



De Jena a Nerval: o 'romântico'

Fernando Machado Silva

Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Alameda da Universidade, 1600-214, Lisboa, Portugal. E-mail: fernandomachadosilva79@gmail.com

RESUMO. Este breve ensaio introdutório e crítico, embora dedicado ao poeta romântico Gérard de Nerval, tem por princípio e estrutura base o questionamento sobre o Romantismo. A nossa preocupação foi problematizar a revolução proposta pelo primeiro romantismo, a conhecida 'escola' de Jena, analisando, assim, os seus dois manifestos mais importantes, bem como certos conceitos poéticos que nos pareciam determinantes no seu projecto ético, estético e político, ou seja, a 'nova mitologia', o 'sublime', o 'gênio' e o 'símbolo'. De seguida, a jeito de consideração final, tomamos como exemplo o referido poeta francês como um verdadeiro emblema vivo dos mesmos conceitos, desenvolvemos uma leitura que procura promover no leitor uma abertura da interpretação da sua mais conhecida obra, *As Quimeras*.

Palavras-chave: romantismo, ética-estética, poesia, loucura.

From Jena to Nerval: 'a romantic'

ABSTRACT. This brief introductory and critical essay, though focused on the French romantic poet Gérard de Nerval, has as principle and basic structure the questioning of Romanticism. Our main concern was to discuss the revolution proposed by the first romantics, the famous 'school' of Jena, thus analyzing their most important manifest, as well as certain poetic concepts regarded as decisive in its ethical, aesthetic and political project, such as the 'new mythology', the 'sublime', the 'genius' and the 'symbol'. As a final thought we regard as an example the French poet as a living icon of the same concepts, we develop a reading that seeks an opening in the reader's interpretation of his most famous work, *The Chimeras*.

Keywords: Romanticism, ethic-aesthetic, poetry, madness.

Introdução

"Eu não estou doudo [...] sou assim confuso"¹

Michel Foucault dizia, no seu *História da Loucura na Idade Clássica*, que onde há loucura não há obra. Concordamos. Onde há esse esvaziamento das faculdades que tão bem definem o homem kantiano, onde há, para usarmos a definição etimológica de esquizofrenia, essa cesura do espírito que alheia, aliena o ser, a sua voz, o seu rosto, a sua mão, que o desliga dos vasos comunicantes do mundo, tornando-o afásico ou surdo, aquele que enlouquece, na sua relação com o mundo e com os outros, como pode haver obra? Mas se a história nos dá tantas provas de loucos, de ditos loucos, de dignitários do canto da loucura, que cantam a 'sua' loucura no canto da sociedade, que fizeram obra, escreveram, pintaram, pensaram como ninguém antes deles o fizeram, chegando mesmo a influenciar gerações futuras - ainda hoje, amanhã também - como Goya, Swedenborg, Hölderlin, Kleist, Nerval, Van Gogh, Nietzsche, Artaud, Virginia Woolf,

António Gancho; então, forçoso é perguntar - a Foucault, se ainda fosse vivo - que loucura é essa que faz obra? E por certo dirão, isso, as suas obras, não é loucura, mas bem a carne do Génio, o reflexo da genialidade, o gesto de alguém que está 'fora' da comunidade, que se projecta para lá dela.

Génio e loucura andam de mãos dadas, assim parece. Ou não será, como Pierre Jean Jouve assevera no prefácio de *Loucura e Génio*, antes uma luta,

[...] luta entre o génio que concebe e o génio que destrói, ambos 'saídos do reduto das vulgares consciências'. Em suma, 'luta entre dois termos igualmente desconhecidos porque ignoramos o que é o génio, embora não ignoremos menos o que é a loucura através das suas formas múltiplas' (JOUVE, 1991, p. 23, grifo nosso).

Na verdade pouco se sabe ainda o que é e como funciona o cérebro humano; e cremos que Jean Jouve pôs o dedo no ponto certo, génio e loucura nascem, habitam as vulgares consciências. O génio e o louco não se sabem, não se reconhecem como tal, são apontados, a dedo como Hölderlin, e são muitas vezes suicidados da sociedade, como Van Gogh

¹Lima (1991, p. 119-120).

segundo Artaud. Há uma luta, muito sofrimento, mas quer a genialidade, quer a loucura, mostram o seu verdadeiro rosto num instante para a vida, ‘qualquer coisa aconteça’, que se dirige para o Absoluto, o Fora.

Anunciámos já aquele que hoje morará estas páginas. Conquanto o seu nome tenha surgido, dele só mais adiante trataremos. Primeiramente teremos de falar sobre um relâmpago e um trovão, que ainda hoje encandeia, ainda hoje reverbera, embora nada tenha a haver directamente com a ‘Tempestade e a Tormenta’. Um momento, um instante para a vida, como o salto para o génio e para o louco, que do átrio de um *Athenaeum* lançaram as bases para a aventura de um novo destino do homem, mergulhando-o nisso que foi chamado Romantismo.

Mas que novo destino? O de tornar vida e arte uma só, de uma vida como obra de arte. Já outros o tinham apontado, a *Paideia* grega é exemplo do processo de formação do homem no intuito de o tornar uma obra de arte, de anulação de limites, fronteiras disciplinares, junção de ser e mundo, mistura de corpos como nos Estóicos. O Romantismo retoma o caminho esquecido ao longo dos séculos. E o que foi, o que é o Romantismo?

Do Romantismo

Paolo d’Angelo, na introdução do seu *Estética do Romantismo*, esclarece em termos muito claros e resumidos o problema do Romantismo. Esse ‘período’, por assim dizer, não introduziu somente uma nova sensibilidade, uma abertura e atenção a uma nova expressividade, mas bem mais uma filosofia e uma estética que se esforçou na elaboração de uma nova compreensão conceptual, cujas questões ainda hoje se colocam. Se, de certo modo, se pode estabelecer, com alguma margem de erro, o seu início cronológico, o seu fim já não é tão correcto. Pode-se afirmar com razoável certeza que o Romantismo não é e não foi um fenómeno ‘histórico’, uma vez que pela sua força, pelo modo como ainda contamina o pensamento contemporâneo, ganha contornos de um pensamento intemporal, intempestivo. O Romantismo “[...] abrangeu e modificou radicalmente a cultura europeia” (D’ANGELO, 1998, p. 13), introduzindo-se em todas as disciplinas do pensamento:

Religião, política, ciência foram igualmente influenciadas pela ‘revolução’ romântica. No campo filosófico não houve apenas uma estética romântica, mas também uma filosofia da história, uma filosofia da natureza, uma ética e uma filosofia da religião orientadas pelo romantismo, que penetrou profundamente nas disciplinas históricas nascentes, acompanhando e condicionando radicalmente o

estudo histórico da linguagem, do direito, das religiões e das mitologias (D’ANGELO, 1998, p. 13, grifo nosso).

O Romantismo foi bem uma revolução, certamente; mas uma revolução que transforma o próprio conceito de revolução. Há uma obrigação da revolução romântica que prescreve todas as futuras revoluções, mesmo se ignorada. Já não se revolve sobre um ponto dando a volta completa a esse ponto central, não, o ponto está em fuga, abisma-se, engolfa-se e a revolução espiraliza-se, ora aproximando-se do abismo ora se distanciando. O Romantismo, como brilhantemente coloca Maurice Blanchot, é um excesso de pensamento², revelado na busca do Absoluto por esse movimento revolutivo e revolucionário.

