



miguilim

revista eletrônica do netli

volume 8, número 3, set.-dez. 2019

O REAL DA EXISTÊNCIA COMO REALIDADE FRATURADA: UNIVERSOS ONÍRICOS E SOBRENATURALIDADE EM *ONDE ESTIVESTES DE NOITE E AURÉLIA*



THE REAL OF EXISTENCE AS A FRACTURE REALITY: ONEIRIC UNIVERSES AND SUPERNATURALITY AT *ONDE ESTIVESTE DE NOITE E AURÉLIA*

Leonardo Brandão de Oliveira AMARAL
Edson Soares MARTINS
Guilherme Mariano Martins da SILVA

Universidade Regional do Cariri, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 12/10/2019 • APROVADO EM 21/11/2019

Resumo

Propomos-nos a realizar um percurso comparativo entre as obras *Onde estivestes de noite* (1999), de Clarice Lispector, e *Aurélia* (1986), de Gérard de Nerval. Percebendo alinhamentos nas suas construções composicionais, especialmente no que se refere à atuação ativa dos narradores, e, no conteúdo temático, a uma representação que faz uso do onírico e do

sobrenatural, propomos uma compreensão que aproxima as obras nesse contexto. Para nossa análise, as obras de teóricos como Todorov e Roas servem para perceber efeitos e construções que se assemelham aos empregados pelo fantástico. No caso das menções a Todorov, também é relevante a importância que *Aurélia* tem para sua definição do gênero. Defendemos, assim, a hipótese de que a obra de Nerval é uma precursora da de Lispector.

Abstract

We propose to make a comparative route between *Onde estiveste de noite* (1999), of Clarice Lispector, and *Aurélia* (1986), of Gérard de Nerval. Noticing alignments at the compositional constructions, especially regarding the active performance of the speakers, and, in the thematic content, a representation that uses the oneiric and the supernatural, we propose an understanding that brings these stories closer in this context. To our analysis, the studies of theorists as Todorov and Roas are meaningful to perceive effects and constructions that resemble the ones used in the fantastic. In the case of the mentions to Todorov, it's also relevant the importance that *Aurélia* has to his definition on the genre. We support, through this study, the hypothesis that the work of Nerval is a precursor of the one of Lispector.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada. Clarice Lispector. Gérard de Nerval. Fantástico.

KEYWORDS: Comparative literature. Clarice Lispector. Gérard de Nerval. Fantastic.

Texto integral

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nosso estudo se propõe a estudar comparativamente problemas postos na esfera da construção composicional, tendo como centro o narrador, e, na esfera do conteúdo temático, focalizando a representação literária de universos oníricos, em *Onde estiveste de noite* (1999), de Clarice Lispector, e *Aurélia* (1986), de Gérard de Nerval. Sobre os direcionamentos que tomamos, damos ênfase às relações entre as representações dos universos onírico e sobrenatural, levando em conta aspectos temáticos, estilizadores, composicionais e de construção de sentidos. Defendemos, assim, a hipótese de que a obra de Nerval possa ser precursora do conto de Clarice sob a perspectiva proposta por Jorge Luis Borges em seu ensaio *Kafka e seus precursores* ([1951] 1989). Segundo Borges, a obra de um autor pode influenciar a de outro mesmo que não haja uma comprovação dessa influência, concebendo a literatura, assim, como um fenômeno ininterrupto e temporalmente não-linear. Vemos nos dois textos um alinhamento de efeitos vetores, trabalhados através da multiplicidade de narradores, de uma escrita transfigurada pela mimese nos momentos em que se encontra imersa (a escrita) no sobrenatural (ou no onírico) e

uma plurissignificação para os acontecimentos dos sonhos, vistos como uma percepção *diferente da e, simultaneamente, concorrente com a realidade*.

Tais vetores de criação poética, disruptivos em relação à realidade, estão estreitamente ligados à singular construção de efeitos de ambiguidade e incerteza, inerentes às duas obras. A realidade é tensionada, tem sua definição ameaçada, ao passo que o sobrenatural se interpõe sempre que nos propomos a situar as narrativas em um terreno interpretativo mais familiar. Pelo cruzamento, buscamos delimitar os pontos de convergência desses efeitos, assim como os de divergência, investigando os processos pelos quais eles se definem e como influenciam o texto. Assim, tais efeitos implicados nas possibilidades de análise e interpretação e os processos utilizados pelos textos se assemelham, indiciando uma possível relação entre as duas obras e seus autores. Tendo demarcado a nossa perspectiva, também cumpre dizer que nos apoiamos em um limitado conjunto de passagens que colhemos na *Introdução à Literatura Fantástica* (2011), de Tzvetan Todorov, para fazer apontamentos de *Aurélia*. A escolha desse trabalho teórico como interlocutor foi feita pelo lugar privilegiado que a obra de Nerval ocupa na discussão ali proposta e pelas relações que o fantástico e suas características têm com a análise que propomos. Dito isso, não nos dispomos, portanto, a uma análise de gênero, nem nos alinhamos com a definição do fantástico proposta por Todorov, embora utilizemos o trabalho do teórico búlgaro como apoio para algumas de nossas postulações, situadas no plano da crítica textual e não da teorização sobre o problema do fantástico.

