

DE ASPECTS OF THE NOVEL

E. M. Forster

CAPÍTULO V

O ENRÊDO*

“O caráter”, diz Aristóteles, “determina as qualidades do indivíduos, mas é nas ações, naquilo que êle faz, que demonstra se está triste ou alegre”. Já decidimos que Aristóteles está errado e agora é preciso fazer face às conseqüências acarretadas pelo fato de discordarmos dêle. “Tôda a felicidade e miséria humana”, diz Aristóteles, “toma a forma de ação”. Sabemos agora mais do que isso. Acreditamos que a felicidade e a miséria existem na vida interior de cada um de nós, sendo que o romancista tem acesso a essa vida íntima através de seus protagonistas. Por vida íntima entendemos àquela que não se evidencia exteriormente e que, ao contrário do que quase sempre se supõe, não transparece através de um suspiro ou de uma palavra ocasional. Uma palavra ocasional ou um suspiro são tão reveladores quanto um diálogo ou um assassinato: dão a conhecer uma vida que deixa de ser secreta para figurar no campo de ação.

Não é preciso sermos tão inflexíveis com respeito a Aristóteles. Havia lido poucos romances e nenhum dêles moderno. Lera a *Odisséia* mas não *Ulisses*(1) e era, por temperamento, indiferente às coisas não aparentes; considerava, portanto, o cérebro humano como um repositório de onde, no final, tudo poderia ser extraído. E quando escreveu as palavras acima citadas, Aristóteles referia-se mais ao drama, ao qual elas se aplicam, sem dúvida alguma. No drama tôda a felicidade e miséria humana precisa tomar e, de fato toma, a forma de ação. Do contrário, êsses estados de espírito permaneceriam ignorados. E aí está a grande diferença entre o drama e o romance.

* Trad. por Alex Severino e Sílvia Mussi da Silva, respectivamente professor e instrutora da Cadeira de Língua e Literatura Inglesa da FFCL de Marília.

1 — James Joyce, *Ulysses*. New York: The Modern Library, 1946 (N. do T.)

O romance tem uma abordagem especial: o escritor pode falar sobre seus protagonistas, bem como através deles e pode ainda nos fazer ouvir o que dizem de si para si. Tem acesso ao íntimo das personagens e daí pode descer mais e mais, perscrutando o subconsciente. Um homem não revela nem a si mesmo a verdade completa; a felicidade ou a miséria que sente às ocultas provém de causas que ele não consegue explicar bem, pois logo que as eleva ao nível do explicável, perdem sua característica essencial. Aí está a verdadeira força do romancista. Pode mostrar o subconsciente estreitamente ligado à ação (o dramaturgo pode fazer o mesmo); pode mostrar o subconsciente em sua relação com o solilóquio. Tem sob seu comando toda a vida introspectiva e não lhe podemos roubar esse privilégio. “Como o escritor soube disto?” pergunta-se às vezes. “Como obteve essa informação?” Não está sendo coerente; muda seu ângulo de visão do limitado ao omnisciente e de novo volta ao limitado”. Perguntas como essas espalham: ao redor de si uma atmosfera bastante semelhante àquela de um tribunal. O que importa ao leitor é se essa mudança de atitude e essa vida interior são ou não convincentes, se são $\pi\iota\theta\alpha\nu\omicron\iota$ (1) de fato; e Aristóteles pode então retirar-se com sua expressão favorita zumbindo-lhe aos ouvidos.

No entanto, vai-nos deixar confusos, pois, com essa ampliação do ângulo através do qual se focaliza a natureza humana, o que será do enredo? Na maior parte das obras literárias, existem dois elementos: os protagonistas, que acabamos de estudar, e outro elemento vagamente cognominado arte. Já tratamos da arte, mas somente em sua forma mais chã: a estória, ou seja, uma fração destacada no curso do tempo. Abordaremos agora um aspecto mais elevado da arte: o enredo. Este, ao invés de encontrar os seres humanos moldados aos seus requisitos, como no drama, encontra-os enormes, obscuros e intratáveis, com três quartos submersos, como um iceberg. É em vão que o enredo aponta a essas criaturas indomáveis as vantagens da fórmula tripla constituída pela trama (2), pela crise e pelo desfecho, processo que Aristóteles expôs de forma tão persuasiva. Algumas das personagens se erguem e se submetem a essa fórmula, resignadas, e o resultado é um romance que deveria ser uma peça dramática. Mas não há um assenti-

(1) Verossímeis (N. do T.)