Esse passo decisivo encontra-se num curto, denso e paradigmático texto, simbolizando bem o turbilhão que percorria toda a Prússia, a vontade de mudar. A *Aufklärung* viu e fez surgir Baumgarten e a sua *Aesthetica*, o *Laocoonte* de Lessing, o *Fausto* e os textos filosóficos de Goethe, o *Do Sublime* de F. Schiller, os escritos sobre a linguagem de Herder, as três críticas de Kant e a revista de Weimar *Sturm und Drang*. Esta criação de pensamento torna-se, por um lado, toda a base de onde se vai lançar o Romantismo mas, por outro lado e em especial a encruzilhada kantiana, igualmente aquilo contra o qual o Romantismo se insurge. Dissemos em especial Kant, uma vez que o filósofo de Königsberg é bem a charneira, a abertura e a clausura do projecto romântico. Com a sua *Crítica da Faculdade de Julgar* e os parágrafos dedicados ao Sublime³, Kant permite o desenvolvimento de toda a potência do pensamento estético e da experiência estética, da imaginação, da arte; mas coloca-se como o obstáculo mais evidente com a sua proposta de anulação de um dos traços mais significativos do Romantismo, ou seja, enquanto o filósofo crítico determina a separação da filosofia de todo e qualquer discurso e saber (da ciência e da literatura, por exemplo), os românticos pretendem a dissolução das fronteiras poetizando o mundo, o seu desejo é,

[...] a superação dos limites e das separações entre os diversos domínios do saber, a destruição dos muros que se erguem entre poesia e filosofia, entre poesia e ciência, a vontade de poetizar qualquer disciplina (D’ANGELO, 1998, p. 14).

²“Le romantisme est excessif, mais son premier excès est un excès de pensée” (BLANCHOT, 1969, p. 518).

³Embora haja opiniões que se opõem à pertinência do Sublime, afirmando mesmo que terão sido acrescentados pela mão de Kant tardiamente e retirados esses parágrafos a terceira crítica não perde nada, a filosofia da arte ficaria muito em falta, já para não falar no revés histórico, isto é, não se pode hoje pensar, pela sua enorme influência, a sua ausência.

O texto que pretendeu abalar o bloco crítico kantiano é totalmente revolucionário e em todos os sentidos, na sua criação, no seu título e no seu conteúdo. Antes mesmo de qualquer surrealismo – que poderá mesmo ser tido como um movimento pós-romântico do século XX – a sua feitura é surpreendente, verdadeiro *cadavre exquis*, desconhecendo a mão original, cabendo à vez a autoridade quer ao jovem Hegel, quer a Schelling, quer a Hölderlin e combinando ideias dos três, como também motivos de Fichte e Kant – por nosso lado agrada-nos mais a ideia de *cadavre*⁴. O seu título é deveras estranho e bastante representativo do intuito, do desejo desses jovens: *O mais antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão, monoteísmo da razão – politeísmo da arte* (1796/1797). O princípio do seu título diz-nos logo que não é uma novidade, mas bem um pensamento retirado às sombras da história, anterior mesmo ao Idealismo nascente com Kant, como se o texto se tivesse perdido e de novo se apresentasse para retomar o bom caminho do pensamento que se afastou; como ‘sistema’ ou ‘sistemático’ pretende, pois, abarcar o mundo, todos os saberes ou esquadriñar bem o conhecimento; é um ‘programa’, traça um plano de conquista do conhecimento, do lugar do homem no mundo; por fim indica uma poietica, uma criação racional de um lugar – sendo embora o romantismo, malgrado a recuperação política na concretização das nações, da nacionalidade, de fundo cosmopolita – o ‘idealismo alemão’. Mas eis que essa criação racional, unívoca (mono-teísta) por assim dizer, se conecta a um campo do conhecimento considerado inferior desde Baumgarten e Kant, a ‘arte’, polívoca, disseminada. E o texto em si? A sua abertura é estrondosa, fulgurante e, uma vez mais, reveladora do seu intuito revolucionário: “– uma ética” (HEGEL, 2009, p. 3); como se o texto já tivesse começado muito antes da sua escrita, como se as páginas que se seguiam fossem nada mais nada menos que o texto, a única parte do texto que se conseguiu recuperar. “– uma ética.” seria a conclusão de uma ideia anterior?⁵ O texto pretende ser uma ética opondo-se à metafísica da moral kantiana, será um sistema “[...] de todos os postulado práticos” (HEGEL, 2009, p. 3). A primeira ideia desse sistema é a auto-

representação do homem como um ser absolutamente livre e auto-consciente, à semelhança de um demiurgo irrompendo do nada, ele, tão só ele, será “[...] um ‘mundo’ pleno, a única ‘criação a partir do nada’ verdadeira e pensável” (HEGEL, 2009, p. 3, grifo nosso). De seguida, esse homem deve encontrar uma física fora dos parâmetros empíricos, ou seja, uma mistura da empiria com o transcendental das ideias e só essa física o poderá satisfazer enquanto ser criador; a sua obra deverá, assim, ter um carácter natural (como a natureza), uma criação infinita, percebida e, contudo, inatendida, misteriosa. É igualmente um projecto político, um programa que visa a liberdade, pois só a liberdade é o objecto da ‘ideia’ e vice-versa, qualquer pressuposto mecanicista estará fora do âmbito da liberdade, o homem não é uma peça de uma máquina, de um mecanismo, que é o Estado⁶. Os “[...] princípios para uma ‘história da humanidade”” (HEGEL, 2009, p. 4, grifo do autor), o propósito deste programa, assevera uma ideia de liberdade que deve ser intelectual e imanente e absoluta, ou seja, a liberdade de todos. Por fim, a ideia mais radical e revolucionária de todo o texto atém-se a uma afirmação que ainda hoje é motivo de discussão, isto é, estética e ética são um só conceito e a razão um acto estético, “[...] o acto supremo da razão, ‘o qual inclui em si todas as ideias’, é um acto estético; e que verdade e bondade só na beleza estão irmanadas” (HEGEL, 2009, p. 4, grifo do autor). Mas o que quer isto dizer, afinal? É devolver à poesia e ao acto poietico o seu lugar perdido, substituído por uma religião transcendental quando deveria ser ‘sensível’; o filósofo deve ter a força de um poeta e não se pode pensar inteligentemente sem poesia, sem um sentido estético, poietico. Nesse sentido o(s) autor(es) apela(m) a uma nova mitologia, uma narrativa de carácter simbólico, isto é, unificador, ao serviço das ideias; e se as ideias, todas as ideias, são estéticas, então a mitologia é estética. Assim, tornando as ideias mitológicas, reunir em cada ideia a verdade, a beleza e a bondade, poderão todos os homens se aproximar, filósofos dos poetas e do povo e encontrarem a liberdade:

Antes de tornarmos estéticas, isto é, mitológicas as ideias, elas não têm nenhum interesse para o povo, e vice-versa, antes de a mitologia ser racional, o filósofo deve dela envergonhar-se. Por fim, ilustrados e não-ilustrados devem dar-se as mãos, a mitologia deve tornar-se filosófica e o povo racional,

⁴Enquanto o filósofo Artur Morão, na sua apresentação do texto, nos diz: “Será afinal de Hegel, de Hölderlin, de Schelling ou dos três em conjunto? Certo é que Otto Pöggeler se pronunciou em 1962 pela autoria do primeiro; todavia, muitos investigadores hegelianos têm, desde então, arrepiado caminho e mostram-se cépticos perante tal atribuição” (HEGEL, 2009, p. 1), já Paolo d’Angelo nos parece mais inclinado para Schelling, uma vez que “[...] muitas das ideias formuladas como projectos serão desenvolvidas a seguir, especialmente por Schelling” (D’ANGELO, 1998, p. 18).

