

O SISTEMA DE FOCALIZAÇÃO DO ROMANCE

Os MOEDEIROS FALSOS, DE ANDRÉ GIDE

Ingrid de Mesquita CORDEIRO*
Alexandre Bebiano de ALMEIDA**

RESUMO: Um dos pontos de destaque do romance *Os Moedeiros Falsos*, de André Gide, é a reflexão constante sobre o ato de criação, intensificada, principalmente, pela presença de um personagem romancista que escreve um romance homônimo ao de seu criador. No entanto, diferentemente de Gide, Édouard realiza um romance inacabado; ele nunca o publicará, e nós, como leitores, nunca o leremos. Assim, em conjunto com as inúmeras defesas de Édouard e Gide em seus diários por um leitor ativo, o romance dá liberdade ao leitor para imaginar como seria a narrativa de Édouard e convida-o a completá-la. Esse convite também parece se impor pelo seu sistema de focalização que, ao mudar constantemente o ângulo de apresentação dos eventos, recusa-se a dar uma versão definitiva e acabada à intriga. Exploraremos esse sistema, levando em conta o procedimento da *mise en abyme*, o espelhamento dos projetos romanescos de Édouard e de seu criador André Gide, a focalização nos personagens, o discurso do narrador e a intriga. Por fim, a partir da discussão sobre os múltiplos pontos de vista de *Os Moedeiros Falsos*, refletiremos se essa liberdade concedida ao leitor, aparentemente tão ilimitada, é relativizada pelo próprio romance, que completa 100 anos de sua publicação.

PALAVRAS-CHAVE: André Gide. *Os Moedeiros Falsos*. Focalização. *Mise en abyme*. Leitor.

Autor de diversos escritos, nunca tendo dedicado sua vida a um só projeto, André Gide construiu sua carreira literária em torno de diversos gêneros. Um dos seus principais críticos, Alain Goulet (1994), divide sua obra em cinco períodos:

* Mestranda em Letras Estrangeiras e Tradução. USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução. São Paulo – SP – Brasil. 05508-010 - ingrid.cordeiro@usp.br. Pesquisa financiada pela FAPESP.

** USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-010 - bebiano.alexandre@gmail.com

Le temps des traités (1890-1897), *Le temps des récits et du théâtre* (1898-1910), *Le temps du roman* (1911-1925), *Le temps des témoignages* (1926-1937) e *Le temps de la sagesse et des bilans* (1938-1951). Apesar de sua produção se estender até 1951, é no terceiro período, *Le temps du roman*, como aponta Goulet, que sua obra chega ao ápice de sua ficcionalização com a publicação do romance *Os Moedeiros Falsos* há exatos cem anos na *Nouvelle Revue française*: “Os *Moedeiros Falsos* aparecem como um fechamento e cume do período propriamente criativo de ficções.” (Goulet, 1994, p. 40)¹.

Embora a publicação do romance de 1925 tenha marcado definitivamente a importância de Gide no quadro romanesco da época, é possível constatar que suas contribuições ao gênero vêm antes mesmo do segundo decênio do século XX, devida a sua colaboração notória na *Nouvelle Revue Française*, a partir de 1908, como levanta Frédéric Maget (2008):

Esta revista literária, que se pretende aberta a todas as opiniões e a todas as formas de arte, vai ocupar um papel determinante na vida literária do entre-guerras graças a Gide e a Gaston Gallimard. Ela concede um lugar importante ao romance. Além dos textos de Gide, encontra-se os de grandes romancistas da época: Jules Romains, Georges Duhamel, Georges Duhamel, Drieu la Rochelle, Marcel Proust, Roger Martin du Gard. (Maget, 2008, p.310)².

É na *Nouvelle Revue Française*, que vinha abrindo grande espaço ao gênero romance, que *Os Moedeiros Falsos* é publicado pela primeira vez, em 1925. Nós sublinhamos dois pontos que fazem com que o seu romance tenha tido grande destaque: o rompimento com a *mimesis*, procedimento amplamente usado pelos seus antecessores realistas e a reflexão sobre o ato criador. Ao abordar o contexto no qual o romance moderno estava inserido, Alain Goulet pontua o advento de um romance que não se justifica mais nem por uma busca da verdade, nem pela representação da realidade, mas sim por uma reflexão em relação ao próprio ato criador:

¹ “Les Faux-Monnayeurs apparaissent comme un aboutissement et le sommet de sa période proprement créatrice de fictions.” (Goulet, 1994, p.40). Todas as traduções, com exceção das de trechos d’*Os Moedeiros Falsos* e d’*O diário dos Moedeiros Falsos* são nossas.