São muitos os elementos que aparentam *Onde estivestes de noite*, de Clarice Lispector, e *Aurélia*, de Gérard de Nerval, permitindo uma produtiva análise da relação entre elas. Como já dissemos, levantamos a hipótese de Nerval ser um precursor do conto de Lispector. Este é, portanto, nosso ponto de partida. Consideramos, assim como Roxana Alvarez, na sua leitura de Borges, a concepção de que “a obra de um determinado autor é capaz de mobilizar reminiscências na produção de outro escritor, pelo ato da leitura, mesmo que não tenham uma relação comprovada nem se reconheçam as influências.” (ALVAREZ, 2010, p.247). Seria, na nossa hipótese, o caso da leitura dessas duas obras em paralelo. Ambas propõem interpretações do sonho que induzem a uma incerteza dos acontecimentos relatados, provocando reações caras à literatura fantástica.

Assumimos a determinação, assim, de confrontar os elementos da escrita dos textos através da análise de tais procedimentos. Decorrente desse esforço, surge nossa pretensão de compreender como os escritores constroem (in)voluntariamente os efeitos assemelháveis. Importante, para tanto, é a categoria que Bakhtin define como intenção discursiva, que vamos buscar em *Os gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2003b) e *O autor e a personagem na atividade estética* (BAKHTIN, 2003a). Em conexão com tais tópicos teóricos, acrescentamos a relevância da clássica ideia de Edgar Allan Poe, em seu *A filosofia da composição* ([1846] 1999), de que todo o trabalho da construção da obra deve ser norteado pela escolha de um efeito desejado. Para nosso raciocínio, não é impedimento o fato de que Poe tenha construído seu estudo em torno da composição de um poema, sendo relevante para nós o *modo* narrativo dos gêneros sobre os quais refletimos.

Observamos, ainda, que a conexão entre Nerval e Lispector demonstraria uma possível *residualidade* cultural. Medeiros (1999), referindo-se ao caso brasileiro, aproxima esse conceito principalmente a uma marca ocidental-ibérica. Mas, reconhecendo a influência francesa e do resto da Europa nos países ibéricos, assim como no próprio Brasil, em especial quando, em se tratando de questões filosóficas e literárias, revalida-se a produtividade da comparação proposta. Na abordagem que propomos, as obras se alinhariam naquilo que utilizam de mecanismos de escrita para produzir, em virtude de uma dada intencionalidade discursiva, soluções narrativas singulares, aparentando-as.

O insólito e suas representações

O incomum, o extraordinário e o sobrenatural são extremamente presentes na produção literária desde sempre. Nela, eles ocorrem de diferentes maneiras, adquirindo diversos significados e representações. Um dos ambientes em que, comumente, eles se mostram presentes é o *mundo dos sonhos*, no qual a ambiguidade do onírico confere um caráter incerto à natureza dos acontecimentos. A discussão da relação entre o sonho e o sobrenatural, que alinha a natureza do sonho à realidade, à imaginação ou à visão, é central para a discussão que iniciaremos nesta seção.

Começamos pela consideração de um trecho colhido das primeiras páginas do conto de Lispector:

Os homens coleavam no chão como grossos e moles vermes: subiam. Arriscavam tudo, já que fatalmente um dia iam morrer, talvez dentro de dois meses, talvez sete anos – fora isto que Ela-ela pensava dentro deles.

Olha o gato. Olha o que o gato viu. Olha o que o gato pensou. Olha o que era. Enfim, enfim, não havia símbolo, a “coisa” era! a coisa orgiaca. Os que subiam estavam à beira da verdade. Nabucodonosor. Eles pareciam 20 nabucodonosores. E na noite se desquitavam. Eles estão nos esperando. Era uma ausência – a viagem fora do tempo.

Um cão dava gargalhadas no escuro. “Tenho medo”, disse a criança. “Medo de quê?”, perguntava a mãe. “De meu cão.” “Mas você não tem cão.” “Tenho sim.” Mas depois a criancinha também gargalhou chorando, misturando lágrimas de riso e de espanto. (LISPECTOR, 1999, p. 44)

Várias imagens, claramente sobrenaturais, são, como essas, formadas ao longo do conto. Dos duendes e gnomos que acompanham os humanos, passando pelo cão que gargalha, até os seres que vomitam suas entranhas sem consequências, a narrativa é permeada de construções que desafiam a lógica do mundo biossocial e a realidade material extraliterária.

