foule. (NERVAL, 1967, p.110).]

O *Petit cénacle*, a que já aludimos, elevava a arte ao nível de uma religião, nela projetando todas as aspirações de uma geração frustrada: a fraternidade das artes e sua convergência numa beleza ideal conjugadas com o trabalho constante e a perfeição formal.

Com a dissolução do *Petit cénacle*, alguns de seus membros se reúnem a partir de 1835 na casa de Nerval, no impasse do Doyenné; o respeito pela arte e o culto exigente da forma aliam-se aos prazeres e festas dessa *bohème galante* imortalizada por Nerval. Como diz M. Milner (1973, p.63):

[...] ce fut un îlot soustrait aux vicissitudes du temps, un lieu un peu irréel, où des esprits réunis par un même amour de la vie libre essayaient de réaliser, loin des luttes politiques et idéologiques dans lesquelles s'engageaient les 'grands' du mouvement, le rêve d'une existence consacrée à l'art et au plaisir.

O fato é que a narrativa de Nerval, ao mesmo tempo que procura a perfeição estética com técnicas que a fecham num todo racional – sistema que limita o jogo –

revela, por isso mesmo, um autor que sente necessidade de fixar o artesanal antes que o industrial se imponha definitivamente; a narrativa nervaliana, ao voltar para o passado, tenta na verdade ignorar o tecnicismo, o desenvolvimento científico, os problemas sociais decorrentes do capitalismo. De acordo com Walter Benjamin (1986), a arte de contar torna-se cada vez mais rara na sociedade capitalista, porque não encontra aí as condições plenas para sua realização; ora, o rápido desenvolvimento do capitalismo, da técnica, destruiu o caráter de comunidade entre a vida e a palavra, caráter esse que se apóia na organização pré-capitalista do trabalho, especialmente na atividade artesanal; esta última, opondo-se à rapidez do trabalho industrial, permite uma sedimentação lenta das diversas experiências. No ritmo do trabalho artesanal, tem-se tempo para contar. Quando não se pode mais contar – quando não existem mais as experiências comuns entre narrador e ouvinte –, quando esse fluxo narrativo se esgota, é porque a memória e a tradição comuns já não existem.

Ora, o que faz Nerval senão tentar recuperar essa arte pela escrita, fixá-la, subtraí-la ao desenvolvimento do capitalismo, isto é, da burguesia, da tentação do historicismo?

Le Rouge et le noir tem como subtítulo *Chronique de 1830*: nesse romance Stendhal retrata o enfado vivido pelos homens de letras e artistas durante a *Monarchie de Juillet*; Nerval, já vimos, tem a moderna consciência da realidade como Stendhal, mas não a assume através de uma representação realista; sua representação é romântica no sentido de volta ao passado, de fuga do presente, de perfeição clássica; fica evidente que Nerval se recusa a representar a realidade contemporânea. Stendhal procura dominar a realidade, não se subtrai a ela, domina-a pela escritura.

Poder-se-ia assacar contra Nerval a acusação de fuga das transformações sociais de seu tempo, de não assumi-lo – ao contrário –, de negá-lo ao procurar voltar para o passado, para o *figé*, o estável, que encontra seu exemplo mais característico na descrição de quadros pintados ou de cenas teatrais dentro da narrativa; entretanto, essas cenas estáticas e essas pinturas encontram-se dinamizadas pela diegese, são salvas da estaticidade porque se transformam em narrativa, são postas em movimento e integradas pela linguagem verbal.

Mais importante que isso, porém, é a concepção cíclica que Nerval tem da História, ao contrário da maioria dos românticos, que têm uma visão historicista, uma concepção de História regida pelo mito do Progresso. A tentação de buscar o período pré-revolucionário, de ignorar a Revolução, não pode ser imputada a Nerval, que não foi um *ultra-royaliste* como o foram alguns românticos.

Nerval tenta recompor o mundo pré-revolucionário, mas a referência ao quadro de Watteau não significa a tentação do retrocesso; significa, isso sim, a vontade de, voltando às sucessivas esferas do tempo, recompor o universo que se

fragmentou: *Le Voyage à Cythère* guarda toda a leveza, o frescor da Idade do Ouro; e se Rousseau torna-se o referencial mais forte nessa busca do passado, é porque a utopia rousseauísta é também a utopia nervaliana, isto é, uma utopia retrógrada, nos termos em que a expõe Jean-Christian Petitfils (1977). Afinal, é na ilha de Cythère que se consuma o casamento de Polyphile e Polia, uma união espiritual do amor profano e do amor divino; em suma, uma identificação de Cythère com o Eden, como a vemos relatada pelo próprio Nerval em *Le songe de Polyphile*, como parte de seu *Voyage en Orient* (1955).