² “Cette revue littéraire, qui se veut ouverte à toutes les opinions et à toutes les formes d’art, va occuper un rôle déterminant dans la vie littéraire de l’entre-deux-guerres grâce à Gide et à Gaston Gallimard. Elle accorde une place importante au roman. Outre les récits de Gide, on y trouve ceux de grands romanciers de l’époque : Jules Romains, Georges Duhamel, Drieu la Rochelle, Marcel Proust, Roger Martin du Gard.” (Maget, 2008, p. 310).

Trata-se de uma característica fundamental do romance moderno. A partir do momento em que o romance não se encontrava mais justificado por uma busca da verdade ou uma representação da realidade (conhecimento do homem e do mundo, expressão de uma experiência, visão moral, etc.), a partir do momento em que se impõe a contingência e o potencial insignificante de um enunciado tal como: ‘A marquesa sai às cinco horas...’ (Valéry), o romance buscou sua justificativa em si mesmo, e tentou se fundar refletindo o seu próprio ato criador, como fizeram *Em busca do tempo perdido* de Proust, e antes *Os Cadernos de André Walter*, a primeira obra de Gide. (1994, p.67-68)³.

Além de ser um dos poucos romancistas a manter um diário acerca da gênese do seu romance e publicá-lo em vida — *O Diário dos Moedeiros Falsos* é publicado em 1927, menos de dois anos depois da publicação dos *Moedeiros* —, André Gide transpõe a sua situação de escritor, inserindo na sua narrativa Édouard, personagem que escreve um romance homônimo e que também mantém paralelamente um diário em que traça suas reflexões sobre o seu processo criativo. No entanto, diferentemente do seu criador, que nos entrega um romance, Édouard chegará ao final da narrativa com uma obra inacabada: ele nunca terá seus *Moedeiros* publicado, nem lido pelo leitor. Desse modo, o romance que se propunha refletir em torno da criação literária, hesita dar uma forma acabada à obra de Édouard, oferecendo uma abertura imaginativa ao leitor que se pergunta: “afinal, como seria o seu romance?”

Essa abertura imaginativa ao leitor parece ser dada não apenas pela evocação da temática do inacabamento, mas também pelo sistema de focalização do romance. Adiante, mostraremos de que maneira *Os Moedeiros* se recusam a oferecer um ângulo definitivo para a intriga, principalmente, pelo sistema de focalização do romance. Por fim, refletiremos brevemente se essa multiplicidade de pontos de vista abre um espaço imaginativo tão grande ao leitor a ponto de oferecer uma infinidade de possibilidades de interpretação ao romance. Para isso, deter-nos-emos em alguns pontos que rodeiam a narrativa: a sua estrutura abismática, o espelhamento entre o diário de Édouard e o *Diário dos Moedeiros Falsos*, a focalização dos personagens, o discurso do narrador e a intriga.

³ “Il s’agit d’une caractéristique fondamentale du roman moderne. À partir du moment où le roman ne se trouvait plus justifié par une recherche de la vérité ou une représentation de la réalité (connaissance de l’homme et du monde, expression d’une expérience, visée morale, etc.), à partir du moment où s’imposent la contingence et l’insignifiance potentielle d’un énoncé tel que: ‘La marquise sortit à cinq heures...’ (Valéry), le roman a cherché sa justification en lui-même, a tenté de se fonder en réfléchissant son propre acte créateur, comme l’on fait à la recherche du temps perdu de Proust, et déjà Les Cahiers d’André Walter, la première œuvre de Gide.” (Goulet, 1994, p.67-68).

A *mise en abyme* e a multiplicação dos pontos de vista

Lucien Dällenbach, um dos principais teóricos do procedimento da *mise en abyme*, comenta que ela pode ser compreendida como “[...] todo espelho interno que reflete por simples duplicação, repetida ou ‘especiosa’ [...]” (Dällenbach, 1977, p.52)⁴. Para o crítico, tal duplicação seria definida por “[...] toda parte que está conectada por similaridade com a obra que a envolve” (Dällenbach, 1977, p.18)⁵. Dällenbach defende que *Os Moedeiros Falsos* faz uso do procedimento, reiterando que o romance encerra “[...] o espetáculo de um autor substituído por um suplente, que é ele mesmo substituído por um personagem de um romancista que escreve um romance que muito provavelmente também será chamado de *Moedeiros Falsos*.” (Dällenbach, 1977, p. 50)⁶.

