

A VIAGEM DE Nerval AO MUNDO DOS MORTOS

Maria Cecília de Moraes PINTO¹

Resumo: O conjunto da obra de Gerard de Nerval, ao longo do tempo, constrói uma teia que vai dar nesse texto enigmático que é *Aurélia*, no qual o narrador nos conta, de forma truncada, a longa viagem para o mundo dos mortos, em etapas entremeadas por retornos ao que se convencionou chamar o real.

Palavras-chave: Nerval. Aurélia. Sonho. Tempo. Espaço. Duplo.

O conjunto da obra de alguns autores tende a um tipo de diversidade que, sob a aparente dispersão, oculta acentuada relação interna. Seria o caso de Gérard de Nerval. Em uma leitura um pouco mais atenta de seus textos, vai-se captando uma série de interrogações, de perspectivas, de imagens, tempos e lugares vinculados entre si, embora pareçam caminhar em sentidos divergentes. Assim, a palavra de Nerval antecipa desde o início, com suas preferências e reincidências, o final em apoteose da última obra, *Aurélia ou Le Rêve et la Vie*. Como se uma afirmação, de acentuado caráter místico em contexto, valesse por verdade profunda e adequada a toda sua produção literária: “[...] *tout se correspond [...]*; *c’est un réseau transparent qui couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent...*”² (NERVAL, 1993, p.740).³

O escritor vai construindo, ao longo do tempo, uma teia onde tudo leva a tudo até o ponto em que se embaralham real, irreal, perda e busca: *Aurélia*.

Trata-se, por isso mesmo, de um texto enigmático. Conta a incursão que levou o narrador a mergulhar no sonho e dele fazer um espaço de eleição. Se a porta de entrada para esse mundo foi a perda da mulher amada, toda a procura

¹ USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. Cep 05508-000.

² “[...] tudo se corresponde [...]”; uma rede transparente cobre o mundo e seus fios desatados se comunicam ...”.

³ As traduções dos textos de Nerval para o português são nossas.

que daí decorre conduz o viajante para um além, além da vida, além do próprio território onírico, encontro com a morte que nos constitui.

Aurélia foi inicialmente publicado em dois números da *Revue de Paris*, 1º de janeiro e 15 de fevereiro de 1855. Entre uma e outra data, Nerval se suicida. Por isso, apenas metade dessa narrativa foi revista por ele. Surgem daí alguns problemas para seus críticos. O fato, por exemplo, de o editor chamar de “segunda” a parte final, quando Nerval não designara como “primeira” aquela já publicada. A questão, aparentemente de menor relevo, interfere na maneira de apreender o fluxo do relato. Dividir nominalmente acaba por quebrar o *continuum* textual. Seria esse o efeito almejado? Ou, ao contrário, desejável seria uma leitura seqüente, não obstante a necessária interrupção por motivo da extensão, dados os limites de um periódico?

A problemas como esse, soma-se, o que é mais inquietante, a própria frouxidão da narrativa. *Aurélia* tem uma história, mas truncada. É a viagem para o mundo dos mortos, pela passagem do sonho. O narrador tenta reparar um erro que se relaciona com o amor, quer ser absolvido, ainda que nada disso fique suficientemente esclarecido. Mas a longa jornada se faz em etapas aparentemente entremeadas por retornos ao que se convencionou chamar de real. Acrescentam-se digressões e passagens deslizantes entre o quotidiano impreciso e o devaneio, o sonho e o delírio. Se tentarmos a quase impossível reconstituição do percurso, veremos que é progressivo em termos de conhecimento, descontínuo ao entretecer sensações e sentimentos eufóricos com outros que, de repente, revelam-se como disfóricos. E os espaços e os tempos se sucedem à maneira desconexa do universo onírico onde as transformações não se justificam racionalmente, apenas acontecem. Daí a dificuldade de se acompanhar ou explicar essa descida aos infernos, aqui no sentido, mais pagão do que cristão, de mundo dos mortos.