⁵Que saibamos, nunca antes um texto tinha começado desse modo como tantos textos do século XX.

⁶“Pois que cada Estado tratará homens livres como uma engrenagem mecânica; e não o deve fazer; tem, pois, de ‘acabar’ com isso” (HEGEL, 2009, p. 4, grifo do autor).

a filosofia deve tornar-se mitológica, para que os filósofos se tornem sensíveis. Reinará, então, no meio de nós, a unidade eterna (HEGEL, 2009, p. 5).

Essa nova mitologia apresenta-se como uma múltipla, “[M]onoteísmo da razão e do coração, politeísmo da imaginação e da arte” (HEGEL, 2009, p. 5) (e esta segunda parte da frase terá um significado e uma expressão enorme, como veremos mais adiante).

No ano seguinte ou nesse mesmo ano (a data do ‘Programa’ é inexacta) da escrita, deste fantástico projecto, reúnem-se em Jena à volta dos irmãos Schlegel, sendo o mais novo, Friedrich, o vulcão poético dos dois, um grupo que criará a revista *Athenaeum* (1798-1800). O heteróclito grupo, composto por diversos nomes já conhecidos e com obra publicada, constitui-se quase em comunidade trabalhando para o mesmo propósito, uma transformação radical do modo de pensar a arte literária, a poesia e a filosofia; e exploram, como só mais tarde Dada ou o surrealismo o farão, o *modus operandi* que subjaz a criação do *Mais antigo Programa*, se levamos em conta a possibilidade do *cadavre exquis*. Paolo d’Angelo expõe assim o processo do grupo:

Os primeiros românticos teorizam a ‘sinfilosofia’ e a ‘sinpoesia’, ou seja, a colaboração de todos na produção filosófica e poética, até chegar à impossibilidade de distinguir os contributos de cada um; concebem a revista *Athenaeum* como um órgão de tendência, instrumento e ponto de apoio do grupo; sentem-se empenhados contra os adversários ligados por um vínculo comum: todas as circunstâncias que inauguram um modelo, como se vê, que será depois típico do século passado e do nosso, e que fazem dos românticos jenenses o ‘primeiro movimento estético-literário em sentido moderno’ (D’ANGELO, 1998, p. 18-19, grifo do autor).

De modo a sublinhar (ainda mais) a importância do Romantismo, do seu projecto revolucionário e o que dele influenciou a poesia até hoje, debruçar-nos-emos sobre o parágrafo 116 da *Athenaeum*, tido como o mais paradigmático, onde se lêem as linhas mestras da sua aventura.

Pode ler-se, então, na sua abertura o que a poesia romântica é, ou melhor, o que é a Poesia: universal e progressiva, inacabada, um devir, mas igualmente movimento de envolver, mergulhar, dissolver as fronteiras entre poesia, filosofia e retórica. A sua função primeira desenha-se como uma obrigatoriedade de um desejo, de uma vontade, ‘ela quer e precisa’, ou seja, a poesia aparenta ser, com esses dois verbos, como uma coisa autónoma à qual o poeta adere, se relaciona. E esse desejo, essa necessidade expressa-se pela mistura de disciplinas,

das fronteiras há tanto tempo separadas, e pela fundação de um novo corpo orgânico interligando poesia (natural e de arte), prosa, crítica e ‘genialidade’, para, enfim, torná-la viva e social (já dizia o *Mais Antigo programa*). Ora, se os românticos queriam transformar a poesia, de imediato asseguram também a sua vontade de mudar a vida poetizando-a - uma vez mais, antes da célebre frase surrealista proferida por Breton, “[...] ‘transformar o mundo’, disse Marx; ‘mudar a vida’, disse Rimbaud: estas duas palavras de ordem são, para nós, uma só” (BRETON, 1993, p. 245, grifo do autor), já os românticos projectavam na poesia essa revolução - bem como o enigmático *witz*. Poetizar, ou seja, “[...] preencher e saturar as formas de arte de toda a espécie de substâncias nativas da cultura, e animá-las com pulsações de humor” (SCHLEGEL apud LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1978, p. 112, tradução nossa), mas descobri-la em todo o lado porque, a bem dizer, a poesia envolve tudo e é envolvida por tudo. A força da poesia romântica terá tal ímpeto que só ela e ela só se poderá tornar espelho do mundo, soltando-se de todo o interesse real ou ideal, lançando-se na ‘reflexão poética’ para se elevar à mais alta potência da reflexão. Ela é igualmente construtora de mundos, a mais pura comunicação entre o interior e o exterior, abre perspectivas, abraça o abismo, joga com o Absoluto. E não se esgota, nenhuma palavra a confina, nenhuma teoria a diz na sua completude - como poderá, na verdade, um ponto de vista, uma ‘teoria’, esgotar o infinito? - “[S]ó ela é infinita, como ela só é livre, e ela reconhece por primeira lei que o arbitrário do poeta não sofre o domínio de qualquer lei” (SCHLEGEL apud LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1978, p. 112, tradução nossa), mas, Schlegel deixa uma salvaguarda, uma crítica adivinhatória poderá caracterizá-la, categorizá-la.

Se o projecto é megalómano - falamos, afinal, na conquista do mundo pelo Romantismo - um sonho sem fim de mudança do mundo, por ser humano, quebra-se na sua promessa. Num texto dedicado ao Romantismo do *Athenaeum*, Maurice Blanchot, resumindo a aventura como só ele sabia e poderia fazer, reage com duas críticas, uma dirigida aos escritores, outra ao futuro do Romantismo. A crítica segue a linha do excesso, como já referimos; diz-nos, então, que os escritores, apenas porque escrevem, sentem-se os únicos e verdadeiros filósofos, colocando-se num lugar especial de eleição, ou seja, não são, como todos os outros, chamados a escrever mas pelo seu processo de auto-consciência descobrem-se irmanados ao acto da escrita, eles próprios são a escrita, a poesia. Ora, essa posição, essa elevação do escritor romântico a futuro do

homem - contradizendo, bem na verdade, os postulados da liberdade e da igualdade da e na poesia do *Mais antigo Programa* - compromete o próprio futuro do Romantismo, pois,

[...] a literatura encontra o seu mais perigoso sentido - que é o de se interrogar segundo um modo declarativo, às vezes triunfalmente e descobrindo que, para lá dela, tudo lhe pertence, às vezes no desalento e descobrindo que tudo lhe falta, pois só se afirma por defeito (BLANCHOT, 1969, p. 520, tradução nossa).

Mais adiante no mesmo texto, (p. 524), Blanchot sublinha bem a dificuldade maior do Romantismo, a sua noite.

Contudo, melhor que Paolo d'Angelo, Blanchot sublinha bem o que foi e qual a importância do Romantismo. Não foi uma escola literária nem um momento histórico, mas a mais alta consciência poética, não uma época mas 'a' época, pois coloca em jogo "[...] o sujeito absoluto de toda a revelação, o 'eu' na sua liberdade" (BLANCHOT, 1969, p. 522, tradução nossa), um 'eu' incondicionado, não se reconhecendo em nada de particular senão com o próprio Absoluto. Todavia, aí, nessa conquista do 'eu' também o Romantismo se perde, pois começa a negar a obra, tornando toda a obra uma descrição (*désœuvrement*), na sua auto-criação do sujeito, ou seja, criar o génio.