Embora o procedimento tenha sido cunhado e teorizado pelo próprio André Gide, já é possível vê-lo em quadros do século XVI e XVII, como *n’O Cambista e sua mulher*, de Quentin Metsys, e *n’As Meninas*, de Diego Velásquez, obras citadas pelo próprio Gide (1951) quando ele reflete sobre o procedimento no seu diário. Em ambas as pinturas, há um espelho que contém um outro ponto de vista dos cômodos: na obra de Velásquez, tal espelho aponta para o casal que não aparece em primeiro plano; na obra de Metsys, também temos outro ângulo da mesma cena, novamente, refletido num espelho.

Imagem 1 – *O Cambista e sua mulher*



Fonte: Metsys (1514).

Imagem 2 – Detalhe de *O Cambista e sua mulher*



Fonte: Metsys (1514).

⁴ “[...] tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire.” (Dällenbach, 1977, p. 52).

⁵ “[...] toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient.” (Dällenbach, 1977, p.18).

⁶ “[...] le spectacle d'un auteur relayé par un substitut relayé à son tour par un personnage de romancier écrivant un roman qui a toutes chances de s'intituler lui aussi les Faux-Monnayeurs.” (Dällenbach, 1977, p. 50).

Imagem 3 – *As Meninas*



Fonte: Velásquez (1656).

Imagem 4 – Detalhe de *As Meninas*



Fonte: Velásquez (1656).

Nas pinturas de Metsys e Velásquez, a *mise en abyme* está diretamente ligada à multiplicidade dos pontos de vista nas obras. Essa multiplicidade é bastante valorizada na crítica gideana das últimas três décadas, revelando a atualidade da obra de Gide. Peguemos dois casos, um da crítica brasileira, outro da francesa: do lado brasileiro, Regina Salgado Campos, por exemplo, após falar da estética polifônica no romance instaurada pelos seus dois focos – um composto pelo narrador testemunha; o outro, pelo diário de Édouard - declara que essa “[...] multiplicidade de pontos de vista e a *mise en abyme* dão muita força aos *Moedeiros falsos* [...]” (Campos, 2012, p.31); do lado francês, também abordando a relação dos *Moedeiros*, de Gide, com o romance de Édouard, Goulet defende que a narrativa de Gide não pretende realizar uma transposição idêntica de suas partes em abismo, a qual acarretaria uma redução desta, mas sim uma adição de outros ângulos anteriormente não explorados: “É assim que o que percebemos da gênese do romance de Édouard, não é o que é mais visível no de Gide, as condições de sua concepção e de sua gênese, assim como as reflexões preparatórias que podemos encontrar no entanto fora do romance, no *Diário dos Moedeiros Falsos*.” (Goulet, 1994, p. 128)⁷.

Apesar do *Diário dos Moedeiros Falsos* ser uma obra exterior aos *Moedeiros*, ele funciona como mais um ângulo do romance homônimo. Não só o título acaba ligando as duas obras; suas similaridades também as aproximam. Tanto Édouard quanto Gide expõem que se inspirarão em *faits-divers* para construir seus romances. André Gide anexa os dois *faits divers* dos quais se servirá, referentes ao

⁷ “C’est ainsi que ce que nous apercevons de la genèse du roman d’Édouard, c’est ce qui n’est plus visible dans celui de Gide, les conditions de sa conception et de sa genèse, ainsi que les réflexions préparatoires qu’on peut cependant trouver à l’extérieur du roman, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*.” (Goulet, 1994, p.128).

caso dos falsificadores de moedas de Paris em 1906 e do suicídio de um colegial em 1909, enquanto Édouard pretende se inspirar em fatos de sua realidade, como o caso da falsificação de moedas, para compor o seu romance. Apesar das semelhanças, as diferenças entre os dois começam a aparecer. Enquanto Gide se inspira no caso Nény para a escrita dos *Moedeiros Falsos*, inserindo o suicídio de Boris na sua narrativa, Édouard se recusa a inseri-lo no seu romance, revelando não gostar de *faits divers*:

