

ANDRÉ GIDE E O QUESTIONAMENTO DO ROMANCE

Regina Salgado CAMPOS¹

RESUMO: Trata-se de apresentar os elementos que, na produção ficcional de André Gide, remetem a um trabalho de questionamento do gênero romance a partir do final do século XIX. Gide não chama de romance nenhuma das narrativas ou farsas que antecedem o único livro considerado como tal, ou seja, *Os moedeiros falsos* (*Les faux-monnayeurs*) (1926). Nessa obra temos a temática do gênero discutida pelo protagonista Edouard, ele mesmo um escritor que está em fase de redação de um romance que tem o mesmo título do livro que estamos lendo. Analisamos, portanto, a estratégia de *mise en abyme*, de um livro dentro do livro. Ainda analisamos o recurso ao texto em primeira pessoa do diário de Edouard que nos é dado ler, bem como os relatos de várias personagens sobre um mesmo fato ocorrido, o que introduz a idéia de presença dos vários pontos de vista possíveis que relativizam o discurso da Verdade do narrador onisciente.

PALAVRAS-CHAVE: Romance moderno francês. André Gide. *Mise en abyme*.

No final do século XIX, o grande romance realista e naturalista passou a ser questionado, por exemplo, pelos próprios integrantes do grupo reunido em torno de Zola, como é o caso de Huysmans. Os mais jovens, portanto, estão em busca de novas fórmulas para a narrativa.

Aqui vamos tomar o exemplo de André Gide (1869-1951). De formação protestante, foi muito controlado pela religião e pela mãe sobretudo. Na juventude, freqüentou o círculo de Mallarmé, juntamente com Paul Valéry. Já nessa época, segundo Alain Goulet (1991), Gide está determinado a trabalhar em prol de um romance simbolista. De obra neo-romântica e simbolista, seu primeiro livro, *Cabiers d'André Walter*, de 1891, tornou-se “romance do artista”. A obra, no entanto, não teve maior repercussão. Se por um lado a ficção originava-se do seu diário íntimo, prova de autenticidade e de sinceridade, por outro lado o

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

procedimento de *mise en abyme* era uma defesa contra os perigos do lirismo e do narcisismo. Era um jogo dialético entre o Eu e o Outro, ao mesmo tempo que modificava a própria concepção de romance, tensionado entre a representação de um mundo fictício e a reflexão sobre sua gênese. Temos já ali um personagem autor que escreve um romance, *Allain*, do qual conhecemos fragmentos apresentados *en abyme*.

Gide escreveu também o *Tratado de Narciso* (1891), e decidiu tornar-se o romancista que faltava ao simbolismo, compondo *Le voyage d'Urien* (1893) e também *A tentativa amorosa* ou *Tratado do Vão Desejo* (1893). Em outubro desse ano viajou ao norte da África sem levar a Bíblia e descobriu então uma nova vida: livrava-se da tuberculose que o atingira gravemente e liberava sua homossexualidade. Todas essas descobertas estão em *Os frutos da terra* (1897). Mas antes disso, fez a sátira do meio literário em que vivia em *Paludes* (1895). Retomou a sua técnica de *mise en abyme*, pois lemos aí uma semana do diário da personagem que está compondo um livro também chamado *Paludes*. Em *O imoralista* (GIDE, 1983b), de 1902, o herói Michel, guiado por seus instintos e pelo prazer, querendo chegar ao homem natural liberto da civilização, se autodestrói e leva sua mulher à morte. Sendo o homem dos contrários – “Os extremos me tocam”, diz ele – a contraposição vem em 1909, com *A porta estreita*, em que Alissa exagera na virtude, na religiosidade, prevenindo-se contra o amor e os riscos da sensualidade. É a partir de então, com a publicação do livro na *Nouvelle Revue Française* – da qual faz parte – que Gide começou a ter renome como escritor, embora tenha havido mal-entendido, pois a ironia do texto não foi muito bem percebida. Escreveu também para o teatro, sem conseguir muito sucesso.

