

MARCAS DE ORALIDADE NA NARRATIVA ROMÂNTICA

Lídia FACHIN*

Se de um lado há uma preocupação com o registro da história oficial, há, na França romântica, também um projeto de recuperação do passado pré-revolucionário, através da pesquisa de lendas, festas folclóricas e canções populares de regiões do país. Incumbem-se dessa tarefa especialmente Charles Nodier, George Sand e Gérard de Nerval.

Essa preocupação revela-se claramente num texto muito falado e pouco conhecido de Nerval, *Chansons et légendes du Valois*:

Chaque fois que ma pensée se reporte aux souvenirs de cette province du Valois, je me rappelle avec ravissement les chants et les récits qui ont bercé mon enfance. La maison de mon oncle était toute pleine de voix mélodieuses, et celles des servantes qui nous avaient suivis à Paris chantaient tout le jour les ballades joyeuses de leur jeunesse, dont malheureusement je ne puis citer les airs.(...); le secret en est demeuré dans la tombe des aïeules. On publie aujourd'hui les chansons patoises de Bretagne ou d'Aquitaine, mais aucun chant des vieilles provinces où s'est toujours parlé la vraie langue française ne nous sera conservé. (...); la langue du berger, du marinier, du charretier qui passe est bien la nôtre,...(...). ... charmantes chansons, qui ont comme un parfum de Bible, dont la plupart des couplets sont perdus, parce que personne n'a jamais osé les écrire ou les imprimer./(...). Les richesses poétiques n'ont jamais manqué au marin, ni au soldat français qui ne rêvent dans leurs chants que de

* Docente do Programa

filles de rois, sultanes, et même présidentes, ... (Nerval, 1965, p. 142-143).

E Nerval se pergunta sobre as razões desse desinteresse:

Est-ce donc la vraie poésie, est-ce la soif mélancolique de l'idéal qui manque à ce peuple pour comprendre et produire des chants dignes d'être comparés à ceux de l'Allemagne et de l'Angleterre? Non, certes; mais il est arrivé qu'en France la littérature n'est jamais descendue au niveau de la grande foule (Nerval, 1965, p. 143).

Em suas variadas produções narrativas — *Les Filles du feu* — Nerval recupera e registra a função do narrador primitivo — tal como o conceitua W. Benjamin (1994) — ao presentificar o passado através de um rico processo de enunciação que privilegia o canto/a voz em relatos constituídos por letras de canções folclóricas, por reencenações de mistérios medievais e pela criação de personagens que se manifestam frequentemente através de melodias populares e/ou eruditas.

Sylvie (1853), narrativa escrita, se nos apresenta não simplesmente como feita de matéria literária, mas sobretudo como o *carrefour* de várias linguagens tornadas verbais pelo saber poético de Nerval: linguagem pictórica, linguagem teatral (das quais já tratamos em outras ocasiões), linguagem arquitetônica, linguagem musical, etc. Essa narrativa tão viva faz com que o leitor veja, ouça e sinta os fatos narrados e os espaços descritos (cf. Fachin, 1990).

No nível extradiegético (cf. Genette, s.d.) de *Sylvie*, manifesta-se um narrador homodiegético JF, no momento da enunciação e da escrita, mas já com uma certa distância temporal dos eventos vividos: essa narrativa ulterior vai mostrar que o EU-NARRADOR, que é também personagem nos níveis diegético/intradiegético e metadiegético (N/P) não coincide com o EU-NARRADO, o que acarreta conseqüências importantes para a perspectivização da narrativa e para o conceito de NARRADOR.

Este narrador refere-se já de início a uma época em que ele teria vivido com outros atores sociais:

Nous vivions alors dans une époque étrange, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands règnes. (...); c'était un mélange d'activité, d'hésitations et de paresse, d'utopies brillantes, d'aspirations philosophiques ou religieuses.../... L'ambition n'était pourtant 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, 1965, p. 110);

facilmente identificável pelos fatos de história humana, das idéias estéticas e literárias e sobretudo pelo lugar que é reservado ao artista nessa sociedade absolutamente dominada pela burguesia. Essa época estranha dilui-se na ficção pelos recursos de construção de sentido que o autor utiliza, de um lado, e pelo lugar de destaque que a subjetividade do narrador romântico ocupa; o EU enunciador defronta-se com a presença de alguns signos da história aí subentendidos: o mal estar do século XIX, as revoluções, o isolamento imposto aos poetas e artistas;

... quer se trate de 1835 [presente provável da história a que a escrita de Nerval remete] ou de 1853 (as esperanças 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 essa uniformidade cinza contra a qual se rebelarão muitos românticos; (...)./ Assim, a geração que se tornou adulta por volta de 1830 torna-se vítima da falta de perspectiva, suas aspirações estão 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. (cf. Milner, 1973, p. 21-22, apud Fachin, 1990, p. 127-128).