(2) *Complication*, em inglês (N. do T.)

mento geral entre as personagens. Algumas querem sentar-se, cada qual para seu lado, meditando ou fazendo qualquer outra coisa, sendo que o enrêdo (aqui o encaro como uma espécie de inspetor federal) se ressentia com essa falta de espírito de cooperação. “Assim não é possível”, parece dizer. “O individualismo é uma qualidade admirável; na verdade, minha própria condição tem base na existência de cada indivíduo e sempre admiti êsse fato de boa vontade. Mas há certos limites que estão sendo transpostos. As personagens não precisam pensar tanto, não devem perder tempo subindo e descendo as escadas de seu mundo interior. É necessário que contribuam para a ação ou interesses mais altos serão prejudicados”. Quão bem conhecida é a frase “uma contribuição para o enrêdo”! É conveniente e mesmo indispensável no que se refere às personagens do drama. Mas até que ponto sua necessidade se faz sentir no romance?

Definamos o enrêdo. Já definimos a estória como a narrativa de acontecimentos encadeados numa seqüência cronológica. O enrêdo é também a narração de acontecimentos, mas com ênfase na causalidade. “O rei morreu e depois a rainha morreu” é uma estória. “O rei morreu e depois a rainha morreu de desgosto” é um enrêdo. A seqüência temporal se mantém, mas é encoberta pela idéia de causalidade. Ou então, “a rainha morreu, ninguém sabia porque, até que foi descoberto que havia morrido de desgosto pela morte do rei”. É um enrêdo que contém um mistério, tipo que oferece grandes possibilidades de desenvolvimento. O enrêdo interrompe a seqüência cronológica e se afasta tanto da estória quanto o permitem suas limitações. Consideremos a morte da rainha. Se é uma estória, perguntamos “e depois”? Se é um enrêdo, perguntamos “por quê”? É essa a diferença fundamental entre êsses dois aspectos do romance. O enrêdo não pode ser descrito a uma assembléia de homens da caverna, boquiabertos, nem a um sultão tirano, ou a seus descendentes diretos na época moderna, os freqüentadores de cinema. Êsses só se podem manter acordados com o proverbial “e depois, e depois”. A estória só lhes pode saciar a curiosidade. Mas a compreensão do enrêdo exige inteligência e além disso boa memória.

A curiosidade é uma das mais primárias faculdades humanas. Devem ter notado na vida cotidiana que os curiosos quase sempre têm memória fraca e que no fundo são geralmente obtusos. O homem que enceta uma conversa perguntando

quantos irmãos e irmãs temos não nos é simpático; e se o encontrarmos um ano mais tarde ele provavelmente nos perguntará de novo quantos irmãos e irmãs temos, com a boca aberta e os olhos ainda arregalados. É difícil fazer amizade com êsses indivíduos; e a amizade entre dois curiosos então deve ser impossível. A curiosidade por si só não nos leva longe e pouco nos ajuda na compreensão do romance. Conduz tão somente até a estória. Para captar o enredo é preciso adicionar êsses predicados: inteligência e memória.

Vejamos primeiro a inteligência. O leitor inteligente, ao contrário do curioso que apenas passa uma vista de olhos sobre um acontecimento, interpreta-o, mentalmente. Vê-o através de dois primas: isoladamente e em relação ao que leu nas páginas anteriores. É possível que não o compreenda de pronto, mas nem espera compreendê-lo por enquanto. Num romance bem arquitetado (como **O Egoísta**), os fatos são relacionados entre si e o espectador ideal não pode esperar vê-los adequadamente até avistá-los do alto de uma colina, que é o fim do romance. O elemento surpresa ou mistério — o elemento detetivesco, como é denominado, às vezes, sem razão — é de grande importância no enredo. Tem origem na interrupção da seqüência temporal; o mistério é um vácuo no tempo e se apresenta de forma crua como, por exemplo, em “por que a rainha morreu”?, ou por uma maneira mais sutil, através de palavras e gestos parcialmente explicados, cujo sentido só podemos aprender páginas adiante. O mistério é essencial ao enredo e não pode ser apreciado sem a inteligência. Para o curioso é apenas outro “e depois...”. A fim de apreciar o mistério, parte da mente precisa ficar presa a fatos anteriores, meditando sobre eles enquanto a outra metade segue adiante resolutamente.

Isso nos leva ao nosso próximo requisito: a memória.