As pistas que ajudam a determinar uma intenção – a de alcançar o bem perdido, Aurélia, e livrar-se de uma culpa fatal – nos são dadas na evocação de nomes de autores e obras, logo no primeiro capítulo. São eles os de Swedenborg (1688-1772), Dante Alighieri (1265-1321), Apuleio (125-180). No início da segunda parte, encontra-se uma epígrafe que completa essa relação de autores. É a citação de uma súplica cantada em conhecida ária da ópera Orfeu e Eurídice (1762), de Gluck (1714-1789). A história insinua, desse modo, o sentido de busca, com a diferença de que não se trata, em *Aurélia*, de uma tentativa vã. O Orfeu, que emana originariamente do mito grego, faz um acordo com a deusa Perséfone para tirar sua mulher Eurídice do inferno e trazê-la de volta à vida:

não deveria olhar para trás até chegar à Terra. Descumprido o combinado, Orfeu perde sua companheira.

Em *Aurélia*, a situação é outra. Porque o narrador de Nerval também toma o modelo de Dante, o Dante da Divina Comédia guiado por Beatriz na sua ascensão ao Paraíso, o poeta que, desde *Vita Nuova*, também canta a amada. E, cumpre acrescentar, *Vita Nuova* é ainda a vida que, metaforicamente, o livro de Nerval pretende contar, seguindo a lição do predecessor italiano e usando a expressão para designar “uma longa doença” que, para ele, não foi doença, foi preciosa descoberta.

Quanto a Swedenborg, além de sua alta significação para o pensamento espiritualista do século XVIII, foi o autor de *Memorabilia*, referência duas vezes presente em *Aurélia*, no capítulo I e, bem mais adiante, no capítulo VI da segunda parte. O livro de Swedenborg é o relato de suas visões, embora fruto principalmente de devaneios, e não do período de sono, como é o caso do texto de Nerval.

Resta, como alusão aqui significativa, Apuleio. Entre outros relatos, conta o autor de *Metamorfoses*, livro também conhecido como O Asno de Ouro, a história em que Psique para encontrar Eros, terá de passar por uma descida aos infernos.

Além dessas quatro obras, um crítico, como Jean Guillaume, assinala a presença de Goethe de quem Nerval traduziu o *Fausto* (*Faust*, 1828 e 1840). No final de um artigo de 1840, o escritor vai lembrar exatamente que Margarida intercedeu por Fausto junto à Virgem Maria como faria Aurélia (NERVAL, 1993, p.1330).

Com tais premissas, o discurso vai articular-se a partir de um narrador que cumpre, pelo menos, uma dupla função. Comenta o texto instalando-se logo na primeira frase de *Aurélia*, de caráter nitidamente digressivo: “*Le Rêve est une seconde vie*” (NERVAL, 1993, p.695). Observações dessa ordem compreendem, além disso, um tipo de monólogo endereçado ao leitor:

Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie [...] et m'arrêterais ici, et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvais ensuite dans une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement malades...⁴. (NERVAL, 1993, p.700).

⁴ “Se eu não pensasse que a missão do escritor é analisar sinceramente o que experimenta em graves circunstâncias da vida [...] pararia por aqui e não tentaria descrever o que vivi a seguir em uma série de visões insensatas talvez, ou em sentido vulgar doentias...”.

Por outro lado, esse narrador-protagonista vivendo e narrando, não deixa de exercer seu direito de manipular o tempo com idas e vindas. O relato, por sua vez, é composto por dois planos e são aqueles sugeridos pelo título: o sonho e a vida, ou seja, aquilo a que vulgarmente se chama de realidade e seu avesso ou seu outro lado. Assim, a abertura ao mundo dos espíritos se faz depois de ultrapassados os primeiros momentos do sono, quando aos poucos o sonho se vai formando.

Entretanto, esses limites podem ser muito imprecisos ao longo da narrativa porque existem outras passagens, outras vias de acesso, por exemplo, o delírio. Há um trecho bastante simples que elucida o processo desencadeador de uma rápida crise de insanidade. A personagem está no *Jardin des Plantes*, em Paris, e visita as galerias de osteologia onde se expõem os esqueletos de animais. Ao contemplar as relíquias de tempos pretéritos, de monstros pré-históricos, vem-lhe à lembrança o dilúvio. Então, quando sai para a rua e vê a chuva caindo, tem um momento de pânico que o leva a dizer: “*Quel malheur! Toutes ces femmes, tous ces enfants vont se trouver mouillés?*”⁵ e prosseguir: “*Mais c’est plus encore! c’est le véritable déluge qui commence*”⁶. (NERVAL, 1993, p.736). Mais à frente, joga um anel na água e, no mesmo instante, a chuva pára, o sol brilha. Sua esperança – de redenção certamente! – renasce.