As diferentes concepções de História em vigor no século XIX nos remetem automaticamente a um texto já clássico de Walter Benjamin (1986, p.226) “Sobre o conceito de história”, e que nos faz compreender claramente Nerval:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

Com efeito, a superposição de camadas do passado leva-nos imediatamente ao mundo da repetição e, portanto, das correspondências: Baudelaire retoma Nerval, o surrealismo retomará os dois primeiros. Nerval aponta então para o futuro na medida em que, chegando à juventude da humanidade, cria uma nova estética, calcada no intertexto do passado. Sua escritura anuncia a modernidade na medida em que, transformando o *bric-à-brac* em construção lógica, deixa, na construção de seu edifício, ressumar o sagrado, o irracional, aquilo que não seria possível de se integrar na coerência da narrativa, não sancionável pela burguesa Sylvie: “*il faut au besoin passer les bornes du non-sens et de l’absurdité*” (NERVAL, 1967, p.136); o intertexto (teatro, pintura, festas etc.) é constituído de válvulas de escape por onde poreja o verdadeiro Romantismo. Esse *bric-à-brac* construído por uma multiplicidade de linguagens – verbal, pictórica, musical, teatral, cinestésica etc. – deixa clara a noção de *jogo* como um dos arquétipos intelectuais da modernidade enquanto tendência à desconstrução e à reconstrução. A representação em Nerval constrói-se a partir de todas essas linguagens, aproximando-o, pois, das vanguardas do século XX. O jogo pressupõe talvez um questionamento filosófico sobre a opacidade do mundo, e, como diz B. Tristmans (1984), ele talvez seja o índice de outros modos de significação.

FACHIN, L. Nerval and the romantic representation strategies. **Itinerários**, Araraquara, n.25, p. 245-263, 2007.

■ **ABSTRACT:** *Intending to verify how and by which proceedings G. de Nerval's narrative praxis is organized, this paper proposes to approach, from Sylvie, one of the most original descriptive strategies of Romanticism.*

■ **KEYWORDS:** *Romanticism. Modalities of representation. Description & narration. Painting. Theatre.*

Referências

BONNEFIS, P.; REBOUL, P. (Org.). **La description**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1978.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 2.ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. v.1. (Obras Escolhidas).

GIRARD, G.; OUELLET, R.; RIGAULT, C. **L'univers du théâtre**. Paris: Presses universitaires de France, 1978. (Littératures Modernes).

GOULEMOT, J. M.; LAUNAY, M. **Le siècle des lumières**. Paris: Seuil, 1968.

ISSACHAROFF, M. **Le Spectacle du discours**. Paris: Corti, 1985.

JONES, S. Vues sur Cythère... Watteau et la critique romantique du XIX^e siècle. **Revue des Sciences Humaines**, Lille, v.157, p. 8-17, 1975.

JUIN, H. **Lectures du XIX^e Siècle deuxième serie**. Paris: Union Generale d'Editions, 1977.

_____. **Lectures du XIX^e Siècle première serie**. Paris: Union Generale d'Editions, 1976.

KOWZAN, T. Os signos no teatro. In: INGARDEN, R. et alii. **O Signo Teatral: a semiologia aplicada à arte dramática**. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 57-83.

LE HUENEN, R.; PERRON, P. Balzac et la représentation. **Poétique**, Paris, n.61, p.75-90, 1985.

LUBBOCK, P. **The craft of fiction**. New York: The Viking Press, 1958.

MILNER, M. **Le Romantisme I: 1820-1843**. Paris: Arthaud, 1973. (Littérature française).

NERVAL, G. de. **Les filles du feu: les chimères**. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.

_____. Sylvie. In: _____. **Oeuvres**. Paris: Garnier, 1967. Tome I.

_____. **Voyage en Orient**. Paris: Club Français du Livre, 1955.

PETITFILS, J. -C. **Os socialismos utópicos**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

SCHÄRER, K. **Thématique de Nerval ou le monde recomposé**. Paris: Lettres Modernes Minard, 1968. (Études et Documents, 4).

TRISTMANS, B. Nerval et l'indétermination textuelle. **Poétique**, Paris, n.60, p.423-436, 1984.

_____. Système et jeu dans Sylvie. **Poétique**, Paris, n.65, p.77-89, 1986.