A memória e a inteligência estão intimamente ligadas, pois, sem a memória, a compreensão se torna impossível. Se quando a rainha morre já nos tivermos esquecido da existência do rei, nunca iremos atinar com a causa de sua morte. O autor do enredo espera que tenhamos boa memória, assim como nós exigimos que ele não deixe fios soltos na elaboração desse enredo. Nêle toda ação ou palavra tem sua razão de ser; deve ser preciso e objetivo; mesmo quando complicado, o enredo deve ser orgânico e isento de material supérfluo. Pode ser simples ou complexo, pode e deve conter mistério, mas

não nos deve desorientar. E sôbre êle, à medida que se desenvolve, paira a memória do leitor (essa luz opaca do cérebro que tem na inteligência sua manifestação mais brilhante) que continuamente ajusta e reconsidera os fatos, vendo novas soluções, novas relações de causa e efeito; e o sentido final(se o enredo tiver sido bem desenvolvido) não irá depender de dados ou relações, mas será algo esteticamente sólido, algo que poderia ser apresentado de uma só vez pelo romancista que, se assim o fizesse, tiraria à obra de arte tôda sua beleza. Pela primeira vez em nosso estudo encontramos a palavra beleza. Aquilo que um autor nunca deve visar, embora falhe se não atingir. Mais tarde colocarei a beleza em seu devido lugar. Por ora, queiram aceitá-la como parte de um enredo perfeito. Ela parece um tanto ou quanto surpresa por integrá-lo, mas a beleza deve mesmo parecer um pouco surpresa: é a emoção mais condizente com sua figura, como já sabia Boticelli, ao pintá-la surgindo das ondas por entre ventos e flôres. A beleza que não se nos afigura surpreendida, que aceita sua posição como se de fato a merecesse, lembra-nos muito uma prima donna.

Voltemos ao enredo. Façamo-lo por intermédio de George Meredith.

Meredith não é mais aquêlo colosso literário de vinte ou trinta anos atrás, quando a maior parte do mundo e Cambridge tremiam por sua causa. Lembro-me de quão deprimido me sentia ao ler aquêlo verso de um de seus poemas, "Vivemos para ser espada ou cepo". Eu não queria ser nenhum dêles e sabia que não era uma espada. No entanto, parece que não havia razão para tanto, pois a fama de Meredith decaiu e, se bem que a moda possa trazê-lo de nôvo, não mais será a força espiritual que foi por volta de 1900. Sua filosofia não vingou. Os ataques que fêz ao sentimentalismo aborrecem a nova geração que envereda pelos mesmos caminhos com instrumentos mais finos e está apta a suspeitar que aquêle que empunha um bacamarte pode ser um inveterado sentimental. Sua visão da natureza não perdura como a de Hardy; cheira demasiado a Surrey, é cheia de luxúria e falta-lhe consistência. Seria tão impossível Meredith ter escrito **A Volta do Nativo**, como Box Hill visitar Salisbury Plain. Foi-lhe ocultado tudo o que há de trágico e permanente no cenário inglês e, consequentemente, tudo o que há de trágico na vida. Ao querer parecer sério e nobre, percebe-se nêle uma nota dissonante, uma pom-

posidade que nos desconcerta. Sinto, em verdade, que, num ponto, era como Tennyson: por se abrir demasiadamente acabou explodindo. Em seus romances, a maior parte dos valores sociais é falsa. Os alfaiates não são alfaiates, os jogos de cricket não são de chicket, os trens não parecem trens. As famílias provincianas dão a impressão de terem sido desempacotadas naquele momento, sem preparo para iniciarem a ação, com a palha ainda caindo das barbas. O ambiente social em que são colocados os protagonistas de seus romances certamente é estranho: isso se deve em parte a sua fantasia, que é legítima, mas ao mesmo tempo constitui um erro, é uma fraude arrepiante. Não é de admirar que o culto de Meredith tenha desaparecido assim que se notou a fraude, a pregação que nunca foi agradável e que agora parece vazia, as casas campestres que posam como se fôsem o universo. No entanto, de certa maneira, Meredith é um grande romancista. É o melhor inventor da ficção inglêsa e qualquer discussão sôbre o enrêdo tem que abordá-lo forçosamente.