No trecho citado, temos como procedimentos oníricos: a metamorfose dos homens que se movem como serpentes e de um gato dotado de pensamento, bem como de um cão que ri; a condição de onisciência de Ele-ela, que lhe permite ver o que o gato pensou, o que os homens pensavam/temiam; a inutilização da capacidade de simbolizar através da linguagem... Temos quase uma enumeração de referências aos mecanismos do trabalho onírico, descritos por Freud em *A interpretação dos sonhos* (1980): condensação, deslocamento, simbolização, dramatização. Incluído neste raciocínio, o dispositivo narrativo de uma consciência que relata, temos até a elaboração secundária...

No conto, os seres e acontecimentos são atribuídos à noite como momento de possibilidades excepcionais, tempo e lugar de metamorfoses, experiências surreais e cenário propício à libertação das amarras do mundo físico e social. A ambientação noturna e o destaque que é dado a ela remetem, já desde o título enigmático, ao mundo dos sonhos.

Esse ambiente onírico – tal como aparece no conto de Lispector, ao modo do que recortamos no trecho citado – e suas indicações vêm sendo objeto de questionamento do homem ao longo de toda sua história. Certas sociedades viam o sonho como uma premonição, um sinal do porvir, irremediável ou não; a psicanálise o vê como uma aproximação ou irrupção do inconsciente; outros o veem como uma realidade paralela ou apenas uma divagação da mente adormecida. Mas a literatura tem tematizado o pensamento do/sobre o onírico de formas muito variadas.

Não é difícil encontrar obras que adicionam à sua composição, estilo e tema, o sonho como um elemento fundamental ao desenvolvimento do enredo. Um exemplo bem claro dessa presença é *As brumas de Avalon* (1989), de Marion Zimmer Bradley. Na obra, o sonho e as “visões” estão muitas vezes interligados. Quando Igraine se encontra indecisa sobre seguir ou não a vontade da sua irmã Viviane, a Senhora do Lago leva-a a premonizar, em um sonho, as consequências de descumprir o que lhe foi ordenado, profetizando o desaparecimento de Avalon nas brumas. Através dos sonhos, as personagens podem vislumbrar o passado, o presente e o futuro, numa mistura entre o natural e o sobrenatural. No entanto, as visões dos sonhos nem sempre são tomadas como verdadeiros vislumbres da realidade. Sua natureza é motivo de incerteza em várias ocasiões, seja para ser tomada como uma ilusão dos sentidos ou uma atuação de outra força sobrenatural.

A dualidade do sonho, as faces que o ligam a dois mundos, um natural e outro sobrenatural, está no cerne do fantástico. A relação entre obras que atrelam a dubiedade do sonho ao texto literário é discutida por Todorov na sua *Introdução à Literatura Fantástica* (2017). Nesse trabalho, duas vias para a interpretação do sonho podem ser destacadas: a já mencionada “ilusão dos sentidos” (TODOROV, 2017 p.52) e a que considera o onírico como “uma visão mais lúcida do mundo” (TODOROV, 2017, p.43).

Uma das obras mais analisadas por Todorov é *Aurélia*, havendo um especial enfoque em um tema que já mencionamos: as visões. Estas, diferentemente de como ocorre em *As brumas de Avalon*, adquirem, na narrativa de Nerval, marcas de descrédito e isto não se dá por serem tomadas como divagações da imaginação

entorpecida ou interferências de forças sobrenaturais exteriores, mas por serem associáveis a um distúrbio que afastaria o indivíduo de sua plena capacidade mental. Vejamos, pelo valor da síntese, o que diz o estudioso búlgaro:

À primeira vista, o fantástico não existe aqui: nem para a personagem que considera suas visões não como devidas à loucura mas como uma imagem mais lúcida do mundo (acha-se pois no maravilhoso); nem para o narrador, que sabe que elas se devem à loucura ou ao sonho, não à realidade (de seu ponto de vista, a narrativa se liga simplesmente ao estranho). (TODOROV, 2017, p.43)

A contraposição do fantástico ao estranho e ao maravilhoso é essencial para a definição que Todorov propõe do fantástico. De um lado, apresenta-se uma explicação natural, racional para os eventos que ocorrem, como no caso de *Aurélia*, que, para uma percepção drasticamente diferenciada da realidade, aponta-se como elemento explicativo uma consequência da loucura. Por outro lado, o que dizer quando surge uma quebra imotivada do real, uma concepção disruptiva daquilo que é tido como natural, inexplicável pela ciência e pela lógica? Quando nos vemos incapazes de aceitar uma proposta ou outra, nos encontramos, a se admitir o que sustenta Todorov, no fantástico.