Da mesma forma ocorrem deslizamentos do delírio ao sonho, estados que compartilham a propriedade de ultrapassarem ambos aquilo que pertence ao senso comum. Não são poucas as alusões contrárias ou irônicas em relação à “razão humana”. A doença, um provável estado de loucura, pode ser a fonte de onde recebe “*délices infinies*” (NERVAL, 1993, 495), e o narrador afirma que nunca se sentiu tão bem quanto nessa fase de “suposta” demência.

No próprio sonho, ou na visão que o alimenta, o processo descritivo apreende a sutil transformação dos seres e da paisagem. Assim, vai surgir a figura de uma divindade nos círculos concêntricos e móveis do espaço infinito, círculos semelhantes aos das águas quando nelas cai uma pedra, e essa figura tirava “[...] *en souriant les masques furtifs de ses diverses incarnations et se réfugiait enfin, insaisissable, dans les mystiques splendeurs du ciel d’Asie.*”⁷ (NERVAL, 1993, p.700).

⁵ “Que desgraça! Todas essas mulheres, todas essas crianças vão-se molhar!”

⁶ “Mas é pior do que isso! É o verdadeiro dilúvio que começa”.

⁷ “[...] sorrindo as máscaras furtivas de suas diversas encarnações e se refugiava finalmente, inacessível, nos místicos esplendores do céu da Ásia.”

Assim, em outro trecho, o protagonista está deitado e a noite começa a cair. Aspectos, sons e sentimento do espaço se confundem e ele pensa que vai caindo em um abismo tão grande que transpassa o globo terrestre. Diz, então:

*Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareilles, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau.*⁸(NERVAL, 1993, p.703).

Mas o ato descritivo pode-se aproximar de um realismo absoluto que, para Michel Brix (1999, p.442, nota.2), lembra “as ambições estéticas do pintor Freenhofer, de *Le chef-d’œuvre inconnu*, de Balzac”. Trata-se de um animal com a forma de um lhama:

*Ce monstre était comme traversé d’un jet de feu qui l’animait peu à peu, de sorte qu’il se tordait, pénétré par mille filets pourprés, formant les veines et les artères et sécondant pour ainsi dire l’inerte matière, qui se revêtait d’une végétation instantanée d’appendices fibreux d’ailerons et de touffes laineuses. Je m’arrêtait à contempler ce chef-d’œuvre, où l’on semblait avoir surpris les secrets de la création divine.*⁹ (NERVAL, 1993, p.719).

Em relação ao percurso narrativo, ele é, como já foi dito e em linhas gerais, eufórico em um primeiro momento. A personagem toma como sinal de sua morte próxima o encontro com uma mulher pálida, de olhos fundos. Seria Aurélia? O certo é que o episódio leva a um primeiro sonho de uma série que será designada como um alargamento do onírico a atingir a vida real (NERVAL, 1993, p.699). Nesse início, ele participa de uma aula de filosofia, prenúncio de uma temática que vai ocupá-lo até o final de sua aventura. Mas também encontra um ser estranho, esvoaçante assemelhando-se ao anjo da Melancolia de Dürer. Isso lhe causa medo e ele desperta.

Pouco mais adiante, começa a ter a sensação de se defrontar com seu “duplo”, preocupação que irá atormentá-lo de diversas maneiras. Na vida real, no sonho; como um rival, ou enquanto anúncio da morte próxima; quase em sentido figurado, espécie de um desdobramento positivo de si mesmo que precisa subir das profundezas do ser e atingir visibilidade. É o caso do soldado da África (NERVAL, 1993, p.744).

⁸ “Sentia-me levado sem sofrimento por uma corrente de metal fundido, e milhares de rios semelhantes, cujas tonalidades indicavam diferenças químicas, sulcavam o seio da terra como os vasos e as veias que serpenteiam entre os lóbulos do cérebro.”