Os enrêdos de Meredith não são constituídos por elos estreitamente ligados entre si. Não podemos descrever a ação de **Harry Richmond** numa frase, como fazemos com **Great Expectations**, se bem que os dois romances tratem do erro cometido por um jovem com respeito às origens de sua fortuna. O enrêdo mereditiano não é um templo erguido à musa trágica ou mesmo cômica, mas antes lembra uma série de quiosques dispostos artisticamente entre declives frondosos que seus protagonistas alcançam por iniciativa própria e dos quais emergem com aspecto totalmente diferente. O incidente emerge da personagem e, ao ter lugar, modifica essa personagem. Os protagonistas e os fatos estão intimamente relacionados por meio desses artifícios. São por vêzes adoráveis, outras comoventes, sempre imprevisíveis. Esse impacto, seguido da expressão "Oh! isto está certo" é sinal de que tudo vai bem com o enrêdo: para os protagonistas serem reais deverão desenvolver-se de modo contínuo, mas o enrêdo deve causar surpresa. A surra que o Dr. Shrapnel leva no romance **Beauchamp's Career** é uma surpresa. Sabemos que Everard Romfrey não gosta de Shrapnel, que na certa deve odiar e não compreender o radicalismo deste, deve ter ciúme da influência que Shrapnel exerce sôbre Beauchamp: notamos também o desenrolar do equívoco a respeito de Rosamund e as intrigas de Cecil Baskellett. No que diz respeito as suas personagens, Meredith joga com as cartas na mesa, mas quando o incidente se

apresenta, que choque recebemos, que choque recebem seus protagonistas! O trágico-cômico de um velho dando uma surra noutra, se bem que com justo motivo, tem seu efeito no mundo das personagens e transforma tôdas elas. Não é êsse o centro do romance **Beauchamp's Career** que, na realidade, não tem centro. Êsse episódio é essencialmente um artifício, uma porta pela qual o livro tem que passar, surgindo do outro lado completamente transformado. Já quase no fim, quando **Beauchamp** se afoga e **Shrapnel** e **Romfrey** fazem as pazes junto ao seu cadáver, há uma tentativa da parte do autor no sentido de conduzir o enredo a uma simetria aristotélica, de transformar o romance num templo onde reinam o entendimento e a paz. Aqui **Meredith** falha: **Beauchamp's Career** continua a ser uma série de artifícios (a visita à França é um deles), mas artifícios que provêm dos protagonistas e reagem sobre êles.

Ilustremos rapidamente o elemento mistério no enredo: a fórmula "a rainha morreu e mais tarde descobriu-se que fôra de desgosto". Citarei um exemplo, mas não de **Dickens** (se bem que **Great Expectations** ofereça um excelente exemplo), não de **Conan Doyle** (que a minha presunção me impede apreciar), mas sim de **Meredith** novamente: um exemplo duma emoção camuflada no enredo extraordinário de **O Egoísta**; aparece na personagem **Laetitia Dale**.

O autor narra-os de início o que vai no pensamento de **Laetitia**. **Sir Willoughby** por duas vezes a traiu. Está triste e resignada. Depois, por razões dramáticas, seu pensamento no fica oculto; desenvolve-se naturalmente, mas não vem à tona até aquela cena admirável, quando à meia-noite **Sir Willoughby** a pede em casamento, pois não está mais certo de que **Cla**ra o ama. E, desta vez, **Laetitia**, uma outra mulher, diz: — "Não"! **Meredith** nos ocultou essa transformação. Teria arruinado sua alta comicidade se nos tivesse informado a respeito anteriormente. **Sir Willoughby** tem que passar por uma série de dissabores, compenetrar-se disto e daquilo e encontrar tudo incerto. Não teríamos nos divertido tanto, teríamos de certo achado tudo isto maçante se tivéssemos consciência de que o autor de antemão preparava uma ratoeira; portanto, êle teve que esconder a indiferença de **Laetitia**. É êste um dos muitos exemplos em que ou o enredo ou a personagem tem que ser prejudicado e **Meredith**, com seu bom senso infalível, fêz o enredo triunfar.

Como exemplo de um triunfo comprometedor, lembro um lapso — não é mais que um lapso — cometido por Charlotte Brontë em *Villetta*. Permite a Lucy Snowe esconder do leitor sua descoberta de que o Dr. John nada mais é que seu velho companheiro de infância, Graham. Quando isso nos é revelado, sentimos a emoção viva provocada pelo enredo, mas demasiado às custas do caráter de Lucy. Até ali ela nos parecia o espírito da integridade e, como tal, estava na obrigação moral de nos relatar tudo que soubesse. É um pouco desolador notar que se rebaixou até o ponto de ocultar-nos algo, apesar de que o incidente é demasiado sem importância para comprometê-la definitivamente.