O *Petit Cénacle* frequentado por Nerval afasta-se ainda mais da sociedade por causa de suas veleidades estéticas:

ce fut un îlot s'illustrait 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 (Milner, 1973, p. 63).

Aqui, o EU torna-se NÓS, o que o aproxima da história real; mas em seguida os parcos signos da história aparecem mesclados a enunciados poéticos que dela se distanciam; ocorre, com efeito, um distanciamento da função referencial pela intrusão definitiva da função poética. Por outro lado, a literatura afasta-se de uma simples preocupação com o enunciado para concentrar-se na enunciação, no dialogismo, enquanto o discurso histórico centra-se no enunciado, no monologismo. Com efeito, *Sylvie* dialoga com as lendas, com as canções, folclóricas ou não, com a pintura, com a escultura, com as outras literaturas e épocas literárias, com diferentes períodos históricos, com as religiões, com a arquitetura, com as artes decorativas, com a mitologia... É de se notar que tudo caminha, em *Sylvie*, para a mitologia, o que faz com que a narrativa tenha um caráter e uma estrutura que em tudo a aparentam à narrativa mítica; a diluição da narrativa nos tempos míticos afasta-a definitivamente de quaisquer signos

da história. Tudo isso se manifesta através de uma enunciação problematizada, rica em pormenores e matizes. Assim, se o EU narrador conta a história de seus amores impossíveis, o nível metadieético/hipodieético é construído de um sem número de narrativas isodieéticas que contam amores igualmente frustrados, os quais podem aparecer manifestados em festas folclóricas, em lendas ou em letras de canções.

De todas essas linguagens co-presentes em *Sylvie*, um lugar de destaque é reservado aos aspectos sonoros da narrativa, numa tentativa de manter seus elos com a narrativa oral, já que não há outros meios disponíveis para tanto. Assim, a lembrança de Adrienne leva o Narrador a coincidir novamente com a personagem do nível metadieético e a rever a mulher amada numa brincadeira de roda:

Des jeunes filles dansaient en rond sur la pelouse en chantant de vieux airs transmis par leurs mères, et d'un français si naturellement pur que l'on se sentait bien exister dans ce vieux pays du Valois, où, pendant plus de mille ans, a battu le coeur de la France (...). A peine avais-je remarqué, dans la ronde où nous dansions, une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne (...). La belle inconnue devait chanter pour avoir le droit de rentrer dans la danse. On s'assit autour d'elle, et aussitôt, d'une voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée, comme celle des filles de ce pays brumeux, elle chanta une de ces anciennes romances pleines de mélancolie et d'amour, qui racontent toujours les malheurs d'une princesse enfermée dans sa tour par la volonté d'un père qui la punit d'avoir aimé. La mélodie se terminait à chaque stance par ces trilles chevrotants que font valoir si bien les voix jeunes, quand elles imitent par un frisson modulé la voix tremblante des aieules (Nerval, 1965, p.113).

Tendo se tornado adulta, Adrienne vai aparecer numa outra manifestação, esta de cunho religioso, um *mystère* (=peça medieval) que so-

brevite ao tempo, nos conventos e igrejas mas que é também recuperada pelo povo:

Chaque voix chantait une des splendeurs de ce globe éteint, ...(...)... sa voix [d'Adrienne] avait gagné en force et en étendue, et les fioritures infinies du chant italien brodaient de leurs gazouillements d'oiseau les phrases sévères d'un récitatif pompeux (Nerval, 1965, p. 124).

Numa outra camada da narrativa, o EU-Narrador recupera novamente o EU-Narrado revivendo com Sylvie — a primeira mulher amada, o amor de infância — o amor e o casamento da tia dela, ao vestirem as roupas dos noivos de antanho e ao cantarem as canções da boda; a tia

retrouva même dans sa mémoire les chants alternés, d'usage alors, qui se répondaient d'un bout à l'autre de la table nuptiale, et le naïf épithalame qui accompagnait les mariés rentrant après la danse. Nous répétions ces strophes si simplement rythmées, avec les hiatus et les assonances du temps; amoureuses et fleuries comme le cantique de l'Ecclésiaste (Nerval, 1965, p. 123).