De certas questões do Romantismo

Antes de nos atermos no autor que se esconde neste texto, gostaríamos, porque cremos importante para o que mais adiante se tratará, desenvolver quatro temas: a 'nova mitologia', o 'génio' (e a loucura), o 'sublime' e o 'símbolo'.

Nova mitologia

Já falámos, em parte, sobre a necessidade de uma nova mitologia, um dos temas do *Mais antigo Programa*, contudo, essa ideia já tinha sido pensada anos antes. Como nos lembra d'Angelo, já Herder augurara o nascimento de uma mitologia "[...] que não fosse uma mera representação das fábulas dos antigos, mas que soubesse falar aos contemporâneos com a mesma prontidão com que os mitos tinham falado aos Gregos" (D'ANGELO, 1998, p. 81). Mas o que significa uma 'mitologia da razão' propugnada pelo(s) autor(es) do *Programa*? O conteúdo da narrativa deverá ser racional, o que ela acrescenta ou dita à filosofia deverá estar imbuída de qualidade sensível, estética, ou seja, retirar da filosofia qualquer especulação transcendental e introduzir nela os dados imagéticos e sensíveis tornando-a acessível a

todos, como já referimos. O seu propósito é fazer com que,

[...] a mitologia (e a arte, portanto) se transforme[m] no instrumento que colmata a fractura presente na sociedade entre quem é capaz de se elevar aos conteúdos abstractos da razão e quem, pelo contrário, deles se exclui pelas insuficiências da sua cultura (D'ANGELO, 1998, p. 82).

A nova mitologia desenha-se, então, pois, como um projecto sociopolítico, atravessado pela estetização da razão, a fundição numa mesma identidade com a filosofia e a abertura a uma expectativa utópica. Conquanto se pretenda mesclar até se confundir com a filosofia, a nova mitologia quer-se poética, ou melhor, que a poesia reconquiste o lugar que na antiguidade tinha de centro. Para Schlegel, o facto de a poesia do seu tempo ser inferior à antiga devia-se há inexistência de uma mitologia. A poesia antiga, bem como todas as outras obras, ligavam-se pelo liame do mito. Assim, para que a nova poesia se elevasse à condição de excelência da antiguidade, o homem do seu tempo necessitaria de fundar novos mitos, de criar novas matérias para a mitologia. E o poeta alemão sublinhava bem, criar, já que o mito na antiguidade tinha esse carácter de espontaneidade, então perdido; a moderna terá de ser "[...] a mais artificial das obras de arte" (SCHLEGEL apud D'ANGELO, 1998, p. 83). Concebida do nada, a imaginação do homem pode conquistar, e expandir-se em, todas as direcções, livre dos mecanicismos da ciência e pode incluir todo o património religioso (especialmente as religiões orientais) e cultural (dotar de carácter mítico personagens da literatura). Ora, se o mundo moderno, o mundo dos românticos, é o mundo dos sujeitos, dos indivíduos, do 'eu', "[...] cada grande poeta ver-se-á obrigado a criar por si mesmo a sua própria mitologia [...]" e uma mitologia "[...] como forma universalmente válida" (D'ANGELO, 1998, p. 85-86), que se julgava só num futuro longínquo seria possível, foi concretizada por um poeta a meio do século XIX.

Génio

A questão do génio foi um tema central na estética do *Sturm und Drang*, como também foi tratado por Kant, mas será com os românticos que a genialidade se problematiza contundentemente. Para Schelling, o génio é a "[...] única faculdade capaz de explicar a contradição presente em qualquer produto artístico" (D'ANGELO, 1998, p. 116). É qualquer coisa que se encontra dentro da sociedade e da natureza, mas que se lança para fora, cria conscientemente uma obra e, contudo, a sua

produção surge como se tivesse sido criada inconscientemente, como um produto da natureza. Ora, uma consciência normal, vulgar, para usar o termo de Jean Jouve, não pode criar semelhante obra; a sua consciência terá, necessariamente, de se situar numa outra dimensão, será de uma natureza mais elevada, pois só ela pode converter o impossível em possível. O génio é mesmo, de acordo com Schelling, um “[...] poder obscuro incógnito, ‘um fragmento do absoluto divino’, elemento do divino no homem” (SCHELLING apud D’ANGELO, 1998, p. 116). Friedrich Schlegel, por sua vez, opondo génio e simples talento, afirma que este último é limitado, sectorial, enquanto o outro é uma reunião de talentos, um sistema de talentos, uma faculdade que supera qualquer limite. Se para Schelling o génio está para a arte como o ‘eu’ para a filosofia, já Schlegel entende que o génio se descobre em todas as disciplinas, em todos os campos da criação e do pensamento que seja livre e inovador. Chega mesmo a dizer, tal como Novalis, que o génio é o estado natural do homem, cada homem possui génio, que se o homem não tivesse génio nem existiria e que não haveria actividade humana sem génio⁷. Na verdade, estas asserções revelam paradoxalmente que o génio não é um ser à parte, já que todos temos génio. O que realmente separa o ‘génio’ de qualquer outro é o modo como abraça a sua ‘genialidade’, de como se engolfa na produção criativa como não havendo mais nada senão a criação. Se cada um de nós não tivesse génio como poderíamos reconhecer um? Dito de outro modo e de acordo com as ideias de Wordsworth retocadas por Paolo d’Angelo:

‘Sem a expressão de uma força cooperante na mente do leitor’ não se podem compreender as emoções expressivas da poesia. Saber fazer reviver uma obra de arte exige realizar uma acção e não simplesmente registar um estímulo: ter génio significa antes de mais saber doar e suscitar no fruidor uma força análoga àquela que foi usada na criação (D’ANGELO, 1998, p. 119, grifo do autor).

O génio também se estrutura sobre duas faculdades. Para os românticos são elas a imaginação e a fantasia. Estaríamos muito enganados se pensássemos que a fantasia é inferior à imaginação. Para muitos românticos é a fantasia que realmente cria, enquanto a imaginação reproduz o real, a fantasia une o díspar da realidade, que concilia o

infinito e o finito, o absoluto e a limitação, o particular e o universal, é ela que dá o tom oximoral a todo o Romantismo. A diferença, para Schlegel, entre imaginação e fantasia estabelece-se no modo como aí trabalha a razão; na primeira age sinteticamente, na segunda de forma intuitiva, uma mediata, a outra imediata, “[...] assim a imaginação plasma as obras que a fantasia projecta fora de si: ‘a fantasia é a intuição intelectual na arte’” (D’ANGELO, 1998, p. 120, grifo do autor). Este autor faz notar que para os românticos ingleses, embora as diferenças se mantivessem, era a imaginação a faculdade superior e a fantasia a inferior.

Três questões nos surgem, apesar de versarem sobre o mesmo problema: o que acontece quando a relação entre o nosso génio e nós se mescla mergulhando-nos nas trevas da criação? O que nos sucede se a fantasia toma o lugar de todas as faculdades? Será isto o passo que se perde do génio para a loucura?