As vezes, o enredo triunfa de uma maneira por demais completa. Quando isso acontece, os protagonistas são obrigados a contrariar sua natureza a toda hora, ou então são de tal modo controlados pelo destino, que aos nossos olhos sua realidade se enfraquece. Encontraremos exemplo disso num escritor muito melhor que Meredith e, no entanto, menos bem sucedido como romancista — Thomas Hardy. Hardy parece-me essencialmente um poeta que cria seus romances com base num plano arrojado. São concebidos como tragédias ou tragicomédias, para vibrar alto e compassado como as batidas de um martelo, à medida que se desenvolvem; por outras palavras, Hardy dispõe os acontecimentos com ênfase na causalidade, sendo que o enredo constitui o alicerce e os protagonistas são obrigados a se sujeitar às suas exigências. Com exceção de *Tess* (que nos dá a impressão de ser maior que o destino), esse aspecto da obra de Hardy é insatisfatório. Seus protagonistas se acham enredados em várias armadilhas que finalmente os deixam de pés e mãos atadas; há uma ênfase incessante no destino e, mesmo assim, apesar de todos os sacrifícios feitos em seu favor, nunca vemos a ação como uma coisa viva, como é o caso dos romances *Antigone*, *Berenice* ou *The Cherry Orchard*. O destino acima de nós e não o destino agindo através de nós é o que é predominante e memorável nos romances de Wessex. Egdon Heath antes da personagem Eustacia Vye aparecer em cena. As colinas acima de Budmouth Regis com as princesas reais, ainda dormindo, cavalgando através das colinas pela madrugada. O sucesso de Hardy em *The Dynasts* (em que usa outro recurso) é completo; aí ouvimos o som do malho, causa e efeito põem em conexão os protagonistas apesar da sua relutância e um contato completo entre os autores e o enredo é estabelecido. Mas apesar de no romance

notar-se o funcionamento da mesma terrível e formidável maquinaria, não logra agarrar a humanidade pelos cabelos; há qualquer problema vital que não foi resolvido, ou mesmo exposto, nos infortúnios de *Jude the Obscure*. Em outras palavras, exigiu-se que os protagonistas contribuíssem demasiado para o enredo; exceto em seu humor rústico, a vitalidade dessas personagens foi empobrecida. Elas secaram e mirraram. É este, segundo tenho podido avaliar, o senão dos romances de Hardy. Deu muita ênfase à causalidade, ultrapassando os limites impostos pelo gênero literário que utiliza. Como poeta, profeta e visionário, George Meredith nem lhe chega aos calcanhares; não passava de um barulhento pregoeiro suburbano; mas Meredith sabia o que o romance poderia suportar, onde o enredo poderia importunar as personagens com pedidos de contribuição e onde as deveria deixar atuar à vontade. E embora eu, particularmente, não possa ver nisso moral alguma, pois a obra de Hardy é o meu lar e a de Meredith nunca poderia sê-lo, do ponto de vista destas conferências, a moral é ainda desfavorável a Aristóteles. No romance, nem tôda a felicidade e miséria humana tomam a forma de ação, mas expressam-se por outros meios que não o enredo, não devendo, portanto, ser rigidamente canalizados.

O enredo, com freqüência, desforra-se covardemente da mal sucedida luta travada com as personagens. Quase todos os romances perdem sua força no final. Isto acontece porque é preciso dar um fim ao enredo. Por que é necessário concluir? Por que não há uma convenção que permita ao autor parar logo que se sinta cansado ou aborrecido? Ah, mas tem que liquidar o assunto e habitualmente os protagonistas morrem enquanto o autor conclui seu romance; assim, é através da morte que colhemos a impressão final desses protagonistas. **The Vicar of Wakefield** é um ótimo exemplo do que acabo de afirmar: tão pujante e sagaz na primeira parte até a pintura do grupo familiar com Mrs. Primrose vestida de Vênus, e mais tarde, tão embrutecido e estúpido. Incidentes e personagens que de início agiam por suas próprias mãos, agora têm que se sacrificar e contribuir para o desfecho do romance. No final, até mesmo o autor acha que está ficando um tanto tolo. "Nem posso prosseguir", diz êle, "sem refletir acêrca daqueles encontros acidentais que, apesar de ocorrerem diàriamente, poucas vêzes nos causam surprêsa a não ser em alguma ocasião especial". Goldsmith é naturalmente um peso leve mas — e a maior parte dos romances falha aqui — existe essa interrupção irremediável enquanto a lógica arrebatava o comando dos seres de cer-

