

# A leitura e sua inscrição na narrativa romântica

Lídia Fachin\*

## Abstract

This essay focuses on reading, book and reader in the XIXth century and their inscription in the romantic Gérard de Nerval's narrative.

**P**

roduzida em plena efervescência romântica, *Sylvie*, de Gérard de Nerval, erige-se enquanto discurso sobre um dos períodos mais ricos do século 19, fato que se pode comprovar já de início, pela inscrição ficcional, na narrativa, de um Eu narrador que se refere poeticamente a acontecimentos históricos realmente ocorridos, e deles dá a sua versão:

*Nous vivions alors dans une époque étrange, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux*

\* UNESP - Araraquara.

*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; d'ennuis de discordes passées, d'espoirs incertains, – quelque chose comme l'époque de Pérégrinus et d'Apulée. L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis; la déesse éternellement jeune et pure nous apparaissait dans les nuits, et nous faisait honte de nos heures de jour perdues. 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. (1,110)<sup>1</sup>*

A época em que vive e atua Nerval, e que corresponde aproximadamente à primeira metade do século 19 é, como se pode depreender do texto acima, uma época conturbada, rica em acontecimentos de toda espécie, marcada por decepções mas também por renovações; nesse sentido, *Sylvie* constitui um olhar romântico – mas nem tanto! – dos mais agudos sobre dados histórico-culturais determinantes para o momento em que foi produzida. Uma leitura dessa narrativa, que pretenda dar conta de tais relações, deverá obrigatoriamente perguntar-se em que medida e por que meios esse discurso dialoga com seu contexto de enunciação, e de que modo certas práticas sociais nele se inscrevem.

Prática que envolve aspectos múltiplos, a leitura marca uma reviravolta social e estética sem precedentes na França – e na Europa – do século 19.

## O público leitor no século 19

O advento da Revolução Francesa produz um impacto radical sobre as idéias, a política, a cultura, a ideologia, a concepção de mundo e as práticas sociais em geral. Nesse momento – fim do século 18 –, aproximadamente metade da população masculina e cerca de 30% das mulheres sabem ler, informa M. Lyon (1999, p. 165); a era do Iluminismo inicia um processo de alfabetização generalizada – que se torna massiva no século 19 – criando um grande contingente de novos leitores que se amplia velozmente e que lê principalmente jornais e ficção barata.

Por outro lado, assiste-se ao advento da leitura de romances. Se no século 18 o romance ainda não é respeitado e aceito como forma artística, no século 19 ele se consolida por uma razão muito simples: passa a ser a expressão literária clássica da burguesia triunfante. Assim é que, de uma tiragem de apenas 1500 cópias para um romance no início do século 19, um romance de Júlio Verne salta para 5000 cópias em 1840, e para 30000 exemplares em 1870.

1 Todas as referências ao texto de *Sylvie* virão acompanhadas do capítulo e da página.

A mulher constitui parte numericamente importante do público leitor no século 19, número que cresce substancialmente ao mesmo tempo que desaparecem gradualmente as diferenças entre taxas de alfabetização masculina e feminina. Se o papel da leitora tradicional é o de guardiã dos bons costumes, da tradição e do ritual familiar – como o demonstra Pierre-Jakez Hélias em *Le cheval d'orgueil*, cuja ação se passa na Bretanha que, até num passado recente, mantinha os hábitos e costumes tradicionais muito vivos – as novas leitoras do século 19 exibem gostos mais mundanos, preferindo o romance popular barato.

Para os editores do século 19, a leitora é essencialmente uma consumidora de romances. Para Stendhal romancista, que destaca a importância do público feminino, a leitura de romances é a atividade favorita das mulheres francesas nas províncias, quer seja a camareira quer seja a mulher dos salões. Claro está que elas não são as únicas leitoras de romances, o que não impede que sejam consideradas o alvo principal da ficção romântica e popular. Esse processo de feminização do público leitor de romances vem confirmar os preconceitos sobre o papel da mulher e de sua inteligência; acredita-se que os romances são adequados para as mulheres porque nelas prevalece a imaginação, a capacidade intelectual 'limitada', a frivolidade e a emoção... Além disso, o romance não é prático nem instrutivo, exige pouco do leitor e só se justifica enquanto instrumento de diversão para pessoas com tempo livre. Enquanto que para os homens são reservados os jornais, que como tal pertencem ao domínio público masculino, os romances são reservados à esfera privada, às mulheres burguesas do século 19. No entanto, esta característica traz em si um perigo e uma ameaça para o marido e para o *pater familias* burguês daquele século, já que o romance pode excitar as paixões e exaltar a imaginação feminina, incentivar expectativas românticas pouco racionais e sugerir idéias eróticas que ameaçam a castidade e a boa ordem. Associado às supostas características femininas de irracionalidade e de vulnerabilidade emocional, o romance transforma-se facilmente no espaço do adultério – arquétipo da transgressão social praticada por Emma Bovary, Anna Karenina, etc... Não é o caso de Julie d'Etange, heroína romanesca do século 18: não custa entretanto lembrar que *Sylvie* lê *La Nouvelle Héloïse* e que sua transformação, cujas etapas serão aqui analisadas, são decorrência em grande parte, dessa leitura.

A figura da mulher leitora aparece cada vez mais frequentemente nas representações literárias e pictóricas da leitura, como é caso de *Sylvie*, leitora *mise en abyme* dentro da obra literária. Tema recorrente na pintura do século 19, a leitora é assunto para Manet, Daumier, Fantin-Latour, Whistler... Em todos eles, a imagem da leitura, silenciosa, é cada vez mais a de uma pessoa solitária. Pratica-se a leitura em voz alta nos grupos masculinos do café ou da oficina, enquanto as mulheres leitoras do século 19 podem ser associadas ao desenvolvimento da leitura individual e silenciosa.