Aurélia, de Gérard de Nerval

Muitos elementos interessantes compõem o texto de Nerval. Reduzindo nossos pontos àqueles que consideramos mais essenciais, abordaremos, em primeiro lugar, as questões dos narradores, que se posicionam diante da realidade do texto e assumem diferentes posturas. Em seguida, os elementos oníricos e sobrenaturais, postos como conteúdo temático, que coincidem em diversos momentos com o texto de Lispector, não só na sua estilização, mas também nas significações atribuídas pelas personagens-narradores. E, por último, as questões de linguagem, apontando duas composições que tematizam o sonho e o sobrenatural a partir de repertórios estilísticos radicalmente diferentes entre si.

A hesitação entre uma explicação natural e outra sobrenatural, que parece ser um elemento definidor da intencionalidade narrativa em Nerval, seria, como vimos, a principal condição para definição do fantástico em Todorov. Para ele, a incerteza de “[...] um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2017, p.31) configuraria o fantástico.

A escolha de *Aurélia*, que ocupa posição tão predominante no trabalho de Todorov, é facilmente explicada pela existência de características que são especialmente úteis para aquela definição do fantástico. A principal delas seria um uso especial da linguagem que colapsa a certeza do sujeito do enunciado.

Retomando a questão das visões da personagem, lembramos que a trama da obra de Nerval destaca a contradição de duas percepções da realidade, oferecendo o exato modelo de que Todorov necessitava. Na percepção tida como natural, e com a qual o leitor pressuposto por Todorov pode se identificar, as visões de *Aurélia* seriam ilusões concebidas por uma enfermidade, um distúrbio. Na outra, a loucura seria, na verdade, uma visão elevada. Para a construção dessa possibilidade do sobrenatural, é necessária a configuração de uma realidade semelhante à do leitor pressuposto no modelo teórico, para que assim possa surgir algo que desafie suas regras. Esse mundo, na abordagem prescritiva do teórico búlgaro, deve funcionar exatamente como o nosso, para influenciar a identificação do leitor entre o texto e sua realidade. David Roas, discorrendo sobre tal problema em sua teoria do fantástico, assinala que “[...] o que é verdadeiramente importante é que a construção do mundo textual parece estar destinada a demonstrar que ele funciona de modo idêntico ao real.” (ROAS, p.110, 2014), o que aponta para a construção dessa verossimilhança inerente ao fantástico e que parece se configurar em *Aurélia*. Por meio de elementos que contrariam as leis do mundo dito real, é induzida uma incerteza perante a realidade, produzindo o efeito fantástico.

Esse efeito e a incerteza diante dos acontecimentos são ressaltados por diversos traços internos ao texto. A narração é feita em primeira pessoa, mas evidencia duas consciências: uma, que vive no passado e vivenciava os acontecimentos e outra, no presente, que os reconta. “Tentarei, segundo esses exemplos, transcrever as impressões de uma longa doença que se passou inteiramente nos mistérios do meu espírito;” (NERVAL, 1986, p.15), diz a consciência do presente, logo no início do seu relato, considerando os eventos narrados como consequência de uma enfermidade. O posicionamento do narrador e a linguagem utilizada na escrita vão orientar toda a leitura da obra, mantendo o leitor implícito todoroviano sempre inseguro quanto à realidade dos acontecimentos. A consciência do passado, por outro lado, não acredita na sua enfermidade, mas vê-se dotada de uma percepção mais apurada: “[...] parecia-me que as folhas se enrolavam caprichosamente de maneira a formar as imagens de cavaleiros e de damas em cavalos ajaezados. Eram, para mim, as figuras triunfantes dos antepassados.” (NERVAL, 1986, p. 51).

A presença dessas duas consciências em conflito – uma, que se acredita insana, e outra que percebe acontecimentos incapazes de encaixar na sua concepção de realidade – expõe posicionamentos que denunciam a intencionalidade narrativa e seu pendor pela irresponsabilidade da experiência vivida. Afinal, não há evidências conclusivas quanto à verdade de uma ou outra hipótese:

“Compreendi, vendo-me entre os alienados, que tudo não passara de ilusão até então. Todavia, as promessas que atribuí a deusa Ísis pareciam realizar-se através de uma série de provas que estaria destinado a submeter-se.” (NERVAL, 1986, p.49-50)

O personagem se encontra internado entre os loucos e, muitas vezes, age como um. Por outro lado, ocorrem acontecimentos que apontam para uma quebra da realidade e que não podem ser tomados como uma certeza, já que são percebidos através da visão de uma consciência que tem sua credibilidade narrativa minada pela loucura.