ne e osso. Se não fôsse o casamento e a morte, não sei como a maioria dos romancistas concluiria um romance. Esses dois elementos são quase que a única conexão que o autor estabelece entre seus protagonistas e o enredo; e o leitor aceita-os sem reagir, julgando serem necessários aos romances, logo que ocorram ao final; o autor, coitado, devíamos deixá-lo terminar sua obra de qualquer maneira, pois tem que ganhar a vida como qualquer outro; portanto não é de admirar que no final somente ouçamos o som de martelos batendo e parafusos rodando.

Este é, se pudermos generalizar, o defeito inerente aos romances: falham no final. Existem duas explicações para isso: primeiramente, a falta de energia que assalta o romancista, tal como qualquer outra pessoa e, em segundo lugar, as dificuldades que acabamos de analisar. As personagens vão ficando indomáveis, erguendo alicerces para, logo em seguida, abandonar a construção e então o romancista tem que trabalhar por si só, a fim de que a obra seja concluída a tempo. Finge que os protagonistas ditam a ação. Continua a mencioná-lhes os nomes e a usar travessões mas as personagens sumiram ou morreram.

O enredo é então o romance em seu aspecto lógico intelectual. Requer mistério, mas os mistérios são desvendados mais tarde; o leitor pode estar vagando por regiões inconcebíveis, mas o romancista está senhor de tudo. É competente, calmamente debruçado sobre o seu trabalho, projetando um raio de luz aqui, colocando um véu de invisibilidade ali (na qualidade de criador de energias), e qual negociante de personagens continuamente negociando consigo mesmo acerca do melhor efeito a ser produzido. Planeja o romance de antemão, ou, pelo menos, situa-se acima dêle e seu interesse na relação entre causa e efeito confere-lhe um ar de predeterminação.

Agora teremos de nos perguntar se o esquema assim produzido é o melhor possível para um romance. Afinal de contas, por que deve ser o romance planejado? Não poderá brotar espontaneamente? Por que precisa findar tal como acontece a uma peça de teatro? Não poderá alongar-se indefinidamente? Em lugar de colocar-se fora da sua obra e controlá-la não poderá o romancista lançar-se nela e deixar-se levar até um objetivo não previsto? Ainda que seja empolgante e até mesmo belo, será que o enredo não passa de um talismã em-

prestado ao drama e às limitações espaciais do palco? Não poderá o romance apresentar um esquema que não seja lógico, conquanto mais condizente com sua natureza?

Escritores modernos afirmam que sim, e examinaremos agora um exemplo recente, já definido por nós como um violento ataque ao enredo, mas, sem dúvida, uma tentativa concreta de substituí-lo por outra coisa.

Já mencionei o romance em questão: **Les Faux Monnaieurs** de André Gide. Contém em suas páginas os dois métodos. Gide publicou também o diário que conservou enquanto escrevia o romance e não há razão para que não publique no futuro as impressões que teve ao reler o diário e o romance, e num futuro perfeito, ainda uma síntese final na qual se intercalem o diário, o romance e suas impressões a respeito de ambos. Ele é, na verdade, um pouco mais sério do que um autor deveria ser acerca dessa coisa toda, mas o processo encarado em si mesmo é extremamente interessante e compensará o minucioso escrutínio dos críticos.

Em **Les Faux Monnaieurs** temos, em primeiro lugar, um enredo do tipo objetivo e lógico já considerado, ou melhor, fragmentos de enredo. O fragmento principal trata de um jovem chamado Olivier, um protagonista simpático, enternecedor e amável que perde a felicidade e a recupera após um desfecho excelentemente arquitetado. Esse fragmento é de um fulgor maravilhoso e "tem vida", se me permitem usar uma expressão tão vulgar. Dentro dos moldes habituais, é uma criação bem sucedida. Mas não constitui, de modo algum, o centro do livro. Não o são também os outros fragmentos lógicos do romance, os que dizem respeito a George, estudante que é irmão de Olivier e passa moedas falsas, sendo o instrumento que leva um seu colega ao suicídio. (Gide apresenta-nos as origens disso tudo em seu diário. A idéia de George, teve-a um moço tentando roubar um livro de uma vitrina, a quadrilha de traficantes de moedas falsas foi apreendida em Rouen, o suicídio das crianças ocorreu em Clermont-Ferrand, etc). Nem Oliver, nem George, nem Vicente, um terceiro irmão, nem o amigo Bernardo são o centro do livro. Aproximamo-nos desse centro quando encontramos Eduardo. Este último é um romancista. Ele está para Gide, assim como Clissold está para Wells. Não nem atrevo a ser mais preciso. Como Gide, Eduardo tem um diário; como Gide está escrevendo um livro que se chama **Les Faux Monnaieur** e, como Clissold, seu valor não