Na verdade, até então, suas obras não são exatamente romances. *Paludes* e *Le Prométhée mal enchaîné* (1899) seriam por ele classificadas de farsas, “*soties*”. Ainda segundo ele, seriam narrativas, “*récits*”: *O imoralista* e *A porta estreita*. Decidido a deixar de lado as narrativas e chegar ao romance, publica *Isabelle* (1911), mas a intriga ainda é linear. A tentativa seguinte, *Os subterrâneos do Vaticano* (1914), é uma sátira dos membros da sociedade burguesa reduzidos ao estado de marionetes, na medida em que são determinadas por sistemas de crenças e valores (científicos, religiosos, sociais, literários), sem controle sobre a realidade da vida. Desta vez a obra é complexa, polifônica, mas ainda é uma obra irônica, uma “*sotie*”. Trata-se de um livro polêmico que sofre ataques de todos os lados. Depois da guerra, Gide dedicou-se à edição definitiva de *Corydon*, em que fala do modelo de relação pederasta, publicado inicialmente em edição restrita em 1920 e, em (1ª) primeira edição, em 1924. Trabalhou também numa autobiografia, *Se o*

grão não morre (1926), no mesmo ano em que publicou o único livro que considera romance, *Os moedeiros falsos* (GIDE, 1983a) que vem acompanhado do *Journal des faux-monnayeurs* (GIDE, 1948), de 1927, não traduzido em português.

Como vemos, a obra desse autor considerado um “contemporâneo capital” percorre caminhos variados. É o autor ainda de um diário que mantém por 50 anos (1889-1949), tendo publicado os primeiros fragmentos em 1932. Nele registra suas impressões diárias, suas atividades de pianista e de botânico, seus encontros, a correspondência que mantém com os mais variados personagens, suas reflexões sobre a escrita, a sinceridade do autor e demais comentários. A edição dos primeiros 40 anos do *Journal* (GIDE, 1951) data de 1939 e por causa da guerra, não pôde ser muito lida no Brasil. Daí o grande interesse pela edição em francês de 1943, publicada no Rio de Janeiro em 4 volumes (GIDE, 1943).

Terminado o romance, de julho de 1925 a maio de 1926, Gide viajou pela África negra colonizada pela França, de que resultaram os livros, sob a forma de diário, *Voyage au Congo* (1927) e *Retour du Tchad* (1928). Depois de uma intervenção junto ao governo e a opinião pública a favor dos negros e contra as Companhias Concessionárias francesas, em 1932, Gide aproximou-se do Partido Comunista francês e viajou à União Soviética em 1936. Na volta publicou, no mesmo ano, suas objeções ao sistema em *Mon retour de l'URSS*, seguido de *Retouches à Mon retour de l'URSS* (1937). Em 1946, publicou *Thésée*, sua última obra de ficção.

Para melhor demonstrar as formas de questionamento do gênero romance utilizadas por Gide, tomaremos aqui o romance *Os moedeiros falsos* (GIDE, 1983a). A obra está dividida em três partes: Paris / Saas-Fée / Paris. Há simetria entre a primeira e a terceira parte: 18 capítulos/ 7 capítulos/ 18 capítulos. Há simetria também com as duas famílias de juizes: os Profitendieu: Albéric o pai, Marguerite, a mãe, o irmão mais velho Charles, Bernard, que descobre no início do livro que é bastardo, a irmã Cécile e o çaçula, Caloub; os Molinier: o pai Oscar, Pauline, a mãe (meia irmã de Edouard), Vincent (amante de Laura), Olivier, Georges, o mais moço. Há dois escritores, Robert de Passavant, cuja obra *Barra Fixa*, acaba de ser publicada, e Edouard, o romancista que tem como projeto escrever um romance chamado *Os moedeiros falsos*. Por ser meio irmão de Pauline, tem mais acesso aos Molinier. Há dois bastardos: Bernard e Boris, o neto de La Pérouse.

Temos, no *Journal des faux-monnayeurs* (GIDE, 1948, p.30-31, grifo do autor)², um trecho que merece atenção:

² As traduções da obra de André Gide são nossas, à exceção de *Os moedeiros falsos* (GIDE, 1983).

Gostaria que os acontecimentos nunca fossem contados diretamente pelo autor, mas apresentados (e várias vezes, de diferentes ângulos) pelos atores sobre quem esses eventos tiverem alguma influência. Gostaria que, no relato que farão deles, esses acontecimentos apareçam ligeiramente deformados. Uma espécie de interesse vem, para o leitor, pelo simples fato de ter que *reconstituir*. A história requer sua colaboração para bem delinear-se³.