No caso específico de *Aurélia*, em oposto ao que acontece em grande parte das obras mencionadas por Todorov como pertencentes ao fantástico, não há uma grande preocupação *declarada* do narrador com uma explicação natural. Mesmo quando eventos que podem ser considerados sobrenaturais ocorrem fora do sonho ou do delírio, na maioria das vezes, ele não tenta justificá-los através da lógica ou da ciência. A consciência passada aceita esses acontecimentos, na maior parte das vezes, sem questionar sua sobrenaturalidade, assim como a consciência do presente que, apesar de desacreditar dos eventos inusitados, não se empenha em buscar razões para a racionalização dos fatos ocorridos.

Quando o embate discursivo ocorre entre a voz de uma personagem e a do narrador não deveria haver, para o leitor implícito postulado por Todorov, dúvidas sobre qual voz se sobressairia. Uma vez que a voz do narrador é o meio através do qual o texto é exposto pelo autor, suas palavras escapariam à prova da verdade. É através dessa posição argumentativa, associada à existência de duas consciências, de certo uso configurado da linguagem, que o fantástico, segundo Todorov, se define em *Aurélia*. No entanto, sustentamos que não se pode considerar essa postulação quando se tem um narrador que é interno ao universo do texto, que também é personagem.

O sobrenatural é, no romance de Nerval, reforçado por tal abordagem do discurso narrativo que, como novamente apontado por Todorov, parte de procedimentos estilísticos que utilizam “o imperfeito e a modalização” (TODOROV, 2017, p.43). Apesar de o narrador deter a autoridade sobre a verdade, técnicas assim são capazes de realçar para o leitor a incerteza sobre o discurso narrado. A “incerteza” da consciência, presente na consciência do presente, coloca-o lado a lado com a consciência passada, ressaltando a possibilidade insólita.

Onde estivestes de noite, de Clarice Lispector

Tendo levantado algumas questões referentes à obra de Nerval, chegamos ao momento de tomar o conto de Clarice Lispector em seus elementos que andam na mesma via, ou na oposta, que tomam em *Aurélia*. Para esse propósito, seguiremos o mesmo movimento feito na análise anterior, encaixando novas questões que surgem da comparação com a obra de Nerval.

A maior parte da narração segue do ponto de vista de um narrador em terceira pessoa, observador dos acontecimentos. No entanto, há diversos momentos em que essa posição externa aos acontecimentos pode ser questionada: “Um arauto mudo de clarineta aguda anunciava a notícia. Que notícia? a da bestialidade? Talvez no entanto fosse o seguinte: a partir do arauto cada um deles começou a ‘se sentir’, a sentir a si próprio. E não havia repressão: livres!”

(LISPECTOR, 1999, p. 45). Incapaz, o próprio narrador, de responder, empenha-se na construção do ambiente de indefinição, levantando hipóteses, em concorrência com o leitor. Em outros momentos, utiliza da primeira pessoa, sem referenciar quem está locutando.

Um desses momentos do uso da primeira pessoa aponta para uma hipótese interessante à nossa análise. Em meio ao êxtase e à transformação de várias personagens, diferencia-se o trecho: “Estou em espera, espera, nada jamais me acontece, já desisti de esperar”, seguido por “Eles bebiam o amargo licor das ervas ásperas.” (LISPECTOR, 1999, p.49). Vários trechos, além desse, apontam para a hipótese de que o narrador assume duas posições, duas consciências, ao longo do texto, assim como ocorre em *Aurélia*: a de uma personagem, envolvida nos eventos que permeiam a narrativa, e a de um observador externo aos acontecimentos. A fim de assumir uma posição quanto à questão do narrador, achamos necessário discutir sobre o sonho, suas possibilidades e suas possíveis consequências.

Apesar dos vários elementos que apontam para essa possibilidade, em nenhum momento a palavra sonho é mencionada no conto, ainda que sua referência seja facilmente recuperável. Durante a primeira, e maior parte do texto, vários acontecimentos que desafiam a lógica e a realidade são expostos sem ressalvas. Aos homens e mulheres misturam-se duendes e gnomos, um cão dá gargalhadas, um anão levita, pessoas conversam sem emitir sons, o mar surge de repente onde antes nada havia. Várias são as imagens oníricas produzidas e o são de tal forma que a ruptura com o real beira a ruptura com a linguagem: o texto ameaça ceder em seus fundamentos.