⁹ “Esse monstro era como que atravessado por um jato de fogo que pouco a pouco ia-lhe dando vida, de modo que ele se contorcia, invadido por mil filetes purpúreos que formavam as veias e as artérias e fecundavam por assim dizer a matéria inerte revestida por uma vegetação instantânea de apêndices fibrosos de pontas de asas e de tufo de lã. Parei a fim de contemplar essa obra-prima na qual tinha-se a impressão de estar surpreendendo os segredos da criação divina.”

A referência à aula de filosofia vai-se relacionar depois com o encontro de um pássaro falante e de um velho cuja voz lembra a desse pássaro. Trava-se um diálogo em que se explica a imortalidade enquanto solidariedade entre passado e futuro, coletivo e individual. Se o mundo se modifica, não acaba. Matéria e espírito não podem desaparecer porque o nada inexistente. E o interlocutor conclui: “*Nous vivons dans notre race, et notre race vit en nous*”¹⁰. (NERVAL, 1993, p.704). Não se está muito longe também da metempsicose sugerida pelo gesto da mulher que muda de máscara.

Mas essa vida em que o uno é ao mesmo tempo o múltiplo fica poeticamente registrada na cena das três mulheres tão bem apreendida por Jean-Pierre Richard (1955) em seu *Poésie et Profondeur*:

*Trois femmes travaillaient dans cette pièce, et représentaient, sans leur ressembler absolument, des parentes et des amies de ma jeunesse. Il semblait que chacune eût les traits de plusieurs de ces personnes. Les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe, et à tout moment quelque chose de l'une passait dans l'autre; le sourire, la voix, la teinte des yeux, de la chevelure, la taille, les gestes familiers s'échangeaient comme si elles eussent vécu de la même vie, et chacune étaient ainsi un composé de toutes, pareilles à ces types que les peintres imitent de plusieurs modèles pour réaliser une beauté complète.*¹¹ (NERVAL, 1993, p.708-709).

O crítico fala, nesse caso em “porosidade da semelhança” o que não exclui, porém, aquela idéia de conjugação maior com outras gerações.

Esse problema não será ainda estranho à idéia da correspondência entre os dois mundos, celeste e terrestre. Aquilo que já estava esboçado nas teorias iluministas do século XVIII, teorias de longo alcance para o XIX, formula-se, no já citado texto de *Aurélia*, pela consciência de que “*Tout vit, tout agit, tout se correspond*”¹². E é bem essa vida universal, inesgotável, sujeita a altos e baixos, que a personagem de Nerval apreende nas imagens do sonho.

O sonho com as três mulheres termina mal. Ao seguir uma delas, o protagonista perde-a de vista, em seguida encontra no chão um busto de mulher e o jardim onde está transforma-se em cemitério. O que só mais tarde, aliás ele saberá interpretar como a morte de Aurélia. A lembrança da mulher amada passa

¹⁰ “Vivemos em nossa raça e nossa raça vive em nós”

¹¹ “Três mulheres trabalhavam nesse aposento e representavam, sem com eles se parecerem de modo algum, parentes e amigas de minha juventude. Parecia que cada uma tinha os traços de várias dessas pessoas. Os contornos de suas figuras variavam como a chama de uma lâmpada e, a todo momento, alguma coisa de uma passava para a outra; o sorriso, a voz, a cor dos olhos, do cabelo, o talhe, os gestos familiares iam de uma para outra como se tivessem vivido a mesma vida e cada uma fosse uma combinação de todas, semelhantes aos tipos que os pintores imitam a partir de vários modelos para realizar a beleza completa.”

¹² “Tudo vive, tudo age, tudo se corresponde”.

a ser uma obsessão. Na casa de saúde onde foi internado, desenha e esculpe a imagem de Aurélia sentindo-a como uma divindade.