Entretanto, enquanto o narrador quer voltar cada vez mais longe para o passado, Sylvie vem cada vez mais para o presente; espírito racional e prático de *paysanne*, ela é arrastada pela engrenagem burguesa: de *paysanne* transforma-se em artesã da aldeia e em seguida em operária de uma fábrica de luvas na cidade; recusa igualmente a própria cultura, não mais quer cantar as canções populares, mas é capaz de cantar árias de óperas:

Alors chantez-moi la chanson de la belle fille enlevée au jardin de son père, sous le rosier blanc.— On ne chante plus cela.—Seriez-vous devenue musicienne? — Un peu.— Sylvie, Sylvie, je suis sûr que vous chantez des airs d'opéra! — Pourquoi vous plaindre? — Parce que j'aimais les vieux airs, et que vous ne saurez plus les chanter./

airs, et que vous ne saurez plus les chanter./ Sylvie modula quelques sons d'un grand air d'opéra moderne... Elle phrasait! (Nerval, 1965, p. 131);

as *chansons paillardes* também sobrevivem, como aliás até hoje, em qualquer parte do mundo; em *Sylvie* elas são mencionadas através do père Dodu, personagem que encarna a experiência popular; aqui também a reação de Sylvie é de recusa:

Le père Dodu se mit à entonner un air à boire; on voulut en vain l'arrêter à un certain couplet scabreux que tout le monde savait par coeur. Sylvie ne voulut pas chanter, malgré nos prières, disant qu'on ne chantait plus à table (Nerval, 1965, p. 134).

Entretanto, o seu saber construído e ancestral permanece e pode manifestar-se a qualquer momento:

Sylvie se mit à chanter:

A Dammartin l'y a trois belles filles:

L'y en a z'une plus belle que le jour...

... Ah! méchante! m'écriai-je, vous voyez bien que vous en savez encore des vieilles chansons (Nerval, 1965, p. 133);

e em outra ocasião, querendo pela última vez recuperar Adrienne pela memória, o Narrador/personagem pede a Sylvie que cante no mesmo convento onde Adrienne cantara pela primeira vez:

Oh! que je vous entende! lui dis-je; que votre voix chérie résonne sous ces voûtes et en chasse l'esprit qui me tourmente, fût-il divin ou bien fatal! -- Elle répéta les paroles et le chant après moi:

Anges, descendez promptement

Au fond du purgatoire!...

*C'est bien triste! me dit-elle.
... C'est sublime... Je crois que c'est du Porpora, avec des
vers traduits au XVIe siècle (Nerval, 1965, p. 132).*

A voz humana no entanto não se manifesta apenas pelo canto e pode caracterizar a juventude e/ou a infância de Sylvie:

*Le regard enchanté de Sylvie, ses courses folles, ses cris
joyeux, ... (...). C'était encore une enfant sauvage, ses pieds
étaient nus, sa peau hâlée, ... (Nerval, 1965, p. 129);*

Sylvie criança gosta muito de rir:

... de violents éclats de rire (Nerval, 1965, p. 126).

Outros signos sonoros têm forte presença na narrativa nervaliana, muitos deles produzidos por instrumentos de trabalho acompanhados de canto humano ou de pássaros:

*... j'entends le bruit de ses fuseaux sonores et sa chanson
favorite:*

*La belle était assise
Près du ruisseau coulant ...
(Nerval, 1965, p. 115);*

*... elle agitait les fuseaux de sa dentelle, qui claquaient
avec un doux bruit...(...). Les merles sifflaient dans les ar-
bres, et les mésanges s'échappaient joyeusement des buis-
sons frôlés...(Nerval, 1965, p. 119).*

O canto dos pássaros pode rivalizar com o som de instrumentos musicais:

La flûte champêtre ne luttait plus si vivement avec les trilles du rossignol (Nerval, 1965, p. 125),

ou pode existir por si só:

Les oiseaux se taisaient, et j'entendais seulement le bruit que fait le pivert en frappant les arbres pour y creuser son nid (Nerval, 1965, p. 128).

O som de um sino integra-se perfeitamente aos da natureza:

Le tintement de la cloche du matin était encore dans mon oreille (Nerval, 1965, p. 119).

A natureza manifesta-se com ruídos, ainda que suaves:

La Thève bruissait à notre gauche, ... (Nerval, 1965, p. 125);

De todas essas manifestações sonoras talvez a mais significativa seja a voz do papagaio, a meio caminho entre o humano e o animal:

Le perroquet demandait à déjeuner comme en ses plus beaux jours... (Nerval, 1965, p. 127),

isto é, através do papagaio o passado **fala**, literalmente; para além de sua presença icônica, o papagaio se manifesta por uma presença sonora; ele é o único ser vivo, junto com o tio do *Parisien*, que sobrevive ao século XVIII, constituindo a única voz viva do passado, única garantia de permanência da oralidade num tempo em que ainda nem se sonha com disco de vinil ... Depois disso, só restam a Nerval a notação musical e o registro literário escrito. A voz do canto, que emudece com a tradição oral, só sobreviverá, paradoxalmente, fixada pela escrita. Isso explica todo esse trabalho de Nerval para preservar um certo caráter de oralidade que de

algum modo representaria a oralidade do passado de uma nação; assim pois, em Nerval o som significa para além do puramente verbal; muitos signos verbais são constituídos por significantes que remetem a significados sonoros; os signos da oralidade conferem sentido a um sistema significante escrito; a representação verbal de signos sonoros constrói o sentido de uma narrativa escrita.