Parece-nos que já vemos aqui uma tentativa de evitar o narrador onisciente. O leitor agora precisa desempenhar um papel importante e isto, para Gide, não deve desanimá-lo, mas interessá-lo. Temos exemplos ainda nos *révits*: em *O imoralista* (GIDE, 1983b), Michel conta aos amigos o que lhe ocorreu e lemos o que foi enviado por um dos ouvintes, por carta, a um irmão. Trata-se portanto, do ponto de vista de Michel retomado por carta pelo amigo. Como diz o autor no prefácio: “De resto, não tentei provar coisa alguma, mas unicamente pintar bem e dar suficiente realce a minha pintura.” (GIDE, 1947, p.11). Cabe portanto ao leitor chegar a sua conclusão, fazer a sua leitura. Jérôme, na *Porta estreita* (GIDE, 1984) também conta sua história, mas aqui já há, no final, a inclusão do diário de Alissa que relativiza o relato anterior. Trata-se portanto de um caleidoscópio de pontos de vista subjetivos. É um foco de luz que difunde sua própria luminosidade sobre os fatos, delimitando o objeto e determinando as zonas de sombra.

No caso de *Os moedeiros falsos*, há dois focos de luz:

Não há propriamente falando, um único centro neste livro em torno do qual convergem meus esforços. É em torno de dois focos, à maneira de elipses que meus esforços se polarizam. De um lado, o acontecimento, o fato, o dado externo; por outro lado, o próprio esforço do romancista para fazer um livro com isso. E é este o assunto principal, o centro novo que tira a narrativa do eixo e a leva em direção ao imaginativo.”⁴

diz Gide (1948, p.49) no *Journal des faux-monnayeurs*.

Edouard, o romancista personagem do romance, vai expor esse projeto:

O que quero é apresentar de um lado a realidade, apresentar de outro lado esse esforço para estilizá-la [...]. Para obter esse efeito, veja, invento uma personagem de romancista,

³ “Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l’auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence. Je voudrais que, dans le récit qu’ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés; une sorte d’intérêt vient, pour le lecteur, de ce seul fait qu’il ait à rétablir. L’histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner.” (GIDE, 1948, p.30-31, grifo do autor).

⁴ “Il n’y a pas, à proprement parler, un seul centre à ce livre, autour de quoi viennent converger mes efforts; c’est autour de deux foyers, à la manière des ellipses, que ces efforts se polarisent. D’une part, l’événement, le fait, la donnée extérieur; d’autre part, l’effort même du romancier pour faire un livre avec cela. Et c’est là le sujet principal, le centre nouveau qui désaxe le récit et l’entraîne vers l’imaginatif.” (GIDE, 1948, p.49).

que coloco como figura central; e o assunto do livro, se quiser, é precisamente a luta entre o que lhe oferece a realidade e o que ele pretende fazer com isso. (GIDE, 1983a, p.166-167).

Na verdade esse projeto vai ficar ainda mais complexo, pois o primeiro foco não se limita à apresentação realista dos fatos e acontecimentos. Também ele será formado por pontos de vista múltiplos. Há um narrador, testemunha anônima que circula como uma sombra no romance, enquanto o segundo foco, formado pelo Diário de Edouard, não apresenta somente o esforço do romancista para fazer um livro com isso, mas também uma outra narração, complementar da primeira. Assim Gide passa da estética da narrativa, para a do romance polifônico, e volta a praticar a *mise en abyme* (composição em abismo) que já caracterizava outras obras sobretudo os *Cahiers d'André Walter* e *Paludes*. A combinação desses dois procedimentos: multiplicidade de pontos de vista e *mise en abyme* dão muita força aos *Moedeiros falsos* (GIDE, 1983a).

Numa página do *Journal* de 1893, Gide parte da idéia de que o livro é uma projeção do Eu do autor no Outro da ficção, e fala da influência do livro sobre aquele que o escreve: “Não há ação sobre uma coisa sem retroação dessa coisa sobre o sujeito que age.” (GIDE, 1951, p.40).⁵ Nesse mesmo texto, temos ainda:

Gosto bastante que, numa obra de arte, seja encontrado, transposto para a escala das personagens, o próprio assunto dessa obra. Nada esclarece melhor e estabelece mais seguramente todas as proporções do conjunto. Assim sendo, em determinados quadros de Memling ou de Quentin Metsys, um pequeno espelho convexo e escuro reflete, por sua vez, o interior do cômodo em que se passa a cena pintada. Assim também, no quadro de Velasquez *As meninas*, (mas um pouco diferente). (GIDE, 1951, p.41)⁶.