é reconhecido. O diário de Eduardo é publicado na íntegra. Aparece antes dos fragmentos do enrêdo, continua ao longo dêsses fragmentos e constitui o tronco do livro de Gide. Eduardo não é apenas um cronista. Também toma parte na ação; por sinal, é êle quem salva Oliver e é, por sua vez, salvo por êste. Deixamo-los na mais completa felicidade.

Não é ainda êsse o centro do livro. O ponto que mais se aproxima do centro é uma discussão a respeito da arte do romance. Eduardo conversa com Bernardo, seu secretário, e alguns amigos. Acaba de dizer que a realidade no romance e a realidade na vida não são a mesma coisa e que quer escrever um romance incluindo os dois aspectos da verdade.

— E qual é o assunto do livro? Perguntou Sophroniska.

— Não há nenhum, disse Eduardo bruscamente. Meu romance não tem assunto. Sem dúvida, parece tolice. Digamos, se você prefere, que não terá "um" assunto... "Um fragmento da vida", como a escola naturalista costumava dizer. O erro que essa escola cometeu foi cortar as fatias sempre na mesma direção, sempre de comprido, na direção do tempo. Por que não cortá-la de alto a baixo? Ou transversalmente? Quanto a mim, não tenciono cortá-la de maneira alguma. Você compreende? Quero pôr tudo em meu romance e não retalhar meu material aqui e acolá. Trabalhei nesse romance durante um ano e nada me escapou: nêle coloquei tudo o que vejo, tudo o que sei, tudo o que tenho podido aprender através da vida de outras pessoas e da minha própria.

— Pobre rapaz, você aborrecerá seus leitores ao extremo, exclamou Laura, incapaz de conter o riso.

— Não, absolutamente. Para obter o efeito desejado, estou criando, como personagem central, um romancista, e o assunto de meu livro será a luta entre o que a realidade lhe oferece e o que êle tenta fazer com essa oferta.

— Você planejou êsse livro? pergunto Sophroniska, tentando conservar-se séria.

— Claro que não.

— Por que "claro"?

— Para um livro dêsse tipo, qualquer plano seria inadequado. O todo seria prejudicado se eu planejasse qualquer detalhe de antemão. Espero até que a realidade me indique o que fazer.

— Mas pensei que você quisesse escapar à realidade.

— Meu romancista quer, mas estou sempre a trazê-lo de volta. Para dizer a verdade, êsse é meu tema: a luta entre os fatos apresentados pela realidade e a realidade ideal.

— Diga-nos o nome dêsse livro, disse Laura desesperada.

— Muito bem, Diga-lhes, Bernardo.

— **Les Faux Monnayeurs**, disse Bernardo. E agora por favor, queira dizer-nos quem são esses faux monnayeurs.

— Não tenho a mínima idéia.

Bernardo e Laura olharam-se, voltando, em seguida, o olhar para Sophroniska. Ouviu-se um profundo suspiro.

O fato era que idéias a respeito de dinheiro, desvalorização, inflação, falsificação tinham gradualmente invadido o livro de Eduardo da mesma forma que as teorias sobre roupas invadem Sartor Resartus e até mesmo desempenham as funções de personagens.

— Alguém de vocês já teve nas mãos uma moeda falsa? perguntou Eduardo após uma pausa. Imaginem uma moeda de dez francos, de ouro, falsa. Na realidade, vale um par de sous, mas continuará valendo dez francos até que se descubra a verdade. Suponhamos que eu comece com a idéia de que...

— Mas por que começar com uma idéia? interrompeu bruscamente Bernardo que a essa altura já se exasperava. Por que não começar com um fato? Se você introduzir o fato apropriadamente, a idéia seguirá por si. Se eu estivesse escrevendo seu **Faux Monnayeurs**, começaria com uma moeda falsa, com os dez francos de que você estava falando. Ei-la aqui!