A visão da História desde os primórdios o assombra cada vez mais. Nela, ele capta o sentido do mundo e dos seres, bons e maus e a ela mescla a imagem sofredora da Mãe universal. Essa mãe será aos poucos confundida com Isis, Vênus, a Virgem Maria, a mulher, nessa junção dos seres dentro de um quadro harmonioso. Por ora, a personagem passa pelo pesadelo de ver o duplo que confunde seus amigos. E o casamento místico com Aurélia corre o risco de beneficiar esse “outro” que não é exatamente o protagonista. Ele pensa em Anfítrio, em Sósia, nas comédias de Plauto e Molière, percebendo a terrível verdade humana, os desencontros sob o disfarce da insanidade.

De qualquer modo, há um sentimento de maldição, no fim da primeira parte de *Aurélia* que é, pois, altamente disfórico. Na crise religiosa que se segue, o narrador-personagem sente-se perdido e dividido entre vários caminhos. Um remorso vai corroê-lo por ter amado mais a mulher do que seus familiares. O pensamento insistente de uma falha trágica predomina. Aos poucos, contudo, a provação chega ao fim e, com ele, a salvação. O esplendor de uma das últimas visões é a vivência da união, onde as desavenças espirituais se anulam em um legítimo sincretismo. O mundo revela sua face mais feliz nesse grande encontro. O Messias triunfa e a boa nova será anunciada: “*Le ciel s'est ouvert dans toute sa gloire, et j'y ai lu le mot pardon signé du sang de Jésus-Christ*”¹³ (NERVAL, 1993, p.747, grifo do autor). O perdão, nesse mundo de correspondências e porosidades, não tem limites.

As últimas páginas mostram o encontro desse atormentado visionário consigo mesmo e o antigo soldado da África. Ambos estão internados em uma clínica para doentes mentais. À força de cuidados, o soldado misterioso começa a sair de sua letargia. O narrador-personagem dá-lhe de comer e beber, mas o outro não consegue engolir. Perguntado sobre seus motivos para não fazê-lo ou não conseguiu-lo, responde: “*C'est que je suis mort [...]; j'ai été enterré dans tel cimetière, à telle place*”¹⁴. E a uma nova interrogação sobre onde ele pensa estar, retruca: “*En purgatoire, j'accomplis mon expiation*”¹⁵ (NERVAL, 1993, p.750).

Resta, e essa nota é cruel e irônica, que o autor de *Aurélia*, esse Gérard de Nerval que se mata em 25 de janeiro de 1855, também escrevera:

¹³ “O céu abriu-se em toda sua glória e nele li a palavra **perdão**, assinada com o sangue de Jesus Cristo”.

¹⁴ “É que estou morto [...]; fui enterrado em tal cemitério, em tal lugar”.

¹⁵ “No purgatório, expio meus pecados”.

Maria Cecília de Moraes Pinto

Le désespoir et le suicide sont le résultat de certaines situations fatales pour qui n'a pas foi dans l'immortalité, dans ses peines et dans ses joies: – je croirai avoir fait quelque chose de bon et d'utile en énonçant naïvement la succession des idées par lesquelles j'ai retrouvé le repos et une force nouvelle à opposer aux malheurs futurs de la vie.¹⁶ (NERVAL, 1993, p.731).



NERVAL'S VOYAGE TO THE WORD OF THE DEAD

Abstract: *Gérard de Nerval weaves, throughout the years, a web of texts which will lead to his enigmatic Aurélia – a fragmented narrative of a long voyage to the world of the dead, intermingled with returns to the real.*

Keywords: *Nerval. Aurélia. Dream. Time. Space. The double.*

REFERÊNCIAS

BRIX, M. Introduction, notes et dossier. In: NERVAL, G. de. **Les illuminés. Pandora. Aurélia.** Paris: Lib. Générale de France, 1999.

NERVAL, G. de. **Œuvre complète.** Paris: Gallimard, 1993. t.3.

RICHARD, J.-P. Géographie magique de Nerval. In: _____. **Poésie et profondeur.** Paris: Seuil, 1955. p.13-89.

¹⁶ “O desespero e o suicídio resultam de certas situações fatais para quem não tem fé na imortalidade, nas suas dores e nas suas alegrias; – acreditarei ter feito algo de bom e de útil ao enunciar ingenuamente a sucessão das idéias que me fizeram reencontrar o repouso e uma nova força para opor às infelicidades futuras da vida.”