Sem pretender exatamente explicar nada, gostaria de não oferecer nenhum fato sem uma motivação suficiente. É por isso que não utilizei para os meus *Moedeiros Falsos* o suicídio do pequeno Boris; já tenho bastante dificuldade para entendê-lo. E, além disso, não gosto das “notícias policiais”. Têm algo de peremptório, de inegável, de brutal, de ultrajantemente real... Consinto que a realidade venha apoiar meu pensamento, como uma prova; mas não que o preceda. Desagrada-me ser surpreendido. O suicídio de Boris mostra-se a mim como uma *indécence*, pois não esperava por ele. (Gide, 2009b, p. 415)⁸.

Embora André Gide parta de dois *faits divers* para a construção de seu romance, ele não apela para o conhecimento do leitor (Geirovã, 2013, p.6); não é imprescindível que o leitor conheça os ocorridos relatados pelos jornais para que ele entre no jogo ficcional. Diferentemente do que é esperado por Édouard que, ao contrário do seu autor *en abyme*, conta com o conhecimento do seu sobrinho para fazer com que este não só adentre no jogo ficcional, mas também com que ele repense suas atitudes. Como Alain Goulet (1994, p.54)⁹ explica, Édouard “[...] confunde então tanto a literatura e a vida que não somente transforma seu sobrinho em leitor, mas em auxiliar de autor.” Tal tentativa fracassa e Édouard é desmascarado por Georges: “Então, se o entendo bem, eu é que devo ajudá-lo a continuar o livro” (Gide, 2009b, p. 387)¹⁰.

⁸ As traduções das edições para o português de *Os Moedeiros Falsos*, tal como a do *Diário dos Moedeiros Falsos*, serão procedidas do texto original nas notas de rodapé.

“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-Monnaieurs du suicide du petit Boris ; j’ai déjà trop de mal à le comprendre. Et puis je n’aime pas les ‘faits divers’. Ils ont quelque chose de péremptoire, d’indéniable, de brutal, d’outrageusement réel... Je consens que la réalité vienne à l’appui de ma pensée, comme une preuve ; mais non point qu’elle la précède. Il me déplaît d’être surpris. Le suicide de Boris m’apparaît comme une indécence, car je ne m’y attendais pas.” (Gide, 1982, p. 376).

⁹ “[...] confond alors tellement la littérature et la vie que non seulement il transforme son neveu en lecteur, mais en auxiliaire de l’auteur [...]” (Goulet, 1994, p. 54).

¹⁰ “Alors, si je vous comprends bien, c’est moi qui dois vous aider à continuer votre livre” (Gide, 1982, p. 305).

Apesar das diferenças entre Gide e Édouard, essas passagens revelam uma semelhança entre os dois: ambos pretendem tensionar em suas obras a figura do escritor frente à realidade e à sua ficcionalização. E o modo com o qual eles apresentarão esse intento é muito parecido: Gide, no *Diário dos Moedeiros Falsos*, expõe que “[...] é em torno de dois focos, à maneira das elipses, que esses esforços se polarizam. De um lado, o acontecimento, o fato, o dado exterior; de outro, o esforço do romancista para fazer um livro com isso.” (Gide, 2009a, p.59)¹¹; enquanto Édouard declara: “[...] invento uma personagem de romancista, que coloco como figura central; e o tema do livro, se quiserem, é precisamente a luta entre o que lhe oferece a realidade e o que ele pretende fazer dela.” (Gide, 2009b, p.205)¹². Entretanto, a estrutura abismática da narrativa acaba revelando dissimetrias entre os dois autores e, novamente, eles se afastam. Enquanto Édouard expressa ambiciosamente que gostaria de inserir tudo no seu romance (Gide, 2009b, p.205), Gide – embora também tenha esse mesmo anseio – enxerga suas limitações: “Também seria uma loucura, sem dúvida, agrupar num só romance tudo o que a vida me ensina e me apresenta. Por mais denso que eu pretenda esse livro, não posso incluir tudo nele. E é no entanto esse desejo que ainda me embaraça.” (2009a, p. 17-18)¹³. Além disso, apesar de admitir que empresta a Édouard um pouco de si, afasta-se dele, chegando ao ponto de julgá-lo:

Devo respeitar em Édouard cuidadosamente tudo aquilo que faz com que ele não possa escrever seu livro. Ele compreende muitas coisas; mas persegue a si mesmo sem cessar; através de todos, através de tudo. A verdadeira dedicação lhe é mais ou menos impossível. É um amador, um fracassado (Gide, 2009a, p.76-77)¹⁴.