Dá então exemplos literários e conclui: “Nenhum desses exemplos é totalmente exato. O que seria melhor [...] é a comparação com o procedimento do brasão que consiste, no primeiro, a pôr um segundo brasão ‘*en abyme*’.” (GIDE, 1951, p.41)⁷.

⁵ “Nulle action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant.” (GIDE, 1951, p.40).

⁶ “J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Méniñes* de Velasquez (mais un peu différemment).” (GIDE, 1951, p.41).

⁷ “Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, [...] c'est la comparaison avec ce procédé du blason que consiste, dans le premier, à en mettre un second ‘*en abyme*’.” (GIDE, 1951, p.41).

Em *Os moedeiros falsos*, como já dissemos, Edouard é romancista e tem como projeto escrever um romance também chamado *Os moedeiros falsos*. Na parte central do livro, há uma conversa sobre o livro em preparação entre Edouard, Bernard, Laura, Mme. Sophroniska em Saas-Fée, na Suíça. Portanto, há um aspecto de Edouard que é teórico, crítico, que quer que seu novo romance não se pareça com nada que escreveu até então: “Por que refazer o que outros que não eu já fizeram, ou o que eu mesmo já fiz, ou o que outros que não eu poderiam fazer?”⁸ (GIDE, 1983a, p.164), diz ele em resposta a Laura que lhe pergunta com o que se parece o livro que está escrevendo.

Segundo Edouard, essas reflexões estão consignadas num carnê especial, espelho convexo interno à obra que corresponde, para Gide, ao *Journal des faux-monnayeurs*, espelho côncavo externo. Diz ele:

Trabalho nele de um modo muito curioso, que vou lhe contar: num carnê, anoto dia a dia o estado desse romance na minha cabeça; é uma espécie de diário que faço, como faria o de uma criança... Quer dizer, em vez de me contentar em resolver cada dificuldade, à medida em que se apresenta (e toda obra de arte não é senão a soma ou o produto das soluções de uma quantidade de pequenas dificuldades sucessivas), exponho, estudo cada uma dessas dificuldades. Ou seja, esse carnê contém a crítica contínua de meu romance; melhor ainda: do romance em geral. (GIDE, 1983a, p.168)⁹.

É nesse carnê que Edouard expõe a teoria do “romance puro”:

Despojar o romance de todos os elementos que não pertençam especificamente ao romance. Assim como a fotografia, recentemente, livrou a pintura da preocupação com certas exatidões, o fonógrafo certamente desembaraçará amanhã o romance de seus diálogos narrativos [...]. Os acontecimentos exteriores, os acidentes, os traumatismos pertencem ao cinema; é preciso que o romance lhes ceda. Mesmo a descrição dos personagens não me parece pertencer convenientemente ao gênero. [...] O romancista, em geral, não dá suficiente crédito à imaginação do leitor.¹⁰ (GIDE, 1983a, p.66).

⁸ “Pourquoi refaire ce que d'autres que moi ont déjà fait, ou ce que j'ai déjà fait moi-même, ou ce que d'autres que moi pourraient faire?” (GIDE, 1958, p.1079).

⁹ “J'y travaille d'une façon très curieuse, que je m'en vais vous dire: sur un carnet, je note au jour le jour l'état de ce roman dans mon esprit; oui, c'est une sorte de journal que je tiens, comme on ferait celui d'un enfant... C'est à dire qu'au lieu de me contenter de résoudre, à mesure qu'elle se propose, chaque difficulté (et toute oeuvre d'art n'est que la somme ou le produit des solutions d'une quantité de menues difficultés successives), chacune de ces difficultés, je l'expose, je l'étudie. Si vous voulez, ce carnet contient la critique de mon roman; ou mieux, du roman en général.” (GIDE, 1958, p.1083).