## O leitor e a literatura infantil

Entre as diferentes expressões de literatura infantil, prosperam no século 19 os cada vez mais populares contos de fada; com a finalidade de atender a leitores de idades e padrões morais diferentes, eles sofrem um processo constante de transformação por parte de autores e editores, que os mutilam, reescrevem, editam, reinventam... Textos sem texto, os contos de fada fazem parte de um complexo intercâmbio entre a alta literatura e uma antiga tradição oral. Textos sem autor, suas histórias são conhecidas de todos, mas cada versão é diferente das demais. As histórias folclóricas de origem camponesa do passado são rebatizadas como "contos de fadas" pelos românticos, o que sinaliza sua importância como literatura destinada exclusivamente aos jovens. A literatura de contos de fadas, do mesmo modo que a cultura popular em que estivera encaixada, nunca foi fixa ou estática. É um corpo de textos dinâmico, sempre aberto à assimilação e à contaminação em função de novos editores, de novas modas das necessidades percebidas em novos públicos. Como muitos outros aspectos da cultura folclórica tradicional, os contos de fadas sofrem um processo de infantilização. Pode-se considerar *Sylvie*, até certo ponto, uma narrativa sucessora dos contos de fadas, um amálgama ou somatória de características que, ao longo do tempo e na linha direta de constituição da narrativa, incorpora elementos míticos, orais, assume atributos de relato escrito – do conto, da novela, etc. – até desembocar no romance tal como se apresenta estruturado no século 19 e mesmo posteriormente.

Aliás, os 'textos' desse acervo de contos de fadas são remanejados igualmente para as canções folclóricas – sobretudo de amor – que vemos retomadas infundavelmente em *Sylvie*, de Nerval. Juntamente com Charles Nodier e George Sand, Nerval faz o projeto de recuperação do passado pré-revolucionário através da pesquisa de lendas, festas folclóricas e canções populares de diferentes regiões do país<sup>2</sup>; é também delas que é feito o passado do herói-narrador em *Sylvie*, e é nessa narrativa que a personagem homônima canta – e posteriormente recusa-se a cantar – *les chansons du bon vieux temps*.

### A questão da oralidade

Se nas cidades o leitor popular é constituído pelas classes operárias sequiosas de conhecimento e de conscientização política, a realidade camponesa é bem diferente; os camponeses pertencem apenas parcialmente ao contingente de leitores da Europa do século 19; mais tarde, já no período da *Belle époque*, enquanto todos os funcionários burocráticos, grande parte dos comerciantes de lojas e dois terços dos trabalhadores urbanos compram um jornal diário, apenas um de cada cinco camponeses faz o mesmo.

O estatuto do livro também não é o mesmo nos dois contextos. Se na cidade o livro transformara-se em objeto de consumo diário, parcelas

2 Cf. FACHIN, L. (1997).

consideráveis da classe camponesa ainda praticam um modo tradicional de leitura; inseridos principalmente num contexto religioso, os livros ainda são bens raros e respeitados; os camponeses pertencem às “gerações de ouvintes” que ainda não se transformaram em “gerações de leitores”, são pessoas para quem a leitura é muitas vezes experiência coletiva, integrada numa cultura oral. Nesse sentido, *Sylvie* marca as mudanças, quicá o fim dessa experiência, com todas as transformações que o século 19 sofre e impõe; a protagonista da narrativa ora em foco destaca-se por outro lado ao ler textos extremamente eruditos, como se verá.

O gosto pela declamação de trechos familiares, pela oralidade e pela música da poesia integram a relação tradicional entre o leitor/ouvinte e a palavra impressa; no entanto essa relação está desaparecendo no século 19, o que é lamentado pelos conservadores, que deploram o modo como a leitura individual e silenciosa está dissolvendo formas tradicionais de sociabilidade. Nesse sentido, a narrativa nervaliana mostra como o autor sente a necessidade de fixar o artesanal antes que o industrial se imponha definitivamente; ao voltar para o passado, tenta na verdade ignorar o tecnicismo, o desenvolvimento científico, os problemas sociais decorrentes do capitalismo. Para Walter Benjamin, 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; 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<sup>3</sup>.

### **Nerval: a inscrição do livro e da leitura na narrativa romântica**

Em que pese a autonomia da obra literária, é nesse contexto que Gérard de Nerval escreve suas obras, e é a partir dele que se pretende aqui examinar os processos enunciativos de *Sylvie*, narrativa publicada em 1853. Tal tarefa remete naturalmente, como só acontece com as grandes obras, à discussão de questões caras à Teoria, à Crítica, à Historiografia literárias e à Estética em geral: literatura x leitura, o livro e o leitor ficcionalizados, metaficção, a literatura e o real, literatura & História, literatura como experiência, subjetividade romântica, modelos narrativos, etc. Em todos os casos, o par indissociável literatura-leitura aparece obviamente como um dos inúmeros elementos estruturantes dessa narrativa.