Assim, não são apenas as imagens surreais, no plano do conteúdo, que desafiam o requisito da ordenação lógica: é a própria escrita e a composição do texto que secundam a perturbação da racionalidade lógica que homologa mutuamente mundo e linguagem. Frases são encaixadas sem conexão evidente; personagens brotam e dialogam repentinamente, desaparecendo logo em seguida, sem terminar de dizer aqui para que foram evocadas; construções caóticas estilizam o texto; enunciados em primeira pessoa irrompem sem locutor aparente. Este último exemplo, como já mencionado, nos possibilita levantar a hipótese de que o narrador, ou um deles, pode ser também um personagem, envolvido e afetado pelos eventos. Mas o que poderia justificar a ausência de uma marcação mais precisa de que ele é participante dos acontecimentos?

Podemos associar a confusão dos temas e a estrutura subversiva da narrativa ao onírico. O aparente caos imagético é facilmente relacionado à natureza do sonho, assim como à loucura. O estilo e a composição do texto seriam um reflexo do caos onírico. Essa hipótese, tão fundamental para o nosso debate, se apoia na proposição de que os acontecimentos da primeira parte do texto ocorrem de modo similar ao dos sonhos, e, portanto, precisam ser reforçados através de outros indícios que a embasem.

A segunda parte da estória suporta perfeitamente nossa hipótese. No ápice do caos ordenado e da sensibilidade, tudo de esvanece. As pessoas se veem no silêncio, deitadas nas suas camas. Antes, já se sabia da oposição noite-dia, estavam em meio a uma “possibilidade excepcional” (LISPECTOR, 1999, p.43), em seguida

estavam despertos, em meio à vida (LISPECTOR, 1999, p.53). Ainda, quando despertos, as memórias dos acontecimentos da primeira parte, antes do despertar, estão diluídas: alguns lembram vagamente de elementos da noite, outros nada lembram.

Considerando agora que a primeira parte tenha sido um sonho, apontamos novamente para a existência de duas consciências do mesmo narrador. A primeira vê os acontecimentos como participante, em meio a tudo que ocorre; o segundo, por outro lado, não tem sua visão limitada pela da personagem, é dotado de um excedente de visão semelhante ao de uma consciência que se opõe ao texto, é capaz de saber com detalhes o que acontece com outros personagens da multidão mesmo depois que se separam no despertar:

Quando acordavam, um era sapateiro, um estava preso por estupro, uma era dona de casa, dando ordens à cozinheira, que nunca chegava atrasada, outro era banqueiro, outro era secretário etc. (LISPECTOR, 1999, p.53)

A ambivalência dos narradores põe em dúvida a realidade do sonho, como discutiremos a seguir.

Diferente do que ocorre em *Aurélia*, temos em *Onde estivestes de noite* uma postura diferenciada do narrador para com os acontecimentos. Na primeira obra, ele permanece na dúvida quanto ao caráter superior da percepção da personagem. Na segunda, o narrador, no epílogo, defende o caráter sobrenatural do que ocorreu, atribuindo-o a uma mente universal que o teria guiado.

Nesse ponto, encontramos um ponto de convergência e outro de diferenciação entre os narradores das duas obras. Embora nenhum deles seja capaz de comprovar os acontecimentos, suas posturas são divergentes. Em Nerval, põe-se em dúvida as visões pela postura das consciências evidenciadas no uso da linguagem. Em Lispector, por outro lado, o narrador defende a verdade não só dos acontecimentos, mas do próprio texto: “Tudo o que escrevi é verdade e existe. Existe uma mente universal que me guiou.” (LISPECTOR, 1999, p. 56). No entanto, ao atribuir a escrita a uma consciência superior, atribui-a a um elemento interior ao texto, uma nova personagem, portanto, sujeita à contestação.

Passamos agora, tendo estabelecido algumas definições que consideramos fundamentais para a discussão seguinte, em que propomos comparar como o sonho e a construção de diferentes realidades conectadas se relacionam.

Uma segunda vida: considerações finais

Onde estivestes de noite começa com o trecho “A noite era uma possibilidade excepcional” (LISPECTOR, 1999, p.43). Temos anunciado aí o que será o tema da primeira parte do texto. Inúmeros eventos sobrenaturais, improváveis pela lógica

material, vão desestruturar a realidade, como a conhecemos, e a linguagem, como dispomos dela. O início de *Aurélia*, por outro lado, com “O Sonho é uma segunda vida.” (NERVAL, 1986, p.15), remete a uma segunda realidade que será apresentada, um mundo invisível, de espíritos.

Em ambas as obras, há um vazio que precede o momento onírico. Na obra de Lispector, o movimento só se inicia após o grito de um galo, enquanto, na de Nerval, menciona-se que “Os primeiros instantes do sono são a imagem da morte;” (NERVAL, 1986, p.15). A semelhança também é presente na escrita dos textos. Nas duas obras, há uma diferença de escrita entre o momento dominado pelo sonho e aquele pela realidade. As imagens mudam constantemente, capazes de causar enorme sensibilidade em um instante, mas ganham estabilidade quando o sonho se desfaz e a personagem passa a significar o que viu. Em *Onde estivestes de noite*, as imagens, após o amanhecer, voltam a figurar a aparência comum da realidade, opondo a vida material da vigília aos eventos da noite.