¹⁰ “Dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman. De même que la photographie, naguère, débarrassa la peinture du souci de certaines exactitudes, le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés [...]. Les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes, appartiennent au cinéma; il sied que le roman les lui laisse. Même la description des personnages ne me paraît point appartenir proprement au genre. [...] Le romancier, d'ordinaire, ne fait point suffisamment crédit à l'imagination du lecteur.” (GIDE, 1958, p.990).

Mas a criatura de Gide, o escritor Edouard, acaba não conseguindo escrever o romance e dele só temos um fragmento. Para dar uma lição a Georges, transforma em texto literário a conversa que teve com Pauline, sua mãe. Confunde de tal forma a literatura e a vida que não somente transforma seu sobrinho em leitor, mas em auxiliar do autor: “Era importante para mim conhecer a reação de Georges; esperava que ela me esclarecesse... até mesmo quanto à qualidade do que havia escrito.” (GIDE, 1983a, p.313)¹¹. Ora, a personagem recusa-se a entrar nesse jogo: “Então, se entendo bem, sou eu quem deve ajudá-lo a continuar seu livro.”¹² (GIDE, 1983a, p.315). Assim o crítico do realismo é pego em flagrante. Edouard se autocritica, dizendo que essas páginas são “bastante ruins” e “todo esse capítulo precisa ser reescrito”.

Em relação à morte de Boris, a reação de Edouard é diferente:

Sem pretender exatamente explicar nada, gostaria de não apresentar nenhum fato sem uma motivação suficiente. É por isso que não me servirei, em meu *Moedeiros falsos*, do suicídio de Boris [...]. Consinto que a realidade venha em apoio a meu pensamento, como uma prova, mas não que o preceda. Desagrada-me ser surpreendido. O suicídio de Boris me parece como uma *indécência*, pois não o esperava. (GIDE, 1983a, p.339, grifo do autor)¹³.

Assim, embora tenha argumentos estéticos, ele ignora sua participação indireta no episódio e a falta de atenção ao que estava ocorrendo com os jovens na pensão.

A multiplicidade de pontos de vista fica bem evidente pois cada personagem participa da narração por meio de técnicas variadas. Há a introdução no romance de vários capítulos que são transcrições do Diário de Edouard. Encontramos também uma quantidade significativa de cartas: são treze (13), das quais dez (10) são citadas. Há narrativas como, por exemplo, o caso de Laura que é inicialmente relatado a Bernard por Olivier e depois por Lilian a Passavant. Há ainda os diálogos, ou seja, a troca de pontos de vista entre as personagens, bem como os monólogos interiores, sobretudo de Bernard.

¹¹ “Il m'importait de connaître la réaction de Georges; j'espérais qu'elle pourrait m'instruire... et même sur la qualité de ce que j'avais écrit.” (GIDE, 1958, p.1222).

¹² “Alors, si je vous comprends bien, c'est moi qui dois vous aider à continuer votre livre.” (GIDE, 1958, p.1224).

¹³ “Sans prétendre précisément rien expliquer, je voudrais n'offrir aucun fait sans une motivation suffisante. C'est pourquoi je ne me servirai pas pour mes *Faux-Monnayeurs* du suicide du petit Boris [...] Je consens que la réalité vienne à l'appui de ma pensée, comme une preuve; mais non point qu'elle la précède. Il me déplait d'être surpris. Le suicide de Boris m'apparaît comme une *indécence*, car je ne m'y attendais pas.” (GIDE, 1958, p.1246).

Há um narrador concreto, Gide, que não só assina o romance, o recheia com observações pessoais e elementos autobiográficos mais ou menos transformados, mas nos apresenta o *Journal des Faux-monnayeurs*, no qual teríamos os passos representativos da gênese e da composição da obra. Há depois o narrador implícito, responsável pelo conjunto do texto que constitui *Os moedeiros falsos*.

Existe ainda um narrador explícito, que diz “eu”, “nós”, presença que circula como uma sombra no interior do universo da ficção, responsável pela mudança de cenas e dirigindo-se ao leitor. É ele que expressa suas dúvidas ou seu desconhecimento sobre o que realmente ocorreu.