Toda manifestação literária oferece-se à leitura, propõe-se como demanda de leitura, como a significar que depende dela para existir. Em *Uma história da leitura* Alberto Manguel (1999, p. 106) assim se expressa:

3 Cf. BENJAMIN, W. (1986).

*O livro na minha estante não me conhece até que eu o abra, e no entanto tenho certeza de que ele se dirige a mim – a mim e a cada leitor – pelo nome; está à espera de nossos comentários e opiniões. Eu estou pressuposto em Platão, assim como cada livro me pressupõe, mesmo aqueles que nunca lerei.*

A leitura constitui um dos *leitmotive* dessa narrativa nervaliana e aparece ficcionalizada de diferentes maneiras: leitura de jornal, de livro, de literatura em geral, de pintura, de peças de teatro... A primeira dessas ocorrências, já no início da narrativa, funciona enquanto demanda de narrativa; com efeito, após sair do teatro onde fora assistir como *soupirant* (=apaixonado) a uma representação, o sujeito da enunciação, aqui investido da função de herói-narrador, fica sabendo que já há um outro homem na vida da atriz pela qual está apaixonado. Desiludido, vai-se embora não sem antes passar pela **sala de leitura** da "*société d'un cercle où l'on soupait en grand nombre*" (I,111):

*Machinalement je regardai un journal. C'était, je crois, pour y voir le cours de la Bourse. Dans les débris de mon opulence se trouvait une somme assez forte en titres étrangers. Le bruit avait couru que, négligés longtemps, ils allaient être reconnus: – ce qui venait d'avoir lieu à la suite d'un changement de ministère. Les fonds se trouvaient déjà cotés très haut; je redevenais riche. / Une seule pensée résulte de ce changement de situation, celle que la femme aimée si longtemps était à moi si je voulais (I,111-12);*

mas envergonha-se à idéia de comprar o amor da atriz e então desiste. No entanto fica aqui aberta a possibilidade para que essa história de amor seja retomada mais adiante – e é o que realmente ocorre – o que é normal na estruturação de uma novela cujo motivo predominante é a busca do amor ideal. O jornal constitui-se em provedor da ficção ao fazer com que determinadas notícias provoquem o deslanchar da narrativa; assim, o narrador continua lendo seu jornal:

*Mon regard parcourait vaguement le journal que je tenais encore, et j'y lus ces deux lignes: "Fête du Bouquet provincial – Demain, les archers de Senlis doivent rendre le bouquet à ceux de Loisy. (I, 112)*

e a consequência é imediata: a leitura dessa notícia desperta nele

*toute une nouvelle série d'impressions: c'était un souvenir de la province depuis longtemps oubliée, un écho lointain des fêtes naïves de la jeunesse. (I,112);*

esse autêntico *lector in fabula* relata o efeito da leitura sobre ele, sobre sua memória, sobretudo a memória afetiva; a lembrança de uma história com elementos que agem de um determinado modo sobre seus sentimentos e a partir de sua bagagem, literária ou outra, elegem-no como aquele que se poderia chamar de *leitor pretendido*, dentro da metaficção, representante de papel (enunciatório) de um leitor real. A partir desse discurso do narrador começa então a descrição/narração que rememora a festa folclórica do passado. Como se pode constatar, a leitura da notícia solicita – e precipita – um relato, um dos muitos que vão compor a narrativa completa. A leitura constitui, já de

início, o móvel que abre e deslança a narrativa principal, esta centrada igualmente no **tema da lembrança**.

A condição essencial de todo processo de enunciação fica pois explícita aqui: a necessidade de dois sujeitos, a saber, um enunciador e um enunciatário; e no nível das instâncias narrativas, a presença obrigatória de um narrador e de um narratário; no plano empírico será inevitável a ação do par escritor-leitor. O leitor é fator determinante da existência do texto. Assim, a condição dialógica de todo ato de escritura consiste em que o sujeito que escreve solicite necessariamente uma instância receptora. Ora, no texto em exame o enunciador explícita, encenando-a metaficcionalmente, essa condição *sine qua non* da enunciação, ao tematizar, ao longo da construção da narrativa, o livro e a leitura/o leitor. De maneira mais completa, a leitura é *percepção* (decifração), *memorização*, e *estruturação* (Schmitt, 1987, p. 17); ela não é somente recepção de textos, mas ação sobre eles: por mais passiva que seja, ela constrói o sentido deles e os avalia. A simples leitura ingênua é uma *leitura ativa*, e equivale a um trabalho paralelo e tão importante quanto o da escritura.

No capítulo V da narrativa (*Le village*) o herói-narrador, namorado de infância de Sylvie, agora conhecido entre os camponeses como *Le Parisien* – numa clara oposição entre natureza e cultura – passeia em Othys, no Valois natal, com a namorada de infância, camponesa, e os dois falam de leituras feitas ou por fazer, tendo como referência obrigatória Rousseau e sua obra, precursores do Romantismo francês – mas também alemão:

*Parfois nous rencontrons sous nos pas les pervenches si chères à Rousseau, ouvrant leurs corolles bleues parmi ces longs rameaux de feuilles accouplées, lianes modestes qui arrêtaient les pieds furtifs de ma compagne. Indifférente aux souvenirs du philosophe genevois, elle cherchait çà et là les fraises parfumées, et moi, je lui parlais de la Nouvelle Héloïse, dont je récitais par coeur quelques passages. "Est-ce que c'est joli? dit-elle. – C'est sublime. – Est-ce mieux qu'Auguste Lafontaine? – C'est plus tendre. – Oh! bien, dit-elle, il faut que je lise cela. Je dirai à mon frère de me l'apporter la première fois qu'il ira à Senlis." Et je continuais à réciter des fragments de l'Héloïse pendant que Sylvie cueillait des fraises. (V, 120),*

numa atitude que revela a crença na superioridade 'masculina/parisiense' sobre o par 'mulher/camponesa', ou ainda, da cultura livresca sobre a cultura popular: enquanto ele recita fragmentos do romance de Rousseau, ela, numa relação harmoniosa com a natureza e numa identidade insuspeitada com o romance, colhe morangos e, indiferente aos fragmentos de *La Nouvelle Héloïse*, declara preferir Auguste Lafontaine (p.120). Aqui Sylvie (<silva=floresta, portanto natureza), está muito longe da cultura citadina e metropolitana, e corresponde, por isso mesmo, muito mais ao modelo natural rousseauista tão prezado por Nerval. O culto a Rousseau, a suas idéias, a sua filosofia e a seus ideais é um fato incontestado no Romantismo. Não se estranhará, portanto, ao longo da narrativa de *Sylvie*, a presença maciça do século 18: além de Rousseau e de *La Nouvelle Héloïse*, aí encontram-se referenciados Ermenonville e o túmulo do filósofo (IX,129), Boucher (IX,127), as gravuras de *L'Emile* e de *La nouvelle Héloïse* feitas por Moreau (IX,127), os idílios de Gessner (XIV,138),

Werther (XIV,139), o templo da Filosofia (IX,128), a escultura, a arquitetura, a faiança, as artes decorativas, mas sobretudo a pintura – esta representada basicamente por motivos galantes, como é o caso de *L'Embarquement pour Cythère*, de Watteau (IV,116), ou idílicos no caso de *L'Accordée de village*, de Greuze (V,122)<sup>4</sup>.