Compreende-se então a verdadeira dimensão do trabalho de Nerval dentro do projeto romântico: o escritor se dá conta de que a arte de narrar oralmente está em extinção e a única maneira de preservá-la é o registro escrito, literário, que guarde, tanto quanto possível, as marcas da oralidade. Para W. Benjamin, as melhores narrativas escritas são aquelas que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (Benjamin, 1994, p. 198).

Nerval toma para si e assume integralmente a função do narrador na medida em que conhece e pesquisa com muita seriedade as histórias e tradições de seu país e que tenta recuperar tipos arcaicos de narrador em *Sylvie*; um exemplo é o tio do *Parisien*, outro é o *Père Dodu*, que tem experiência e dá conselhos; além disso o narrador está sempre perto daqueles que trabalham como camponeses sedentários ou como artífices, que são os dois estágios principais pelos quais passa Sylvie em sua trajetória em direção à burguesia; por outro lado, se Sylvie não é a narradora principal, ela guarda em si muito do senso prático que, segundo W. Benjamin, constitui o cerne de muitos narradores natos (1994, p. 200); para ele a arte de narrar está definindo porque a sabedoria, nascida do senso prático, está ficando completamente sem sentido num mundo dominado pela informação. Na França do século XIX, a produção dos grandes romancistas escoa-se primeiramente em forma de folhetins publicados em capítulos seriados pela imprensa; esta, em ascensão junto com a burguesia, se populariza rapidamente multiplicando muito o número de leitores. “Na verdade, esse processo, que expulsa gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecen-

do, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas” (Benjamin, 1994, p. 201).

Com efeito, o primeiro indício de que a narrativa está prestes a morrer configura-se no surgimento do romance no período moderno com a invenção da imprensa; a ascensão e sedimentação da burguesia oferecem ao romance as condições favoráveis para o seu desenvolvimento: o romance assume-se como o gênero literário burguês por excelência. Com a industrialização e o aparecimento do operariado, desaparecem o dom de ouvir e a comunidade de ouvintes: Sylvie torna-se operária e não mais canta canções folclóricas, preferindo algumas árias de óperas. É assim que a narrativa se torna arcaica; Sylvie emblematiza, de algum modo, o declínio da narrativa oral; ao tentar captar e fixar-lhe os elementos mais vivos Nerval recupera sua característica artesanal. O projeto de George Sand, Charles Nodier e Gérard de Nerval torna-se exemplar dessa busca do passado através da reminiscência: “A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração, em geração” (Benjamin, 1994, p. 211).

Há portanto em *Sylvie* a convergência de um grande número de signos de natureza sonora que, junto com signos de natureza visual, formam um sistema significante: a voz, que se expressa através do canto humano ou de pássaros, o grito, ruídos da natureza, gêneros e instrumentos musicais, e outros elementos que exprimem literariamente o som. Essa totalidade significante, essa construção de sentido busca manter vivas as tradições que não se manifestam literariamente, ou que se manifestam por outras linguagens. Ao apropriar-se de múltiplas linguagens vivas, a literatura, de natureza verbal, lida com signos não verbais; e é natural que Nerval cuide de manter-lhes, conquanto verbal/literariamente, os aspectos não verbais.

Isso faz da narrativa nervaliana um dos mais profundamente pesquisados e elaborados objetos estéticos da produção romântica, apreciado

pelos surrealistas e por Proust, o herdeiro mais direto e legítimo de Nerval: “É evidente o motivo pelo qual Proust, que estava fascinado com a busca das coisas passadas e que terminaria sua obra sob a bandeira do tempo revivido, considerava Nerval um mestre ...”(Eco, 1994, p. 38)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FACHIN, L. Nerval e a representação. *Cadernos de Teoria e Crítica literária*, Araraquara, n. 18, p. 95-138, 1990.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.
- MILNER, M. *Le Romantisme I - 1820-1843*. Paris: Arthaud, 1973.
- NERVAL, G. de Sylvie. In: _____. *Les filles du feu. Les chimères*. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.