De acordo com a técnica dos dois focos, toda a narrativa é apresentada de dois pontos de vista privilegiados, complementares mas também concorrentes: o ponto de vista do narrador e o de Edouard, romancista *en abyme*. Eles dão a palavra a personagens que às vezes não são confiáveis. O leitor, portanto, é levado a desconfiar do narrador, já que a ficção não pode ser verificada na realidade. Ele não é mais garantia de veracidade e anula-se o pacto implícito que o liga ao leitor. Por vezes, ele dá impressão de não saber o que acontece. Como exemplo, vejamos o final do capítulo dois (2), da Primeira parte, depois que a família reunida fica sabendo que Bernard não voltará para casa:

São quase onze horas. Deixemos a senhora Profitendieu em seu quarto, sentada numa pequena cadeira pouco confortável. Ela não chora, não pensa em nada. Gostaria de fugir também, mas não o fará. [...] Deixemo-la. [...] Eu teria curiosidade em saber o que Antoine terá contado à sua amiga cozinheira, mas não se pode ouvir tudo. É a hora em que Bernard deve ir ao encontro de Olivier. Não sei bem onde jantou esta noite, nem mesmo sei se jantou. Passou sem problemas pelo porteiro, sobe as escadas na ponta dos pés [...] (GIDE, 1983a, p.24)¹⁴.

Portanto, se esse narrador intruso é capaz de nos informar sobre o que pensa a senhora Profitendieu, mostra-se impossibilitado de ouvir o que Antoine achou do fato que presenciou. Mas quanto a Bernard, embora não saiba se jantou, pode observar sua chegada à casa de Olivier, como se tivesse poderes mágicos. Mas no capítulo seis (6), dessa Primeira parte, o narrador agora é capaz de precisar,

¹⁴ “Il est bientôt onze heures. Laissons madame Profitendieu dans sa chambre assis sur une petite chaise droite peu confortable. Elle ne pleure pas; elle ne pense à rien. Elle voudrait, elle aussi, s'enfuir; mais elle ne le fera pas. [...] Quittons-la. [...] J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière; mais on ne peut tout écouter. Voici l'heure où Bernard doit aller retrouver Olivier. Je ne sais pas trop où il dîna ce soir, ni même s'il dîna du tout. Il a passé sans encombre devant la loge du concierge; il monte en tapinois l'escalier [...]” (GIDE, 1958, p.950).

intervindo entre parênteses, no meio do monólogo interior de Bernard: “(pois ontem à noite, não jantou)” (GIDE, 1983a, p.51)¹⁵.

Numa outra passagem, o jogo entre o narrador onisciente e o narrador explícito que faz que não sabe o que está acontecendo, aparece mais claramente: “[...] o visconde tinha razões secretas para se aproximar de Vincent; e este último tinha outras mais para aceitar. A razão secreta de Robert [de Passavant], trataremos de descobri-la mais tarde; quanto à de Vincent ei-la: uma grande necessidade de dinheiro.” (GIDE, 1983a, p.35)¹⁶. Esse pseudo desconhecimento das razões que levam Passavant a querer encontrar Olivier apela para o leitor, a fim de que perceba, pelos detalhes apresentados, que é a atração homossexual que marca o interesse de Passavant por Olivier.

O processo de desmascaramento do autor onisciente torna-se explícito no capítulo em que encontramos a personagem “autor” (capítulo sete da Segunda parte). É quando termina a estada das personagens na Suíça e ocorrem conversas e diálogos sobre literatura, psicanálise, sentimentos, enfim é o capítulo no qual idéias abstratas são expostas por meio de diálogos, em que Bernard e Edouard argumentam com raciocínios de Gide, agora ficcionalizados. O “autor” por princípio deve saber o que vai acontecer em seguida, já que o *Journal des Faux-monnayeurs* (GIDE, 1948) apresenta como apêndice dois recortes de jornal que falam dos dois problemas abordados no livro: a moeda falsa e o suicídio de um aluno de liceu. O primeiro é um recorte do *Figaro*, datado de 1906 e o segundo, do *Journal de Rouen*, de 1909, reproduzindo notícias do *Journal des Débats* de Clermond-Ferrand, onde ocorreu o caso. Note-se que temos aqui outros pontos de vista, é claro, agora como parte do paratexto.