Sublime

O Romantismo, no seu projecto de revolução da poética, propõe-se a repensar certas categorias da arte. O primeiro desvio marcante decorre da análise do belo e da beleza, ou seja, o valor estético de uma obra de arte consiste na sua expressão interna, na força de expressão do criador, da sua energia interna, do seu controlo reflexivo (no primeiro romantismo) ou a ausência de consciência da genialidade na criação (segundo romantismo, por exemplo, de Kleist e as suas *Marionetas*). Assim, a beleza perde toda a sua centralidade e outras categorias penetram a estética, como o feio, o grotesco, o sublime. O belo, diz-nos D’Angelo, “[...] é apenas uma parte daquilo que a arte produz, e nem sequer a mais importante” (D’ANGELO, 1998, p. 128). Se somente a arte produz o belo ou a beleza, daí decorre que esses conceitos, na verdade, não existem senão pela arte e existem tantas belezas ou belos quanto as obras de arte. Aliás, nesse sentido, Wackenroder postula: “Beleza: que estranha maravilhosa palavra! E experimentem encontrar novas palavras para cada sentimento de arte em si, para cada obra de arte em si!” (apud D’ANGELO, 1998, p. 128-129).

Assim, pois, Schlegel acrescenta como categorias o interesse, a obra interessante, decorrente da, e invertendo a, leitura do belo kantiano como prazer desinteressado. O belo, como perfeição, harmonia, objectividade, definições que provêm da Antiguidade até Kant, não pode ser dito da arte moderna, uma vez que é infinita, devir, incompleta,

⁷Podemos ver bem, passados já dois séculos, o alcance da sua influência na filosofia de Giorgio Agamben, em especial o capítulo primeiro de *Profanações*, ‘Genius’ (AGAMBEN, 2006).

subjectiva pela expressão do criador, lançada para o futuro onde se encontra a perfectibilidade da obra. Se na Antiguidade criador e espectador fruía a obra de arte através dessa relação íntima com o mito, já a arte moderna, que necessita de uma nova mitologia, terá de provocar efeitos fortes, interessantes, horrorosos, novos, imprevisíveis, notáveis (Talvez decorra daqui o modo como Deleuze propõe as novas categorias estéticas, passando a ser um neo-romântico).

Já Victor Hugo, notando que aquilo que realmente separa a arte clássica da romântica é a presença do feio na última, propõe para a arte o mesmo procedimento poético da Natureza, ou seja, misturar o belo e o feio, a luz e a sombra, o perfeito e o imperfeito, o atraente e o repugnante; introduz o grotesco como categoria estética, não como fantástico mas o disforme, a fealdade intensa⁸.

O Romantismo tomará diversas posições contrárias quanto ao sublime. Para Hugo, o sublime alia-se, como antítese, ao grotesco; na Alemanha, ao contrário de Kant, o belo e o sublime convergem; em Inglaterra, belo e sublime divergem. Mas o sublime não é um conceito novo, atravessa toda a história até ser recuperado por Leibniz, Kant e F. Schiller. Contudo, as diversas posições somadas dos românticos caracterizam bem o que está presente no conceito.

De acordo com Eugenio Trías, com Kant e a análise do sublime a estética abre-se para lá do princípio formal, mensurado e limitativo do conceito tradicional de belo e, no seguimento dessa abertura, o Romantismo potencia a aventura estética iniciada pelo kantismo dando lugar ao infinito, fazendo com que toda a estrutura sobre a qual assenta a estética abranja a excelência magnânime e o profundo abismo do horror, conjugando o sentimento do sublime ao sentimento do sinistro. É no seio da teologia judaico-cristã que infinito e perfeição se identificam, se tornam sinónimos, dando espaço à possibilidade da “[...] reflexão sobre o ‘infinito positivo’ como categoria ontológica e epistemológica [...]” que só mais tarde, no séc. XVIII, entrará “[...] no terreno estético, subvertendo inteiramente a sensibilidade e o gosto” (TRÍAS, 2006, p. 20, grifo do autor, tradução nossa). Como se dá, então, a apreensão do sublime? O sujeito apreende alguma coisa grandiosa (maior em extensão e superior a si) que produz nele uma sensação do informe, desordenado, caótico. O sujeito permanece como que numa suspensão perante o excesso, sentindo-o como uma ameaça. Dá-se, então, uma

primeira reflexão que o representa como insignificante e impotente face ao objecto imensurável; de seguida, uma segunda reflexão demove a angústia realizando um salto de consciência do juízo da sua insignificância física à superioridade moral; isso é possível porque o objecto imenso sensibiliza uma ideia da razão, uma concepção do infinito, isto é, o objecto físico infinito sensibiliza uma ideia racional-moral de infinitude. Ora, os românticos farão desta conjecturação, deste juízo kantiano um exercício do seu projecto. O infinito devém a ideia própria e pertinente da Razão:

O sentimento de sublime [...] une um dado da sensibilidade (oceano encrespado, tromba marítima, cordilheira alpina, fossa do oceano, trevas da noite sem lua e sem estrelas, deserto crepuscular) com uma ideia da razão, produzindo no sujeito um gozo ‘moral’, um ponto no qual a moralidade se torna prazenteira e de onde a estética e ética realizam a sua ligação e síntese (TRÍAS, 2006, p. 27, grifo do autor, tradução nossa).

Todavia, como nos explica o filósofo espanhol, do belo se inicia o caminho em direcção ao divino, mas este permanece oculto e apenas se manifesta sensivelmente. O rosto divino, a suma do belo, o sublime absoluto nunca é visto, escondido que está por véus, névoas (de notar que, antes do Romantismo, o rosto de Deus do *Paraíso Perdido* de John Milton nunca se revela, encontra-se sempre encoberto por uma névoa), de onde ocorre o questionamento se esse sublime belo é luminoso ou tenebroso. Assim, o pensamento sensível promove a descida da categoria do sublime à de sinistro (onde o grotesco de Hugo se pode ligar, ou a característica de temor do sublime de Wordsworth). E o que é o sinistro?

Como demonstra Eugenio Trías, ao sinistro sempre se associou o mal, o mau-olhado, o que é torcido, a inveja de Lúcifer. Todavia, o filósofo acrescenta ao sinistro o *Unheimliche* freudiano. Se *heimliche* é o familiar, o caseiro, o conhecido, é de notar que aqueles que estão imbuídos de *heimliche*, que se encontram no círculo da intimidade, num lugar caracterizado pela sua impenetrabilidade, secretismo, para qualquer um do exterior, do fora, o lugar que circundam toma contornos misteriosos, ocultos, impedidos, isto é, *unheimliche*. *Unheimliche* é sentir-se incomodado, temeroso, horrorizado, de um terror atroz. E como nota bem Trías, já Schelling falava do mistério como *Unheimliche*, que o divino se rodeava de *unheimliche*, enquanto aquilo que “[...] devendo permanecer oculto, secreto, não obstante se manifestou” (SCHELLING apud TRÍAS, 2006, p. 32-33, tradução nossa). O sinistro seria, pois, aquilo que sendo *heimliche* ou *unheimliche*

⁸Vd. D'angelo (1998, p. 132-133),

e permanecendo oculto se revela ou se revelou, ou seja, um familiar que se transformou em estranho, ou então aquilo que se revela como sinistro é nada menos que o mais familiar. Assim, Trías estabelece a seguinte articulação entre belo e sinistro/sublime:

No belo reconhecemos ocasionalmente um rosto familiar, recognoscível, de acordo com a nossa limitação e estatura, um ser ou objecto que podemos reconhecer, que pertence ao nosso ambiente familiar ou doméstico; nada, pois, que exceda ou extralimite o nosso horizonte. Mas de imediato isso tão familiar, tão harmónico em respeito ao nosso próprio limite, se mostra revelador e portador de mistérios e segredos que esquecemos por repressão, sem ser em absoluto exterior às fantasias primeiras urdidas pelo nosso desejo; desejo banhado de temores primordiais (TRÍAS, 2006, p. 41, tradução nossa).