Assim dizendo, Bernardo tirou do bolso uma moeda de dez francos e atirou-a sobre a mesa.

— Aí está, observou êle. Recebi-a esta manhã do merceeiro. Vale mais do que um par de sous, pois é banhada a ouro, mas, na verdade é feita de vidro. Com o tempo, tornar-se-á bem transparente. Não, não a esfregue, vai estragar minha moeda falsa.

Eduardo a tinha apanhado e a observava com a máxima atenção.

— Como o merceeiro a conseguiu?

— Êle não sabe. Passou-me a moeda por brincadeira e depois, sendo um sujeito honesto, avisou-me. Deu-me por cinco francos. Achei que, desde que você estava escrevendo **Les Faux Monnayeurs**, deveria conhecer dinheiro falso e, portanto trouxe-a para mostrar-lhe. Agora que já a olhou bem, de-me-a de volta. Sinto muito em ver que a realidade não tem interesse para você.

— Sim, disse Eduardo: interessa-me mas me confunde.

— Ê uma pena, observou Bernardo. (1)

Êsse trecho constitui o centro do livro. Encerra a velha tese da verdade na vida real versus a verdade na arte, exemplificando-a muito bem com a introdução de uma verdadeira moe-

(1) Parafraseado de *Les Faux Monnayeurs*, pp. 238-46. Minha versão, desnecessário é dizer, não transmite a sutileza e o equilíbrio do original.

da falsa. O que há de nôvo no romance de Gide é tentativa de unir as duas verdades, a sugestão para que os escritores se misturem ao seu material, até serem envolvidos por êle. Não devem mais tentar subjugá-lo, devem esperar serem subjogados, serem arrebatados por êle. Quanto ao enrêdo, fora com êle! Desarticulemo-no, derretamo-lo. Deixemos perdurar aquelas "formidáveis erosões de contôrno" de que fala Nietzsche. Tudo o que é organizado de antemão é falso.

Há outro crítico famoso que concordou com Gide: aquela velha da anedota, acusada pelas sobrinhas de ser ilógica. Por muito tempo não podia compreender o que era a lógica e quando entendeu seu verdadeiro significado, não foi tão zangada quanto desdenhosa. "Lógica! Meu Deus! Que tolice!" exclamou. "Como posso dizer o que penso até ver o que digo"? As cultas sobrinhas achavam-na *passée*; estava, na realidade, mais atualizada que elas.

Aquêles que têm contacto com a França de nossos dias dizem que a presente geração segue o conselho de Gide e da senhora idosa e resolutamente mergulha na confusão, admirando os romancistas inglêses com base no fato de que êles raramente atingem o objetivo a que se propõem. Elogios são sempre agradáveis, mas êste, particularmente, é um pouco mordaz. É como se estivéssemos querendo pôr um ovo e nos dissessem que havíamos produzido um parabolóide. É um elogio mais estranho que alentador. Que acontece quando se tenta botar um parabolóide? Não posso imaginar. Talvez a morte da galinha. Êsse parece ser o perigo da posição de Gide: quer pôr um parabolóide. Se deseja escrever romances acerca do subconsciente, não faz bem em raciocinar tão lúcida e pacientemente a respeito dêle; dessa forma, está a introduzir misticismo na altura errada dos acontecimentos. Mas isso não é da nossa conta. Como crítico, Gide é deveras estimulante e o amontoado de palavras a que chamou **Les Faux Monnayeurs** será apreciado por todos aquêles que não podem dizer aquilo que pensam, até ver com os olhos aquilo sôbre que falam, ou por aquêles já cansados da tirania do enrêdo ou, em caso contrário, da tirania dos protagonistas.

Está claro que há algo mais, além do que foi apresentado, outro aspecto ou aspectos que ainda teremos que discutir. Podemos suspeitar que êsse sentimento de que algo ainda falta seja conscientemente subconsciente, embora haja uma região

vaga e extensa onde o subconsciente penetra. Ainda não colocamos nos devidos lugares a poesia, religião e a paixão e, desde que somos críticos apenas críticos — teremos que situá-las, que catalogar o arco-íris. Já espreitamos e catalogamos as campas de nossas mães.

É preciso tentar agora enumerar as urdiduras e as tramas do arco-íris e, portanto, voltaremos agora nossa atenção para o aspecto fantasia. (1)

(1) É o capítulo seguinte do livro (N. de T.)