Dessa transição do sonho para o real, uma imagem e uma postura podem ser destacadas: há uma conexão próxima entre a imagem da noite e do sonho, assim como entre o dia e o real da existência. No conto de Lispector, é com o amanhecer que o ambiente surrealista se desvanece, enquanto, em Nerval, é dito que “Cada um sabe que nos sonhos não se vê jamais o sol...” (NERVAL, 1986, p.27). Uma oposição tal divide o mundo em duas percepções que são significadas diferentemente nas duas obras. Em *Onde estivestes de noite*, a noite é uma realidade à parte, para a qual se vai para fugir do “Grande Tédio” (LISPECTOR, 1999, p.45) da vida terrena, presa às suas limitações e normas: é um lugar de prazeres e desejos. Em *Aurélia*, o sonho liberta uma percepção mais apurada, capaz de ver as coisas como realmente são, através do véu.

As duas consciências que presenciam os acontecimentos em ambas as obras têm posturas diferentes após os eventos insólitos. Na obra de Nerval, o narrador, mesmo com a hipótese de ter vivido uma ilusão, diz nunca ter se sentido melhor do que quando estava naquele estado, e, ainda, indaga-se sobre a natureza da razão, uma vez que sente falta dos prazeres que a falta dela havia propiciado. Algo diferente ocorre no caso da personagem de *Onde estivestes de noite*, pois esta, apesar de acreditar na veracidade dos ocorridos, e até de defendê-la, não quer saber o que ocorreu naqueles momentos, tendo sido guiada a escrever por uma mente externa.

A consciência externa a que se refere o narrador do conto de Lispector nos convida à análise. Nas duas obras, temos menções a outros seres, talvez superiores, que participam dos momentos oníricos. Em Lispector, a multidão é guiada à montanha por uma estrela, onde as espera um ser andrógino, que combina a beleza e o medo, tanto na postura que as personagens têm para com Ela-ele, quanto na adjetivação empregada pelo narrador, que combina “beleza”, “estupefaciente” e “belo” com “assustadora”, “horrorosamente” e “terrivelmente” (LISPECTOR, 1999, p.43). Esse ser é quem move e discursa à multidão que sobe a montanha, fascinada e temendo Ele-ela. A conexão das personagens permite a elas falarem sem serem necessários sons, balbuciando para dentro e ouvindo o Ela-ele dentro de si, pensando através deles.

Em *Aurélia* temos elementos semelhantes. Também uma estrela guia a personagem, que ela: “[...] acreditava conhecer, como se ela tivesse alguma influência em meu destino.” (NERVAL, 1986, p. 18), assim como há seres guias, alguns com um caráter divino, entre os quais estão divindades e parentes mortos. Essas menções, no caso de *Aurélia*, adquirem uma tonalidade mais determinada, uma vez que assumem o tom de revelações, ao ponto de a personagem acreditar, em momentos, ser um herói ou ter uma função determinada pelo divino.

As semelhanças alcançam, ainda, a relação entre tempo e espaço que ocorre nos momentos oníricos das obras. Nas duas, o tempo e o espaço não operam segundo as leis da natureza. A personagem de Nerval volta um século no tempo, revê lugares do passado e distantes de onde se encontra. A personagem de Lispector é movida a um lugar que se modifica de acordo com os acontecimentos, e o tempo é ignorado até o momento do despertar: “Era uma ausência – a viagem fora do tempo.” (LISPECTOR, 1999, p.44)

A diferença das duas concepções do tempo no sonho cai na relação que suas partes têm entre si. O tempo de *Onde estivestes de noite* é estático e, com exceção da preocupação com a manhã dissolvente do sonho, ele é indireto. O mesmo não ocorre em *Aurélia*, em que o tempo é interdependente e tudo está conectado.

Os universos oníricos dos quais as duas personagens fizeram parte assumem um caráter paliativo em relação à vida diurna. A vida na “realidade” é colocada, em ambas, como um peso a ser carregado. Em *Aurélia*, é permitida a temporária permanência nessa segunda vida para suportar os desafios da outra. Em *Onde estivestes de noite*, a noite é um bálsamo em cuja privação “[...] a pessoa vivia sem anestesia o terror de se estar vivo.” (LISPECTOR, 1999, p.48).