Sem essa presença pressentida e oculta toda a obra de arte seria um objecto morto; a obra de arte, como forma viva, na definição de F. Schiller, é essa convivência e síntese do lado mau e obscuro do desejo e o véu que o encobre sem de todo o ocultar. Por trás do véu, em forma de beleza, está o vazio, o fundo infinito abismo que nunca poderíamos suportar. Ora, se o génio era essa síntese ou aglomerado de talentos, esse caminhar para o absoluto, o passo para a loucura não se dará quando o vazio se agarra ao sujeito? Em vez de Orfeu procurar Eurídice, salvá-la do inferno e perdê-la olhando para trás, a loucura é Orfeu trazer por engano o espaço vazio de Eurídice (enquanto beleza) e crer trazê-la e salvá-la e viver lado a lado com esse vazio (nunca a musa fugiu a Hölderlin).

Símbolo

O símbolo, para Schlegel, é uma alusão ao infinito; uma das únicas vias, a par da alegoria, de apresentação do infinito, “[...] mas sempre a partir do abismo que separa o particular do universal” (D’ANGELO, 1998, p. 140). Se até ao final do século XVIII a alegoria era o conceito mais frequente da estética, em detrimento do símbolo, o Romantismo inverte a relação, afirmando a imprescindibilidade do símbolo na arte, influenciado por Goethe. Para este, o símbolo é bem o universal tornado particular, a coincidência absoluta, dando o exemplo da arte estatutária grega. Todavia, Creuzer descrê da força do símbolo grego e indica o Oriente, a arte oriental, como o verdadeiro fundamento do símbolo, asseverando que o este “[...] conota antes de mais o desequilíbrio, o hiato entre o finito e o infinito: ‘tenta’ exprimir o infinito no finito, mas fá-lo a partir da incongruência da essência e da forma” (D’ANGELO, 1998, p. 139).

Então, reiterando a pergunta de Yvette K. Centeno, “[C]omo entender os símbolos?” (CENTENO, 1987, p. 41). Partindo de uma proposta de Fernando Pessoa, a autora declara que são precisas cinco qualidades ou condições do sujeito: simpatia, intuição, inteligência analógica, compreensão e uma espécie de ‘graça’ (talvez um *witz*, diremos nós). Mas o mais importante é entender que o símbolo não pertence, não diz respeito a um só sujeito, sendo partilhado por todo o colectivo, toda a sociedade, aproximando-se assim do arquétipo jungiano. O símbolo é espontâneo, a-temporal, a-espacial e ambivalente, ou seja, reúne opostos, é uma espécie de ‘ponte’:

É a ambivalência que dá ao símbolo a sua complexidade, o seu mistério, apontando ainda para uma outra característica, a da transformação. Entre o que é e o seu oposto todas as formas são possíveis. Se o inconsciente é informe, porque anterior à manifestação, o símbolo é multiforme. É a ponte entre o não (ausência) e os sins (as presenças) que preenchem o tempo e o espaço (CENTENO, 1987, p. 45).

Como se poderá ler, o símbolo partilha alguns dos traços que os românticos pediam à nova mitologia a ser criada pelo poeta; por um lado, o símbolo, sendo espontâneo, nasce do nada, terá de ser compreendido por todos e, por outro lado, pela sua capacidade transformadora, a sua pujança de reunião de opostos, liga-se ao sinistro e ao sublime. E quem, senão o artista, tem o poder imaginativo de criar e ampliar o sentido do símbolo, pois, como declara Centeno lendo Bachelard, o poeta é,

[...] aquele que dignifica a palavra libertando-a das cargas contaminadas dos significados restritivos, enraizando-a, por assim dizer, de novo, modificando o tecido das suas conotações (CENTENO, 1987, p. 49).

Blanchot, todavia, pensa de modo diferente. Para este pensador, é a alegoria, mais que o símbolo, que alcança a maior proximidade com o infinito, enquanto o símbolo “[...] espera saltar para fora da esfera da linguagem, da linguagem sob todas as suas formas” (BLANCHOT, 1984, p. 96). Não podemos retirar nada do símbolo, nada significa, não é exprimível e o que ele dá a ver ou a ouvir não é susceptível de compreensão:

Com o símbolo há, pois, salto, mudança de nível, mudança brusca e violenta, há exaltação, há queda, não há qualquer passagem de um sentido a outro, de um sentido modesto a uma riqueza mais vasta de significações, mas ao que é outro, ao que parece outro em relação a todos os sentidos possíveis. Esta mudança de nível, movimento perigoso para baixo, mais perigoso para cima, eis o que o símbolo tem de essencial (BLANCHOT, 1984, p. 96).

O poder do símbolo é tornar presente uma realidade que nos escapa, presentifica uma presença estranha, *unheimliche*. O símbolo é, acima de tudo, uma experiência, ou dito de outro modo, não há símbolo mas experiência simbólica que se vive. E só para o leitor há símbolo, como diz Blanchot, se se falasse de símbolo a um escritor possivelmente experienciaria uma distância entre a sua obra e a própria obra lida. O problema do símbolo coloca-se para o escritor francês de dois modos: por um lado, se o símbolo não for esse salto de paixão, transforma-se em simples representação, por outro lado, se deixar de ser esse movimento de expansão e contenção de opostos, “[...] pouco a pouco passa completamente para o que simboliza, árvore da cruz que a grandeza do mistério roeu e gastou fibra a fibra” (BLANCHOT, 1984, p. 98).

Há um aviso que Blanchot não pode deixar de referir, ligando-se ao autor que motiva este texto, cuja obra passa por todos os pontos que temos vindo a falar. Diz-nos então que, quanto mais nos deixarmos encerrar na obra tanto mais nos aproximamos do ‘fora’. Aí, a obra dirá o que não diz, dizendo-se somente a si própria, só nos conduzindo se nos conduzir a lado nenhum, “Esfinge sem segredo, para além da qual não há senão o deserto que traz em si e transporta em nós” (BLANCHOT, 1984, p. 98). Este é um aviso que se estende não só ao criador, mas mais importantemente ao crítico e ao trabalho interpretativo, se em tudo virmos símbolos, rapidamente nos podemos perder.

Considerações finais

Nerval e as Quimeras, ou como agarrar a lagosta sem ser entalado pelas suas pinças

A questão central, quando se trata da obra de Gérard (Labrunie) de Nerval (1808-1855) e em especial *As Quimeras*, é como abordar, como ler? Deveremos interpretar? E, se sim, com que critérios? Estruturalistas, psicanalíticos, desconstrucionistas/desconstrutivistas, fenomenólogos, simbólicos? Ou não interpretamos de todo e pegamos naquilo que a obra range connosco (Foucault), perceber onde ela funciona connosco e experimentar pôr em texto isso mesmo, ou seja, fazermo-nos máquina desejante, Corpo sem Órgãos (Deleuze)? Os critérios estão à mão, é certo, mas, pelo nosso lado, seguimos o aviso de Blanchot e avançaremos com humildade e cuidado na leitura desses sonetos. Tentaremos, se em nós tal existir, tirar fruto das condições ou qualidades necessárias indicadas por Pessoa para, mais do que ler o símbolo, ‘ler’.