Assistir-se-á entretanto à degradação desses elementos enquanto componentes de um ideal caduco. Com efeito, numa fase posterior da narrativa, o amor e a ilusão se degradam, como bem mostra o capítulo VIII (*Le bal de Loisy*), onde o *Parisien* chega quando a aurora já se anuncia – Sylvie está pálida, cansada, com o penteado desfeito e o vestido amarrotado:

*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 frippées, savant ouvrage de sa main (VIII,125);*

agora Sylvie veste

*une toilette de demoiselle, presque dans le goût de la ville (X,129),*

e seu quarto, embora decorado com simplicidade, agora tem móveis modernos:

*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 d'une 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 (X, 129-30);*

e, capitulando diante da industrialização acelerada, Sylvie não é nem mais camponesa de costumes simples, nem artesã; não faz mais renda, pois agora é operária:

*Oh! Je ne fais plus de dentelles, on n'en demande plus dans le pays; même à Chantilly, la fabrique est fermée (X,130);*

ela agora faz luvas com uma máquina

*pour maintenir la peau des gants afin de les coudre (X, 130);*

e o mais grave: agora recusa-se a cantar as canções folclóricas que cantava no passado, preferindo *moduler des airs d'opéra*. Ela não fica imobilizada no modelo que lhe oferecia a canção popular, mas mostrou-se capaz de integrar-se num mundo em constante mutação. A recusa de cantar significa que Sylvie quer escapar ao modelo que lhe quer impor o *Parisien*. A canção pertence a um sistema de valores que Sylvie considera caduco e do qual ela se distanciou: *on ne chante plus cela (XI,131)*. Em compensação, ela adota a nova moda e canta árias de ópera, e de maneira afetada: *elle phrasait! (XI,131)*.

Do mesmo modo que os costumes se transformam tão profundamente na França do século 19, a leitura modifica o leitor que, por sua vez constrói e modifica a obra que lê a partir de sua bagagem pessoal, de suas competências de leitura e de seus condicionamentos subjetivos; o livro dentro do livro, o



livro ficcionalizado – mediatizado por um metadiscurso ficcional – somado às gravuras que ilustram a história nele contada, mais uma vez encenam a sua própria enunciação:

– *Sylvie, lui dis-je, vous ne m'aimez plus! – Elle soupira. – Mon ami, me dit-elle, il faut se faire une raison; les choses ne vont pas comme nous voulons dans la vie. Vous m'avez parlé autrefois de La Nouvelle Héloïse, je l'ai lue, et j'ai frêmi en tombant d'abord sur cette phrase; "Toute jeune fille qui lira ce livre est perdue." Cependant, j'ai passé outre, me fiant sur ma raison. Vous souvenez-vous du jour où nous avons revêtu les habits de noces de la tante?... Les gravures du livre présentaient aussi les amoureux sous de vieux costumes du temps passé, de sorte que pour moi vous étiez Saint-Preux, et je me retrouvais dans Julie. Ah! que n'êtes-vous revenu alors!* (VIII,126);

se ele tivesse voltado, o casal poderia ter realizado seu sonho de amor; mas como no romance de Rousseau, embora por razões diversas daquele, trata-se de um amor impossível; mas Sylvie é de um tempo em que os costumes, sobretudo camponeses, não previam casamentos de amor; era a razão que se impunha: amor, só nos livros; felizmente, porque o narrador não parece mesmo querer que a sua narrativa tenha um desenlace feliz. O fato é que a estratégia de Sylvie consiste em jogar com a ambigüidade da citação de *La Nouvelle Héloïse*; isto é, lendo o romance, ela estaria perdida para o amante (*pour l'amour*) ou perdida para si mesma (*par l'amour*): perdida de qualquer modo, para a realização do amor. O passado simbolizado pelas gravuras que ilustram o romance está irremediavelmente perdido. Sylvie faz aliás um uso duplo do romance de Rousseau: se de um lado ela solicita as gravuras a título de representação de seus amores do passado, de outro ela refere-se à conclusão que prega a renúncia ao amor. O texto de Rousseau representa então um passado morto; é por isso que o *Parisien* vai encontrar as *grandes estampes d'après Boucher* junto a um cão empalhado (passado 'congelado') e a outros objetos na casa abandonada do tio. Rousseau aparece então como um modelo impraticável: "*la leçon rousseauiste ne console pas de l'échec existentiel*". (Tristmans, 1980, p. 130).