Tendo percorrido uma exposição dos pontos comuns e as particularidades entre as duas obras citadas, acreditamos ter descrito duas abordagens diferentes do tema do sobrenatural. No entanto, há coincidências interessantes que, dadas as posições assumidas pelos narradores, são significadas de diferentes formas. O uso da linguagem ganha protagonismo nas duas configurações do sobrenatural. No caso da obra de Clarice Lispector, temos um caos ordenado do enunciado que duplica a sensação onírica e indica-a, para depois ser levantado o véu da noite e revelado o momento da cisão entre o sonho e a “vida”. Na de Nerval, um emprego da modalização e do imperfeito mantém a ambiguidade dos eventos, suportando a hipótese sobrenatural do sonho, apesar de o narrador defender a ilusão dele.

A configuração de elementos constitutivos dessas obras produz efeitos semelhantes. Em ambas, a curiosidade e a incerteza guiam o leitor pela sua composição, cada uma à sua maneira. O mundo dos sonhos é um lugar de dúvidas e disrupção, onde o profano e o divino são vistos sob a mesma face: essa visão não é proibida.

Os dois textos, portanto, apresentam o leitor a uma concepção diferente da realidade. O estudo comparativo que conduzimos até aqui nos leva a concluir que o real da existência, consideradas as obras de Nerval e Lispector, se dá como uma realidade fraturada, em que se vive em uma parte ou outra, cada uma sujeita às suas próprias regras, ou existe como *realidades* sobrepostas, interligadas, que exigem uma percepção

mais apurada, através da qual os narradores compartilham visões que diferem da naturalmente percebida pela visão coletiva.

Referências

ALVAREZ, Roxana. *Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Júlio Cortázar: três visões do fantástico em conjunção*. Santa Catarina :Crítica Cultural, 2010. v.5. p. 232-251

BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003b. p.261-306.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a. p.3-192.

BORGES J. L. Kafka e seus precursores. In: *Outras inquisições*. São Paulo: Globo, 1989. p. 127-130.

BRADLEY, Marion Zimmer. *As brumas de Avalon: a senhora da magia*. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

Freud, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de S. Freud*. Trad. Jayme Salomão. Vols. 4, 5. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite. In: *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 43-56.

MEDEIROS, Francisco. Literatura afrobrasílusa: tentativa de conceito. In: *Poesia insubmissa afrobrasílusa: estudo da obra de José Gomes Ferreira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto*. Fortaleza: EUFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999. p. 162-167.

NERVAL, Gérard de. *Aurélia*. Trad. Élide Valirini. São Paulo: Ícone, 1986.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaíos*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. (Trad. Maria Clara Correa Castello). São Paulo: Perspectiva, 2017. 3. reimpr. da 4. ed. de 2010.

Para citar este artigo

AMARAL, Leonardo Brandão de Oliveira; MARTINS, Edson Soares; SILVA, Guilherme Mariano. O real da existência como realidade fraturada: universos oníricos e sobrenaturalidade em Onde estivestes de noite e Aurélia. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 8, n. 3, p. 204-217, set.-dez. 2019.

Leonardo Brandão de Oliveira Amaral é graduando em Letras - Português/Inglês na Universidade Regional do Cariri (URCA), campus Pimenta. Enquanto membro do grupo de pesquisa do Núcleo de Estudo de Teoria Linguística e Literária (NETLLI), é orientando do professor Edson Soares Martins. Sua formação prioriza o estudo da Literatura Latinoamericana, em especial o conto e as narrativas que representam o insólito. Também empreende estudos das teorias do conto, do fantástico e do realismo maravilhoso. Ainda, considerando seu interesse pelo ensino de línguas, realiza pesquisa de cunho teórico sobre a associação de metodologias que integram cultura e arte no ensino de línguas estrangeiras.

Edson Soares Martins possui graduação (1996), mestrado (2001) e doutorado (2010) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL). Concluiu estágio pós-doutoral junto ao PROLING-UFPB. Atualmente é Professor Associado (Referência O) de Literatura Brasileira, na Universidade Regional do Cariri (URCA) e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma IES, sendo o atual coordenador do curso. Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, poesia, conto oral popular, além de estudar, à luz da contribuição teórica bakhtiniana, a narrativa curta moderna e contemporânea e as formas da estética oral popular. Também manifesta crescente interesse pelas literaturas africanas.

Guilherme Mariano Martins da Silva é doutor em Teoria da Literatura pela Unesp de São José do Rio Preto, instituição na qual realizou toda a sua formação acadêmica superior. Atualmente leciona Literatura Norte Americana e Língua Inglesa na Universidade Regional do Cariri (URCA). Além disso, coordena o subprojeto de residência pedagógica em língua inglesa e exerce a função de assessor adjunto de mobilidade e internacionalização. Como membro do grupo de pesquisa NETLLI, suas pesquisas atuais estão voltadas para as relações de homologia estrutural entre o romance e outras artes, assim como para as questões de ensino-aprendizagem e internacionalização em casa nas interações de Teletandem.