O que são *As Quimeras*? Escritas no momento seguinte à grande quebra de consciência de Nerval,

no salto decisivo para a loucura⁹, são uma criação única do Romantismo, ou melhor, da *Weltliteratur*, um templo, uma cosmogonia do ‘Sol negro da Melancolia’ (versos da primeira quadra de *El Desdichado* de Nerval), “[...] o mais terrível e o mais belo dos mundos possíveis, um livro afinal, nada mais que um livro” (BLANCHOT, 1984, p. 16) (embora esta definição de livro não se refira às *Quimeras*, pareceu-nos ajustar-se na perfeição). Talvez, nenhum outro para além de Nerval mergulhou tão profundamente no infinito oceano do projecto romântico - de tal maneira que Jean Jouve se lhe refere como um poeta que sai fora, como que uma aparição¹⁰ - demonstrando uma incessante “[...] vontade de Absoluto” (NERVAL, 1992, p. 8 - di-lo o tradutor José Caselas) - esse Absoluto posto como objectivo estruturante do Romantismo, como imagem da transformação do mundo e da vida pela poesia, pois a “[...] via alemã represent[ou] para ele a exploração do universo da alegoria, do sonho e do símbolo, das camadas subterrâneas da consciência, da descida ao fundo de si mesmo” (RAYMOND JEAN apud NERVAL, 1989, p. 12). Estes sonetos, tal como *Aurélia*, reúnem e são exemplo dessas características românticas que apresentámos anteriormente. Possuindo um conhecimento vasto de vários tipos de mitologias, como a egípcia, a hindu, a nórdica, aliando leituras desde a Cabala aos escritos clássicos e modernos, dos gregos (mitos e poesias) ao cânone romântico encabeçado por Dante e Shakespeare, mais a sabedoria mística, alquímica e Taroísta, Nerval cria uma nova mitologia. Ora, esta nova mitologia, repleta de figuras díspares, já nada têm a ver com o contexto de onde provieram, ganhando uma outra vida que respeita somente o mito que nasce em cada soneto, razão pela qual, um poeta que se sente extremamente próximo do autor das *Quimeras*, Antonin Artaud, se refira a elas como ‘tragédias’, “[...] dramas de espírito, da consciência, do coração” (ARTAUD, 1988, p. 64), cujas personagens elevadas a uma dimensão da vida superiorizam as personagens das tragédias do génio e bardo inglês Shakespeare. Essa condição dramática é de tal forma

⁹Dizemos a ‘grande quebra’ ou ‘salto’, pois antes de 1853, ano em que Nerval produz esses sonetos, já tinha tido momentos ciclotímicos de alteração do estado de realidade e recuperado. Este, no entanto, é decisivo e coincide com a realização da obra pela qual é mais conhecido, estas *Quimeras*, a assombração *Aurélia*, o *Les Petits Châteaux de Bohême* e *As filhas do Fogo*. Nas palavras de Pierre Jean Jouve: “[...] a loucura abre-lhe outra saída, liberta um eu terrífico e segundo, ao qual se associa ainda, por ternura irresistível, o lúcido e claro eu do indivíduo meigo e do artista perfeito. Reside aqui o maior mistério: o do artista que não só conserva os dons como os aumenta sem mudar de estilo, aplicando-os minuciosamente a uma matéria que lhe mete medo”; ou ainda nas palavras de Théophile Gautier, seu muito próximo amigo da aventura romântica, “A Razão quando escreve as memórias da Loucura, ditadas por ela”. (JOUVE, 1991, p. 43).

¹⁰Sim, Nerval é uma aparição no Romantismo, que atravessa sem parecer já que lhe pertence”. (JOUVE, 1991, p. 35).

pregnante no pensamento de Artaud, que o poeta chega mesmo a recusar, embora reconhecendo as fontes de onde Nerval colheu as 'imagens', as 'personagens', qualquer intenção de interpretar as *Quimeras* pela via única da simbologia:

Quero eu dizer que as *Quimeras* não podem explicar-se pelos Tarots, mesmo que eles sejam vistos como o interno jogo de uma prefiguração alquímica das coisas, e o drama de todas as figuras que entram nesta prefiguração é não poderem também elas explicar-se com este sombrio parto de princípios que está na base da Mitologia, porque os princípios da Mitologia foram seres de quem Gérard de Nerval, para ser, não precisava (ARTAUD, 1988, p. 62).

Chegando mesmo a afirmar que, em vez das fontes explicarem os poemas de Nerval, deveriam ser os poemas de Nerval a explicar as fontes¹¹. E num único gesto, o da criação desta obra de arte, Gérard de Nerval demonstra o seu génio, enquanto aglomerado de talentos, enquanto sujeito que agarra toda a sua genialidade e mergulha no seu abismo gerando uma obra que ultrapassa a dimensão do seu criador, força incrível da imaginação e da fantasia; demonstra igualmente o processo de velamento-desvelamento do mistério do sublime, procurando alcançar o Absoluto e reduzi-lo ao tamanho finito da forma rítmica de catorze pés, criando um rosto da beleza que oculta o sinistro da sua criação ou, como profere Artaud, "[N]as *Quimeras* não há um só poema que não faça pensar nas mortais angústias físicas de um primitivo parto" (ARTAUD, 1988, p. 63); e testemunha a capacidade simbólica do poeta, no sentido de transformar o mundo, de revelar o carácter ambivalente das palavras, das personagens, de mitos antigos¹².

Ora, aproximá-mos ainda há pouco, de forma lateral, símbolo - como muitas vezes são consideradas as 'personas' dos sonetos quiméricos - a 'imagem'; é necessária a sua explicação, o seu esclarecimento, voltando a Blanchot (BLANCHOT, 1984, p. 100). De tudo o que já foi dito, aqui, sobre o símbolo falta justificar porque este é sinónimo de imagem; é que sendo o símbolo uma experiência simbólica, ou seja, uma experiência que reúne elementos opostos num só corpo, o símbolo escrito e oferecido ao leitor nada mais será senão a imagem de uma paixão, de uma existência, uma morada que é a obra. As personagens nervalianas das *Quimeras*, as suas próprias quimeras, serão, assim bem, a imagem da experiência que foi a sua vida; se símbolo há será pois Nerval e as *Quimeras* o seu Rosto, uma imagem de si, da sua vida, que oferece ao Outro.

Contudo, qualquer interpretação, ou leitura desta obra deverá ter em conta, ou melhor, terá de ir além da simbologia ou da procura de carácter biográfico do autor. Não se procure Nerval, a verdade de Nerval, nesta ou naquela personagem, um traço da sua vida biográfica neste ou naquele mito retomado e transfigurado até à novidade que agora se apresenta. A verdade de cada poema está no poema para além da vida do seu autor, do símbolo, da mitologia, da alquimia, do misticismo, do Tarot, da Numerologia, ou antes, é isso tudo misturado - é uma Quimera, afinal, como cada pessoa é, ou seja, um conjunto, uma mistura combinatória de vários elementos¹³ - mas estaríamos a reduzir toda a força do poema em vez de libertar a sua força, concordando, pela nossa parte, com Artaud:

Porque a primeira transmutação alquímica que se opera no cérebro de um leitor dos seus poemas é perder o pé perante a história e o concreto das recordações mitológicas objectivas para entrar num mais válido e mais seguro concreto, o da alma do próprio Gérard de Nerval, e com isto esquecer a história e a mitologia e a poesia e a alquimia (ARTAUD, 1988, p. 62).