Mas não é o que acontece, como vemos nesse final da Segunda parte:

O viajante, chegando ao alto da colina, senta-se e olha antes de retomar seu caminho, agora em declive. Procura distinguir para onde o conduz afinal aquela estrada sinuosa que tomou, que lhe parece perder-se nas sombras e, pois finda o dia, na noite. Assim o autor imprevidente pára por um instante, retoma fôlego, e se pergunta com inquietação onde o levará sua narrativa. (GIDE, 1983a, p.195)¹⁷.

¹⁵ “(car hier soir, il n’a pas diné).” (GIDE, 1958, p.976).

¹⁶ “[...] le vicomte avait de secrètes raisons pour se rapprocher de Vincent; et celui-ci en avait d’autres encore pour accepter. La raison secrète de Robert, nous tâcherons de la découvrir par la suite; quant à celle de Vincent, la voici: un grand besoin d’argent le pressait.” (GIDE, 1958, p.960).

¹⁷ “Le voyageur, parvenu au haut de la colline, s’assied et regarde avant de reprendre sa marche, à présent déclinante; il cherche à distinguer où le conduit enfin ce chemin sinueux qu’il a pris, qui lui semble se perdre dans l’ombre et, car le soir tombe, dans la nuit. Ainsi l’auteur imprévoyant s’arrête un instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit.” (GIDE, 1958, p.1108).

Trata-se, portanto, de uma demonstração de que, assim como o autor e o narrador, tudo está relativizado; e o leitor não tem mais as certezas de antes. É mais um espelho côncavo em que se concentra a falsa moeda do narrador e da narração. E esse capítulo é posterior ao fato de Bernard mostrar aos outros companheiros de Saas-Fée uma moeda falsa, ou seja, essa moeda falsa que parece verdadeira, mas não é – seu interior não é de ouro, como as peças autênticas. Assim também ocorre com o romance dos moedeiros falsos da literatura.

E o “autor” continua: “Aproveitemos este clima de verão que dispersa nossos personagens para examiná-los à vontade. Tanto mais por estarmos no ponto médio da nossa história, em que sua marcha diminui e parece tomar um novo impulso para em breve precipitar seu curso.” (GIDE, 1983a, p.196)¹⁸.

Ora, se o “autor” sabe que está no ponto alto da história e acha que os novos fatos vão precipitar seu curso, podemos achar que ele sabe até onde vai chegar, ou seja, ao suicídio de Boris.

Nesse capítulo, o primeiro a ser criticado é Edouard: “Edouard mais de uma vez me irritou (quando fala de Douviers, por exemplo), me indignou mesmo. Espero não tê-lo demonstrado demais, mas posso dizê-lo agora. Sua maneira de se comportar com Laura, tão generosa às vezes, pareceu-me, em certas ocasiões, revoltante.” (GIDE, 1983a, p.195-96)¹⁹.

Se, em princípio, poderia modificar o fim trágico, deveria achar um outro romancista. E entram aí os comentários sobre Bernard que não seria oportuno para substituir Edouard, pois é jovem demais. Também o “autor” tem um carnê no qual registrou anteriormente sua opinião sobre Bernard que lhe pareceu revoltado demais e o decepcionou. Mas agora até o acha generoso, viril e forte, capaz de se indignar. Mas ainda faz-lhe restrições:

Ele se ouve falar um pouco demais, mas é também porque fala bem. Desconfio dos sentimentos que encontram depressa demais sua expressão. É um bom aluno, mas os sentimentos novos não se introduzem facilmente nas formas aprendidas. Um pouco de invenção o forçaria a gaguejar. Já leu demais, e aprendeu muito mais nos livros do que na vida. (GIDE, 1983a, p.196-197)²⁰.

¹⁸ *“Profitons de ce temps d’été qui disperse nos personnages, pour les examiner à loisir. Aussi bien sommes-nous à ce point médian de notre histoire, où son allure se ralentit et semble prendre un élan neuf pour bientôt précipiter son cours.”* (GIDE, 1958, p.1109).

¹⁹ *“Edouard m’a plus d’une fois irrité (lorsqu’il parle de Douviers, par exemple), indigné même; j’espère ne l’avoir pas trop laissé voir; mais je puis bien le dire à présent. Sa façon de se comporter avec Laura, si généreuse parfois, m’a paru parfois révoltante.”* (GIDE, 1958, p.1109).