Como um jogo, essa distância entre os dois autores é logo mais uma vez diminuída. Além da tensão entre realidade e ficção, há outra temática que Gide

¹¹ “C’est autour de deux foyers, à la manière des ellipses, que ces efforts se polarisent. D’une part, l’évènement, le fait, la donnée extérieure, d’autre part, l’effort même du romancier pour faire un livre avec cela.” (Gide, 2010, p.51-52).

¹² “[...] j’invente un personnage de romancier, que je pose en figure centrale ; et le sujet du livre, si vous voulez, c’est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire.” (Gide, 1982, p. 185).

¹³ “Aussi bien est-ce une folie sans doute de grouper dans un seul roman tout ce que me présente et m’enseigne la vie. Si touffu que je souhaite ce livre, je ne puis songer à tout y faire entrer. Et c’est pourtant ce désir qui m’embarrasse encore.” (Gide, 2010, p. 13).

¹⁴ “Je dois respecter soigneusement en Édouard tout ce qui fait qu’il ne peut écrire son livre. Il comprend bien des choses ; mais se poursuit lui-même sans cesse ; à travers tous, à travers tout. Le véritable dévouement lui est à peu près impossible. C’est un amateur, un raté. Personnage d’autant plus difficile à établir que je lui prête beaucoup de moi pour bien le voir.” (Gide, 2010, p. 67).

e Édouard se preocupam, que no lugar de os afastarem, como o fizeram em certa medida suas reflexões sobre vida e romance, reaproximam-nos. Édouard, que, como já sabemos, não termina seu romance, está constantemente às voltas com um projeto romanesco que visa o inacabamento. No seu diário, ele acredita que todo final pode ser considerado um novo ponto de partida e declara que gostaria de terminar seu romance com a frase “Poderia ser continuado”¹⁵: “[...] considero que a vida nunca nos propõe nada que, tanto quanto uma conclusão, não possa ser considerado como um novo ponto de partida. ‘Poderia ser continuado...’ é com essas palavras que gostaria de terminar *Os Moedeiros Falsos*” (Gide, 2009b, p.357)¹⁶. Ele também defende um inacabamento nos próprios diálogos e descrições dos episódios de suas narrativas, delegando ao leitor a função de completá-los, como podemos ver num trecho de seu diário que sucede um de seus relatos: “Necessário abreviar muito esse episódio. A precisão não deve ser obtida pelo detalhe da narrativa, mas sim, na imaginação do leitor, por dois ou três traços, exatamente no lugar certo.” (Gide, 2009b, p. 98)¹⁷.

Paralelamente, no *Diário dos Moedeiros Falsos*, Gide revela que não despreverá seus personagens, a fim de que o leitor possa os imaginar da forma que lhes convir: “Não as descrever [as personagens] mas fazer de modo a forçar o leitor a imaginá-las como convém.” (Gide, 2009a, p. 72-73)¹⁸. Além disso, reforçando ainda mais o papel do leitor, ele defende que cabe a quem o lê o trabalho de completar o seu livro e não a ele: “Depois, terminado o livro, eu largo o leme, e entrego ao leitor o cuidado da operação; adição, subtração, pouco importa; estimo que não cabe a mim fazê-la. Tanto pior para o leitor preguiçoso: quero outros.” (Gide, 2009a, p. 108)¹⁹. Assim sendo, apesar das dissimetrias apontadas, os projetos dos nossos escritores *en abyme* se tocam: tanto Gide quanto Édouard prezam por um leitor que complete suas narrativas.

Essas incitações de Gide e Édouard, são acompanhadas da *mise en abyme* do escritor, reforçando assim o chamado a um leitor participativo. Com a *mise em*

¹⁵ “Pourrait être continué”.

¹⁶ “[...] je considère que la vie ne nous propose jamais rien qui, tout autant qu’un aboutissement, ne puisse être considéré comme un nouveau point de départ. ‘Pourrait être continué’ c’est sur ces mots que je voudrais terminer mes Faux-Monnayeurs.” (Gide, 1982, p. 322).