Dito de outro modo, a interpretação focada na arqueologia afunda-se no 'dentro' do fora do poema à mão, em vez de - e isso sim é tocar no poema no exacto momento em que nos toca, no momento em que range connosco - 'ler', ver onde o nosso rosto se reflecte na imagem que é igualmente espelho, ligar-se ao 'fora' que se encontra dentro do poema.

De modo a terminar - se alguma vez se terminará a leitura - este texto, faremos uma apresentação do primeiro soneto d' *As Quimeras*, procurando afastar-nos, no que nos for possível, da simbologia e da mitologia.

El Desdichado

Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie;
Ma seule Étoile est morte, et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus? ... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine;
J'ai rêvé dans la Grotte où nage la Syrène...

¹¹Vd. Artaud (1988, p. 63).

¹²"[...] perante os Mitos [...] Nerval [...] acrescentou-lhe a sua própria transfiguração, não já de um iluminado mas enforcado que há-de sempre cheirar a enforcado" (ARTAUD, 1988, p. 58).

¹³Michel Serres e os Estóicos seriam aqui chamados com as suas teorias da mistura de corpos, malgrado a economia do texto.

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.
El Desdichado¹⁴

Eu sou o Tenebroso, - Viúvo, - Inconsolado,
O Senhor de Aquitânia da Torre da Abolida:
Meu único *Astro* é morto, e o meu alaúde iriado
Irradia o *Sol negro* da *Melancolia*.

Na noite Sepulcral, Tu que me hás consolado,
Dá-me outra vez Pausípe e o mar de Itália,
A flor que tanto amava o meu ser desolado,
E a treliça onde a Vinha à Roseira se alia.

Sou Biron, Lusignan? [...] Febo ou Amor? Na frente
Ainda o beijo da Rainha rubro me incendeia;
Eu sonhei na Caverna onde nada a Sereia...

E duas vezes cruzei vencedor o Aqueronte:
Modulando na cítara a Orfeu consagrada
Os suspiros da Santa e os arquejos da Fada
(NERVAL, 1995, p. 18-19).

El Desdichado, que numa primeira versão se intitulava *Destino*, é, para além do soneto mais conhecido das *Quimeras*, tido como um exemplo da forma poética ou carta de intenções do poeta (JEAN-LUC, 2007). Verdadeira quimera em si, tecendo uma intertextualidade desde o *Ivanhoe* de Walter Scott ao mito de Orfeu, dando saltos espaciais e temporais, é acima de tudo uma declaração da sua própria condição, senão mesmo da condição humana. *Desdichado*, que significa o 'infeliz'; unindo-se aos substantivos que abrem a primeira estrofe indica a característica sinistra, inconsolada, ligada à perdição pela morte, a esse destino, do ser humano. O nosso reino, imenso, intemporal é, desde sempre, um reinado caído na noite escura, a mesma que ilumina o nosso génio criativo e poético, única forma de esperança contra o desespero e a morte, a conquista e a perda do Amor. De facto, a *Melancolia*, de acordo com a teoria dos humores de Galeno e Hipócrates, relaciona-se com o estado inspirado ou exaltado da habilidade intelectual ou artística, e a esta associa-se também a capacidade de profetizar se estivermos perante um génio melancólico (SILVA, 2007, p. 125). Esses traços poéticos identificam-se com a personagem Orfeu, a sua lira e a descida ao Inferno, o '*Aqueronte*', como imagem do que por vezes é o caos da criação, do pensamento. O poema fala-nos também dos nossos laços espaciais e temporais,

como seres intimamente ligados e produtores dessas dimensões. O nosso tempo e o nosso espaço nunca são, na verdade, somente aquele em que vivemos, mas continuamente nos projectamos em todas as dimensões, constantemente nos encontramos em viagem. E por fim, o grande drama, a par da morte, o Amor, o corpo amado que se sonha, se fantasia, se imagina, que nos embala, seduz, por um canto que só nós ouvimos - só nós ouvimos o nosso amor, ninguém escuta, ninguém vê o laço invisível que une dois amantes - e que envolvemos num manto de mistério, quase religioso, sagrado.

Não é decerto uma interpretação profunda do soneto. Permanecemos aqui como ficámos na primeira vez que lemos *As Quimeras*: há qualquer coisa aí que sentimos, escutamos, entendemos, que fomos à procura, mas que nos faltava sempre essa qualquer coisa. Fomos entalados pelas pinças da lagosta ou a Narval nunca chegou a mostrar o seu dente.

Referências

- AGAMBEN, G. **Profanações**. Lisboa: Cotovia, 2006. (Col. Ensaios).
- ARTAUD, A. **Eu, Antonin Artaud**. Lisboa: Hiena Editora, 1988. (Col. Memória do Abismo).
- BLANCHOT, M. **L'Entretien infini**. Paris: Gallimard, 1969. (Col. NRF).
- BLANCHOT, M. **O Livro por vir**. Lisboa: Relógio d'Água, 1984. (Col. À volta da literatura).
- BRETON, A. **Manifestos Surrealistas**. 4. ed. Lisboa: Edições Salamandra, 1993. (Col. Minotauro).
- CENTENO, Y. K. **Literatura e Alquimia - Ensaios**. Lisboa: Editorial Presença, 1987. (Col. Biblioteca de Textos Universitários).
- D'ANGELO, P. **Estética do Romantismo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. (Col. Estética).
- HEGEL, G. W. F. **O mais antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão**. (1796/1797), Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. (Col. Textos Clássicos de Filosofia).
- JEAN-LUC. "**Desdichado**", **une biographie rêvée et un art poétique**. [S.l.: s.n], 2007. Disponível em: <<http://www.etudes-litteraires.com/nerval-desdichado.php>>. Acesso em: 5-10 abr. 2010.
- JOUBE, P. J. **Loucura e Génio**. Lisboa: Hiena Editora, 1991. (Col. Memória do Abismo).
- LACQUE-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. **L'absolu littéraire**. Paris: Le Seuil, 1978.
- LIMA, Â. **Poesias Completas**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991. (Col. Documenta Poética).
- SILVA, MACHADO. F. **Da Literatura, do Corpo e do Corpo na Literatura**: Derrida, Deleuze e monstros do Renascimento. 2007. 184f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Poéticas Comparadas)-Universidade de Évora, 2007. Disponível em: <<http://criticanarede.com/teses/deleuze.pdf>>. Acesso constante.

¹⁴Perante as duas traduções por nós consultadas, pareceu-nos melhor cruzá-las e eliminar as contradições entre cada uma, apresentando as nossas desculpas aos tradutores.

NERVAL, G. **Fausto**. 2. ed. (1984) Lisboa: Editorial Estampa, 1989. (Col. Livro B).

NERVAL, G. **Aurélia**. Lisboa: Usus Editora, 1992. (Col. Hidra).

NERVAL, G. **As Quimeras**. Lisboa: Hiena Editora, 1995. (Col. Cão Vagabundo).

NERVAL, G. **As Filhas do Fogo, seguido de As Quimeras**. 2. ed. (1972) Lisboa: Editorial Estampa, 1997. (Col. Livro B).

TRÍAS, E. **Lo bello y lo Sinistro**. S.l.: Ariel. 2006. (Col. Ariel filosofía)

Received on June 16, 2010.

Accepted on February 16, 2011.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.