Mas não é só isso; tudo aquilo que envolve Rousseau sofre aqui um processo de degradação: basta ver o estado de abandono em que se encontra a ilha *des peupliers* e o túmulo do filósofo "*vide de ses cendres*" (X,129), como a figurar um esquecimento onde se teria mergulhado esse "*dernier écho des sagesse antiques*": "*Nous avons oublié tes leçons que savaient nos pères, et nous avons perdu le sens de ta parole*" (IX,129). Degradação que se estende às aproximações entre *le père Dodu* e Rousseau, como o demonstra B. Tristmans (1989): *le père Dodu* constitui uma banalização viva do pensamento de Rousseau; colocando-se como – suposta – testemunha privilegiada da morte do filósofo, sente-se autorizado a contar este e outros fatos a turistas ingleses que vêm visitar Ermenonville e de quem se torna guia; assim encarna uma forma decadente da lembrança de Rousseau, confirmada pelo fato de ele ter ajudado o filósofo a supostamente se suicidar; as dúvidas sobre a veracidade do fato só fazem acrescentar mais um elemento à despoetização do real. Mais ainda: a degradação acentua-se pela fama de

curandeiro que persegue o *père Dodu*: como diz B. Tristmans (1989, p. 132), se esse personagem singular renunciou às superstições graças à influência do filósofo iluminista, não é menos verdade que, reivindicando tal familiaridade, apropriou-se de seu pensamento para inscrevê-lo em seu universo camponês; a acreditar nisso, o ensinamento de Rousseau teria sobrevivido de forma paródica. Para H. Bonnet (1996, p. 37), através do *père Dodu* a figura do real se faz caricatural e grotesca. Aliás, a versão que o *père Dodu* dá dos amores do *Parisien* não passa de uma versão paródica:

*Mais vous autres, vous êtes des malins à Paris. Jean-Jacques avait bien raison de dire: "L'homme se corrompt dans l'air empoisonné des villes"* (XII,134);

assim, a volta do *Parisien* ao Valois aparece como uma tentativa de "*débaucher nos filles*" (XII,134), ou, através da letra de uma canção popular, de levar "*les brebis dans le bois pendant que le loup n'y est pas*" (XII, 134); "*les brebis*" (as ovelhas) aqui acabam por tornar-se uma variante vulgar e inconscientemente paródica dos amores do narrador, efetivamente dividido entre a camponesa Sylvie, a religiosa Adrienne e a atriz Aurélie.

É evidente pois que a perda dos valores do passado na narrativa traduz-se mais explicitamente pela familiarização progressiva de Sylvie com uma cultura literária; ela parte, como se vê, de uma rede de referências literárias tiradas de *La Nouvelle Héloïse*. Entretanto, Sylvie "*n'était plus une paysanne*" (X,131): espírito prático e racional, a esta altura bem adulta, ela lê criticamente – leu Walter Scott (XI,131) – e sabe muito bem que literatura não é vida, embora o *Parisien* estivesse procurando uma realidade não mediatizada ao propor que se esquecesse os livros para assim aceder a uma vivência autêntica. Mas finalmente, na última vez que o herôinarrador volta ao Valois, o amor por Sylvie torna-se inexprimível: toda e qualquer palavra amorosa degrada-se imediatamente em "*expressions vulgaires, ou bien [...] quelque phrase pompeuse de roman*" (XI,132) que Sylvie, familiarizada com a cultura literária, poderia facilmente identificar como ficcionais.

Mas o que fica disso tudo é que inegavelmente *La Nouvelle Héloïse* configura-se como modelo narrativo para a novela *Sylvie* porque as personagens e a história criadas por Rousseau constituem os arquétipos literários fundamentais e indispensáveis para a narrativa de Nerval. A identificação exata do par romântico da novela de Nerval com o par de amantes de *La Nouvelle Héloïse*, e com o par desenhado nas gravuras que ilustram o romance de Rousseau, remete a uma multiplicação de modelos narrativos que, no entanto, enfeixados num só, encontram sua unidade pelo tratamento dado ao tema do *amor impossível*. Basta ver a recorrência, no texto, das festas e das canções folclóricas, do episódio em que Sylvie e o *Parisien* vestem as roupas da tia e do tio de Othys (cap.VI) como se pudessem realizar seu amor como os tios viveram o deles – que remete ao quadro de Greuze, *L'Accordée de village* –, das "cenas teatrais", dos quadros que representam cenas de amor; neste último caso seria de todo conveniente observar atentamente *L'Embarquement pour Cythère*, de

Watteau, no qual as personagens que dominam a tela constituem pares amorosos – vão para a ilha do amor! – retomados e multiplicados à exaustão.

Mas como em *Sylvie* há outras heroínas, quando a novela está chegando ao seu desenlace o *Parisien*, que sempre escreve e traduz dramas alemães, espera ver um deles representado por Aurélie, a atriz por quem está apaixonado:

*Aurélie avait accepté le rôle principal dans le drame que je rapportais d'Allemagne. Je n'oublierai jamais le jour où elle me permit de lui lire la pièce. Les scènes d'amour étaient préparées à son intention. (XIII,136);*

isto é, Aurélie também deve corresponder a um tipo literário, a um modelo preexistente.

Enquanto manifestação literária esses modelos reproduzem-se caleidoscopicamente na narrativa; do mesmo modo que Sylvie identifica-se com Julie e o *Parisien* com Saint-Preux, os dois identificam-se com o par amoroso do *Werther* de Goethe:

*Je l'appelle quelquefois Lolotte, et elle me trouve un peu de ressemblance avec Werther, moins les pistolets, qui ne sont plus de mode (XIV, 139);*

mas se imitam modelos românticos, eles o fazem tomando o cuidado de ficarem aquém deles, por saberem muito bem que não poderão igualá-los, que literatura não é vida e vice-versa; a ausência das pistolas, instrumento do suicídio no *Werther* de Goethe, mostra que a solução trágica não convém aos heróis de Nerval, cuja aventura passa a ser vista como ridícula.

O mesmo processo ocorre com o episódio em que, no desenlace da narrativa, o *Parisien* e Sylvie passeiam com os filhos dela: enquanto as crianças brincam, os namorados de outrora lêem

*quelques poésies ou quelques pages de ces livres si courts qu'on ne fait plus guère (XIV,139);*

trata-se aqui do estereótipo da **leitura a dois**, com a diferença que agora a leitura não constitui mais o prelúdio da paixão, mas uma atitude regressiva; com efeito, a única possibilidade que resta a Sylvie e ao herói-narrador de reviver seu amor consiste em ler esses livros que não se fazem mais, numa imitação indefinida e, por assim dizer, inanimada dos modelos romanescos agora caducos.