¹⁷ “Nécessaire d’abrèger beaucoup cet épisode. La précision ne doit pas être obtenue par le détail du récit, mais bien, dans l’imagination du lecteur, par deux ou trois traits, exactement à la bonne place” (Gide, 1982, p. 89).

¹⁸ “Ne pas les décrire [les personnages], mais faire en sorte de forcer le lecteur à les imaginer comme il sied.” (Gide, 2010, p. 63-64).

¹⁹ “Puis, 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.” (Gide, 2010, p. 96)

abyme, o leitor tem a impressão de que um novo ponto de vista pode aparecer para completar os dados da narrativa e que, conseqüentemente, cabe a ele ficar atento para as novas informações dadas. Mas até onde iria essa participação? Não responderemos isso agora, mas tenhamos em mente que se por um lado, o romance critica Édouard por tentar fazer com que seu sobrinho Georges complete a sua narrativa; por outro, os seus múltiplos pontos de vista clamam do leitor uma atitude mais ativa, principalmente quando essa multiplicidade vem acompanhada do que chamaremos de visões lacunares.

Visões lacunares

“Gide multiplica os pontos narrativos de tal modo que cada personagem pode virar, na sua vez, um centro de focalização, deslocando o ponto de vista do leitor.” (Goulet, 1994, p.124)²⁰. Desse modo, não há apenas uma *mise en abyme* – composta pelos diários de Édouard e Gide, nem apenas duas focalizações no romance – o discurso do narrador e o diário de Édouard. Cada personagem pode ser um centro de focalização, multiplicando ainda mais os pontos de vista do romance. Esse é o caso do personagem Bernard, que se torna um importante centro de focalização.

É graças a um diálogo entre Bernard e Olivier que o leitor começa a conhecer a intriga amorosa entre Vincent e Laura. A mediação de Bernard não está apenas nos diálogos de que ele participa. Dados da trama entre Vincent e Laura, por exemplo, são expostos por meio da leitura que Bernard faz do diário de Édouard. Desse modo, o personagem é inserido frequentemente no mesmo patamar de conhecimento do leitor, funcionando como um leitor *en abyme*, que descobre, ao mesmo tempo que nós, ângulos diferentes sobre a mesma história. No entanto, apesar de Bernard ser um importante ponto de focalização e passear entre esses diversos pontos de vista, seu conhecimento sobre a intriga rapidamente se mostra limitado. Em dado momento, o próprio narrador indica que a visão privilegiada de Bernard não duraria muito tempo (Gide, 2009b). Em outro, após um diálogo com Olivier, no qual este conta suas hipóteses sobre a situação de Vincent, o narrador onisciente aparece para desmentir parte da história e guiar a narrativa: “Não, não era à casa da amante que Vincent Molinier ia todas as noites. Embora ele ande depressa, sigamo-lo.” (Gide, 2009b, p. 45)²¹. Enquanto

²⁰ “Gide multiplie les points narratifs de telle sorte que chaque personnage peut devenir à son tour un centre de focalisation, déplaçant le point de vue du lecteur.” (Goulet, 1994, p. 124).

²¹ “Non, ce n'était pas chez sa maîtresse que Vincent Molinier s'en allait ainsi chaque soir. Encore qu'il marche vite, suivons-le.” (Gide, 1982, p. 40).

o leitor real pode continuar a leitura do romance, o leitor fictício tem sua leitura submetida ao término das páginas do diário de Édouard. Desse modo, Bernard não é capaz de aceder ao mesmo número de focalizações que o leitor. Apesar de ter pontos de contato com a intriga acompanhada por Bernard, a intriga que o leitor acompanha não é a mesma. Diferentemente do primeiro, este último ainda acessará outros trechos do diário de Édouard, a correspondência de Laura e os comentários do narrador, aos quais Bernard nunca poderia ter acesso.