²⁰ *“Il s’écoute un peu trop parler; mais c’est aussi qu’il parle bien. Je me défie des sentiments qui trouvent leur*

Fala ainda de Passavant, de Lady Griffith e conclui:

Se ainda me acontecer um dia inventar uma história, não a deixarei mais ser habitada a não ser por caracteres enérgicos, que a vida, longe de embotar, aguçe. Laura, Douviers, La Pérouse, Azaïs... o que fazer de toda essa gente? Não os procurei, foi seguindo Bernard e Olivier que os encontrei em meu caminho. Pior para mim; agora, estou preso a eles. (GIDE, 1983a, p.197)²¹.

Talvez Gide esteja então advertindo que a impostura vence quando o autor se arroga o monopólio do poder e do saber, quando a narração visa a ilusão e a mistificação. Talvez, pela forma escolhida, ele permita agora ao leitor sair de sua passividade e de sua sujeição, e este possa compreender que a literatura não impõe um sentido, vive mais por causa de seus questionamentos do que por suas respostas. Como diz no *Journal des faux-monnayeurs*: “Tendo acabado meu livro, dou o trabalho por encerrado e deixo ao leitor o trabalho da operação: adição, subtração, pouco importa: considero que não cabe a mim fazê-la. Pior para o leitor preguiçoso: quero outros que não ele. Preocupar, é esse o meu papel.” (GIDE, 1948, p.94-95)²². Como já dissera anteriormente, “Só escrevo para ser relido.” (GIDE, 1948, p.46)²³.



ANDRE GIDE AND THE QUESTIONING OF THE NOVEL

ABSTRACT: *The paper presents some elements of the works of Andre Gide that question the novel as a genre, starting at the end of the 19th Century. Gide does not consider novels any of the narratives or farces which precede the only book considered as such: Les faux-monnayeurs (1926). Here we have the question of the genre discussed by the protagonist Edouard. Who himself is a writer who is writing a novel which has the same title as the one we are reading. Thus, the strategy of mise en abyme, of a book inside the*

expression trop vite. C'est un très bon élève, mais les sentiments neufs ne se coulent pas volontiers dans les formes apprises. Il a trop lu déjà, trop retenu, et beaucoup plus appris par les livres que par la vie.” (GIDE, 1958, p.1110).

²¹ *“S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés, que la vie, loin d'é mousser, aiguise. Laura, Douviers, La Pérouse, Azaïs... que faire avec tous ces gens-là? Je ne les cherchais point; c'est en suivant Bernard et Olivier que je les ai trouvés sur ma route. Tant pis pour moi; désormais, je me dois à eux.” (GIDE, 1958, p.1111).*

²² *“[...] mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l'opération: addition, soustraction, peu importe; j'estime que ce n'est pas à moi de la faire. Tant pis pour le lecteur paresseux: j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle.” (GIDE, 1948, p.94-95).*

²³ *“Je n'écris que pour être relu.” (GIDE, 1948, p.46).*

Regina Salgado Campos

other, is analyzed. Other expedients are also analyzed: the first person diary of Edouard, to which the reader has access, as well as the reports of several characters about the same fact, which introduce the idea of the presence of several point of views and question the omniscient narrator's discourse of Truth.

KEYWORDS: *Modern French novel. André Gide. Mise en abyme.*

REFERÊNCIAS

GIDE, A. _____. **Journal**. Rio de Janeiro: Americ, 1943. 4v.

_____. **Journal des faux-monnayeurs**. 54.ed. Paris: Éditions Gallimard, 1948.

_____. **Journal (1889-1939)**. Paris: Gallimard, 1951. (Bibliothèque de la Pléiade, 54).

_____. Les Faux-monnayeurs. In: _____. **Romans, récits et soties, Œuvres lyriques**. Introduction par Maurice Nadeau, notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris: Gallimard, 1958. p.931-1248. (Bibliothèque de la Pléiade, 135).

_____. **Os moedeiros falsos**. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983a. (Coleção Clássicos Francisco Alves).

_____. **O imoralista**. Tradução de Theodemiro Tostes. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983b.

_____. **A porta estreita**. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (Romances de Hoje).

GOULET, A. **André Gide, Les Faux-monnayeurs: mode d'emploi**. Paris: SEDES, 1991.