Resta evidentemente a fascinação pelo modelo literário agora fora de alcance. No caso do *Werther* essa atitude mostra também quanto a autoridade do romantismo alemão se exercia sobre o romantismo francês, independentemente de se saber que Mme de Stäel teria transmitido ao mundo literário francês as bases românticas alemãs. O que não deveria ser nenhuma novidade é algo que só se revela com a redescoberta de Nerval pelos surrealistas e por Proust: Nerval é quem traduz pela primeira vez em 1826-1827 para o francês, o *Fausto* de Goethe; parece que as demais literaturas européias o traduziram a partir da tradução de Nerval. A tradição literária brasileira também traduziu Goethe via Nerval; é só bem recentemente que se fez, entre nós, uma tradução direta do alemão. Ademais, Nerval traduziu inúmeros autores alemães: Klopstock, Schiller, Bürger, Heine, Kotzebue, além

de ter escrito e reescrito ele próprio um *Fausto* (1840). Afinal, tradução é também leitura, antes de ser reescritura.

O fato é que essa relação especular, esse espelhamento *ad infinitum* de modelos narrativos que podem todos se resumir num só – procedimento que desenha e radiografa a estruturação de *Sylvie* – irradia-se igualmente numa outra vertente da narrativa; o casal formado pelo herói/narrador e por Adrienne – que com Sylvie e Aurélie (a atriz do primeiro capítulo) constitui o tríptico feminino em torno do qual o herói tenta localizar-se em sua busca amorosa/escritural – identifica-se ainda, mais uma vez literariamente, com o casal igualmente impossibilitado de concretizar sua união amorosa na obra capital de Dante Alighieri:

*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* (II, 113),

uma vez que o espaço em que ela se encontra também é elaborado como um espaço sagrado: o espaço de uma festa que, sem deixar de ser popular, adquire contornos aristocráticos – Adrienne é nobre – e místicos: Adrienne está prometida à vida religiosa, como se deduzirá do capítulo VII (*Châalis*), onde ela representa um “*mystère des anciens temps*” (p.124), e se confirmará no desenlace da narrativa (XIV,139).

Por seu turno este modelo ramifica-se igualmente numa nova referência intertextual que o narrador tenta explorar literariamente: trata-se para ele de contar uma nova história de amor impossível, calcada na sua “experiência” com Adrienne:

*j'avais entrepris de fixer dans une action poétique les amours du peintre  
Colonna pour la belle Laura, que ses parents firent religieuse, et qu'il aimait  
jusqu'à la mort.* (XIII,135-6);

na verdade, o narrador está relatando, pouco a pouco e durante o seu trabalho de escritura, o seu *modus operandi*, isto é, as suas estratégias de construção da narrativa, estratégias enunciativas aqui autotematizadas; daí a importância da leitura, tarefa paralela e simultânea à tarefa da escritura; tarefa que é também escritura. *Sylvie* e o *Parisien* são leitores ficcionalizados nessa narrativa cujo sentido o narrador está construindo, cujas estratégias o enunciativo está metodicamente ordenando. *Sylvie* se nos apresenta então como resultado de uma experiência literária, constituindo-se enquanto *ato/ata de escritura*. Se essa narrativa remete ao mito – tão caro aos românticos – de *la peau de chagrin*, segundo o qual a felicidade dá a impressão de encolher como uma pele de onagro, o que pode deter essa marcha? Apenas a escritura, a escrita da experiência vivida. Assim, se *Sylvie* é uma narrativa disfórica do ponto de vista da história, ela é eufórica do ponto de vista do discurso. Não é por acaso que o narrador enuncia tão claramente seu objetivo:

*la raison pour moi, c'était de conquérir et de fixer mon idéal* (XIII,136).

Ele próprio se define como *seigneur poète*, escritor dramático que acompanha a *troupe* em suas turnês; tendo escrito uma peça com um papel

expressamente elaborado para a interpretação de Aurélie, e procurando reviver através dela Adrienne desaparecida, ouve a atriz manifestar-se muito claramente a respeito do estatuto do enunciador:

*Vous cherchez un drame, voilà tout, et le dénouement vous échappe.*  
(XIII,137).

Esse metadiscorso que cria um distanciamento entre o eu do narrador e o eu narrado está sempre presente no texto de Nerval. Com efeito, convém lembrar que nessa espécie de narrativa disfórica, em que os amores nunca se concretizam, o narrador exerce um papel decisivo e portanto merecedor de atenção especial. Com efeito, a partir dos pressupostos teóricos de Gérard Genette (s.d.) expostos em seu *Discurso da narrativa*, pode-se demonstrar a complexidade dos processos de enunciação em *Sylvie*<sup>5</sup>. No nível extradiegético da narrativa nervaliana há um narrador JE, à primeira vista homodiegético, que se manifesta no momento da enunciação e da escrita, mas já com uma certa distância temporal dos eventos vividos; o que interessa a esse narrador, entretanto, é relatar a história desse amor impossível; para tanto, ele passa de narrador do nível extradiegético a narrador/personagem (P/N2) no nível diegético ou intradiegético. A pessoa que no presente relata a história (no nível extradiegético), refere-se a eventos em que participou, como personagem, no nível intradiegético.

O que fica claro em *Sylvie* é que o EU dos níveis extradiegético e intradiegético coincide apenas em parte com o personagem do nível hipodiegético; o EU que está narrando – que também difere do EU que está escrevendo – é o mesmo EU, só que na juventude, e portanto os dois não coincidem, como aliás ocorre com o Marcel de Proust. Evidente então que o narrador de *Sylvie* não é homodiegético, mas sim autodiegético: ele aparece como entidade colocada num tempo ulterior em relação à história que relata; ocorre uma distância temporal mais ou menos grande entre o passado da história e o presente da narração, isto é, o sujeito que no presente recorda já não é mais o mesmo que viveu os fatos relatados. As conseqüências da atuação desse narrador são decisivas para a identificação do papel de Nerval dentro e fora da literatura francesa, como se verá.

O nível metadieético ou hipodieético em *Sylvie* é extremamente rico e variado; várias narrativas de igual valor estrutural nele se inserem; daí poderemos chamá-las *isodieéticas*; em praticamente todas um narrador JE do nível intradieético é também personagem do nível hipodieético.

A partir do capítulo XI a narrativa volta aos níveis intradieético e extradiegético, com um narrador JE que enuncia uma história da qual é também personagem. O último capítulo é o que fica mais perto de um possível leitor, por estar redigido no presente da escrita:

*Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des coeurs me comprendront. Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience. Sa saveur est amère; elle a pourtant quelque chose d'acre qui fortifie* (XIV, 137);

5 Cf. FACHIN, L. (1998).

temos aqui a manifestação sutil do narratário, a quem o narrador se dirige; o narratário é o porta-voz da 'moral' da obra, constituindo-se em elo entre o narrador e o leitor. O narratário constitui uma entidade fictícia, um ser de papel (Barthes, 1966, p.19-20) com existência puramente textual e depende diretamente de outro ser de papel, o narrador que a ele se dirige de forma expressa ou tácita. No nível hipodiegético a manifestação do narratário também é usual: em nosso caso temos o exemplo bem preciso dentro da citação de *La Nouvelle Héloïse* com a advertência explícita de que mocinhas que lessem o livro estariam perdidas para sempre; o narratário é quem determina a estratégia narrativa adotada pelo narrador; a execução dessa estratégia visa em primeira instância atingir um destinatário e agir sobre ele.

Com efeito, *Sylvie* parece ter sido seriamente afetada pela leitura de *La Nouvelle Héloïse*: "o leitor é modificado por uma obra que ele próprio parcialmente construiu" (Reis e Lopes, 1988, p. 56), pois a leitura é um processo ativo.

Em todos os casos aqui estudados salta aos olhos o caráter da literatura como experiência, como iniciação não apenas de vida, mas sobretudo de escritura:

*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'Éleusis. – Elle signifie sans doute qu'il faut au besoin passer les bornes du non-sens et de l'absurdité: la raison pour moi, c'était de conquérir et de fixer mon idéal (XIII,136).*

Essa tendência é favorecida pelos aspectos metaficcionalis da obra, que permitem ao narrador colocar-se como escritor:

*Si j'écrivais un roman, jamais je ne pourrais faire accepter l'histoire d'un coeur épris de deux amours simultanées (XIII,135).*

Tem razão Umberto Eco (1994, p. 123, 136) ao afirmar, referindo-se a *Sylvie*, que "toda aquela interação ambígua entre vida e sonho, passado e presente –, assemelha-se mais ao que prevalece em nossa vida quotidiana do que à inabalável certeza com que nós, e *Scarlet O'Hara*, sabemos que amanhã é outro dia"; e "nosso relacionamento perceptual com o mundo funciona porque confiamos em histórias anteriores". Daí a importância dos protocolos ficcionais; pode-se, a partir do real, ou da imaginação, ou da leitura de uma ficção, inventar histórias infinitamente: ficcionaliza-se a partir da leitura e transforma-se a escritura.

As oscilações do EU narrador/EU narrado constroem uma alternância enriquecedora, pois determinam um distanciamento muito mais objetivo que o esperado de uma produção romântica: trata-se pois de uma subjetividade romântica atípica, o que aliás fica reforçado com os aspectos disfóricos de uma narrativa em que todos os amores – textuais ou intertextuais – são ou tornam-se impossíveis e em que uma personagem como *Sylvie* transforma-se paulatinamente até tornar-se tão prosaica quanto a realidade; com efeito, o movimento da narrativa cujo narrador busca à *reculons* reviver o passado feliz, caracteriza-se por malogros sucessivos, em que *Sylvie* acaba se aburguesando. Do começo ao desenlace, a narrativa vai mostrando uma *Sylvie*

em transformação: da infância para a juventude e em seguida para a vida adulta, numa progressão que vai paulatinamente reafirmando o lado prático e racional dessa que tinha um “*profil athénien*”, era artesã e cantava as canções folclóricas de seu “*pays*”, mas perdeu a inocência, pois não se lê Rousseau impunemente: a obra rousseauista é constituída de um amálgama de sensibilidade e razão iluminista; numa palavra, Sylvie tornou-se uma pequeno-burguesa.

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 das 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<sup>o</sup> e do II<sup>o</sup> Império) – quando se dá o desfecho de *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 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 vêem-se, pois, na contingência de se fecharem em sua torre de marfim, rechaçados e confrontados com a grosseria e a indiferença do público burguês, como fica claro na passagem citada no início deste texto. Assim é que o *Petit Cénacle*, ao qual pertencia Nerval, materializa a famosa *tour d'ivoire* e eleva a arte ao nível de 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 du Doyenné*”: o respeito pela arte e o culto exigente da forma aliam-se aos prazeres e festas dessa *bohème galante* imortalizada pelo autor de *Sylvie*<sup>6</sup>. Como diz Max 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.*

Isso não impediu – pelo contrário, pode ter impelido – entretanto Nerval de construir discursos contundentes e desiludidos – de que *Sylvie* é um exemplo – sobre esse complexo momento da vida cultural francesa. Sob o olhar premonitório – portanto moderno – de Nerval, tudo caminha para a

6 Cf. FACHIN, L. (1990).

morte do Ideal e para a vitória do Real<sup>7</sup>. Quando Sylvie declara que *"il faut songer au solide"*, o real mergulha numa opacidade que é o fim da poesia<sup>8</sup>. É o sonho que leva o narrador a registrar, assumir a escrita do vivido.

Tudo isso, somado ao distanciamento quase cerebral do narrador em relação ao narrado, justifica a afirmação de R. Chambers *apud* Bonnet (1996, p. 75) de que Sylvie é uma *Odisséia* sem Ítaca, pois o espaço do passado não é recuperado. Penélope comparece entretanto ao encontro marcado, embora ela já não seja mais a mesma.

*Le temps retrouvé* não existe, aqui, no nível da fábula; só existe recuperado pela escritura. Sylvie escolhe a "vida", o "real": o herói-narrador escolhe a literatura, o registro literário escrito. E é o escrito que estabelece o controle, que registra o questionamento do idealismo. H. Bonnet (1996, p. 80) diz, com razão, que é preciso reconhecer que com essa novela Nerval conseguiu *"un heureux compromis entre le romantisme et le réalisme"*, o que não é pouco em termos de inovação estética. Mas se o movimento de Sylvie corresponde a um confronto com a realidade e até mesmo a uma conversão, H. Bonnet (1996, p. 79) recomenda que não se dramatize excessivamente essa capitulação face ao real, pois ela corresponde muito mais a um questionamento de seu idealismo do que propriamente de abandono; basta examinar o capítulo VI (*Othys*), para se dar conta de que se trata de uma feliz vivência do sonho seguida de um retorno à realidade: as cerejas e as groselhas que a tia de Sylvie colhe, alternam-se com a fatia de lardo frita com ovos (VI,121), e esse conjunto remete ao *tableau de genre* do século 18 e tem tudo a ver com o realismo de Courbet. É essa mistura moderna de idílio e de tragédia que faz a originalidade de Sylvie, narrativa a um só tempo tão romântica e tão próxima de Champfleury.

Com efeito, a leitura – e o livro – constitui uma prática 'perigosa'; haja vista o que ocorre em *O Nome da rosa*, de Umberto Eco. Ao ler *La Nouvelle Héloïse* Sylvie prova o fruto proibido, descobre a árvore da ciência e por conseguinte tem que deixar o Éden primitivo em favor do espaço profano. A literatura, as artes, a política, confrontadas com a ideologia burguesa, não terão outra saída senão construir um novo discurso, que dê conta de problematizar suas complexas relações com essa nova realidade; e esse discurso será obviamente algo muito próximo do Realismo; afinal, Sylvie não está assim tão longe de Emma Bovary: se esta é uma personagem romântica dentro de um romance realista – pois o real teima em não se identificar com a literatura – aquela torna-se, até certo ponto, uma personagem realista dentro de uma produção romântica, pois deixa a literatura pelo real. É este então o estatuto do discurso nervaliano, tributário de pelo menos duas vertentes: uma vertente 'realista', uma vertente romântica e esotérica, que conduzem, ambas, a uma reflexão coerente sobre a literatura<sup>9</sup>.

W. Whitman explicita a relação de espelhamento que existe entre o texto, o autor, o leitor e o mundo através do ato de leitura: o leitor reflete o

7 Cf. EISENZWEIG, U. (1976), p.99.

8 Cf. BONNET, H. (1996), p.35.

9 Cf. JEAN, R. (1994, p. 59).



escritor (são um só), o mundo faz eco a um livro (livro de Deus, da natureza), o livro é de carne e sangue (do escritor), o mundo é um livro a ser decifrado<sup>10</sup>. Como já disse U. Eco (1994, p. 135), "*Refletir sobre essas complexas relações entre leitor e história, ficção e vida, pode constituir uma forma de terapia contra o sono da razão que gera monstros*".

## Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale du récit. *Communications*. n. 8, p. 1-27, 1966.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: -. *Magia e técnica, arte e política*. 2. ed. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BONNET, Henri. *Sylvie de Nerval: étude de l'oeuvre*. Paris: Hachette, 1996.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EISENZWEIG, Uri. *L'espace imaginaire d'un récit: "Sylvie" de Gérard de Nerval*. Neuchâtel: À La Baconnière, 1976.
- FACHIN, Lídia. Nerval e a representação. *Cadernos de teoria e crítica literária*. Araraquara, n. 18, p. 95-138, 1990.
- \_\_\_\_\_. Marcas de oralidade na narrativa romântica. *Itinerários*. Araraquara, n. 11, p. 155-66, 1997.
- \_\_\_\_\_. A narrativa romântica: uma enunciação problematizada. *Miscelânea*. Assis, n. 3, p. 213-22, 1998.
- \_\_\_\_\_. Les langages de la représentation romantique: le cas de Nerval. In: TÖTÖSY de ZEPETNEK, Steven. et al. *La littérature comparée à l'heure actuelle: théories et réalisations*. Paris: Honoré Champion, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d.
- JEAN, Raymond. Le texte de Nerval. In: -. *Lectures du désir: Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*. Paris: Seuil, 1977.
- LYONS, Martyn. Os novos leitores no século XIX: mulheres, crianças, operários. In: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger. *História da leitura no mundo ocidental* 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MILNER, Max. *Le Romantisme I: 1820-1843*. Paris: Arthaud, 1973. (Littérature française).
- NERVAL, Gérard de. *Sylvie*. In: -. *Les filles du feu. Les chimères*. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SCHMITT, M. P. et al. *Savoir-lire: précis de lecture critique*. Paris: Didier, 1987.
- TRISTMANS, Bruno. *Textualités de l'instable: l'écriture du Valois de Nerval*. Berne: Peter Lang, 1989.

<sup>10</sup> Cf. MANGUEL (1999).