No entanto, o discurso do narrador não pretende esclarecer o leitor quanto às lacunas deixadas pelo ponto de focalização em Bernard. Pelo contrário, ele se apresenta também como um ponto de focalização instável, como pode ser visto no trecho em que Bernard realiza a sua iniciação sexual com Sarah:

Deixou Sarah dormindo ainda; desembaraçou-se, furtivo, de entre os seus braços. Mas como? Sem um novo beijo, sem um último olhar, sem um supremo abraço amoroso? Será por insensibilidade que a deixou assim? Não sei. Ele mesmo não sabe. Esforça-se por não pensar, incomodado por dever incorporar essa noite sem precedentes aos precedentes de sua história. Não; é um apêndice, um anexo, que não pode achar lugar no corpo do livro – livro onde a narrativa de sua vida, como se nada fosse, vai continuar, não é? Vai renascer. (Gide, 2009b, p.329)²².

O narrador, como Bernard mais cedo, se coloca na mesma instância do leitor. Ele se mostra surpreso com a atitude de seu personagem e acaba por declarar desconhecimento em relação às suas motivações. Ao avançar no trecho, vemos que a revelação do desconhecimento do narrador em relação ao seu personagem é seguida de uma outra ainda mais intrigante: a de que nem mesmo Bernard sabe os motivos de sua ação. Embora o narrador alegue inicialmente não saber o que está por trás da atitude do seu personagem, ele ainda assim demonstra ter acesso ao próprio espírito confuso deste ao dizer: “Ele mesmo não sabe”²³.

Durante o romance, são diversos os momentos em que a focalização do narrador varia. Num deles, além de expor que desconhece diversos acontecimentos de sua intriga, ele chega a assumir que é impossível conhecer a totalidade dos fatos ao afirmar

²² “Il a laissé Sarah dormant encore ; s’est dégagé furtivement d’entre ses bras. Eh quoi ? sans un nouveau baiser, sans un dernier regard, sans une suprême étreinte amoureuse ? Est-ce par insensibilité qu’il l’a quitté ainsi ? Je ne sais. Il ne sait lui-même. Il s’efforce de ne point penser, gêné de devoir incorporer cette nuit sans précédents, aux précédents dans son histoire. Non ; c’est un appendice, une annexe, qui ne peut trouver place dans le corps du livre – livre où le récit de sa vie, comme si de rien n’était, va continuer, n’est-ce pas, va reprendre.” (Gide, 1982, p. 296).

²³ “Il ne sait lui-même”.

que não se pode escutar tudo: “Eu teria ficado curioso para saber o que Antoine contou à sua amiga cozinheira; mas não se pode ouvir tudo. É chegada a hora em que Bernard deve ir encontrar-se com Olivier. Não sei bem onde jantou esta noite, nem mesmo se jantou” (Gide, 2009b, p. 33)²⁴. Entretanto, momentos antes, o narrador revela as profundezas de madame Profitendieu após ler a carta do filho: “Ela não está chorando; não pensa em nada. Gostaria, também ela, de fugir; mas não o fará” (Gide, 2009b, p. 33)²⁵. O mesmo acontece com outra passagem mais adiante em que novamente o narrador mostra ter controle dos passos dos seus personagens, mas que no mesmo parágrafo relata ignorância: “Não sei bem como Vincent e ele se conheceram [...] perderam-se de vista durante alguns anos, depois, há bem pouco tempo, tendo-se encontrado de novo, certa noite em que, extraordinariamente, Olivier acompanhava o irmão ao teatro” (Gide, 2009b, p. 46)²⁶.

Em todos os trechos apresentados, há uma variação de conhecimento no discurso do narrador; a sua visão dos fatos, tal como o foco narrativo em Bernard e a figura do escritor representada por Gide e Édouard, balança constantemente. Este narrador, diferentemente do narrador realista, declara não ser capaz de abranger toda a consciência de seus personagens. Essa alternância entre conhecimento e desconhecimento faz com que ele deixe brechas no relato de diversos eventos, deixando, assim, uma narrativa supostamente inacabada ao leitor, já que, ainda é ele que detém o controle do relato, como ele mesmo faz questão de demonstrar em passagens como “O pai e o filho não têm mais nada a se dizer. Deixemo-los. Logo serão onze horas.” (Gide, 2009b, p. 33)²⁷. Se suas percepções parecem lacunares é porque, como aponta Marie Geirovã (2013), não mantém uma distância constante em relação à sua narrativa. Éric Méchoulan (1994, p. 137)²⁸ explica que tal deslocamento é causado por uma variedade incessante de focalizações: “O procedimento narrativo que permite dar uma tal diversidade de vozes, um tal deslocamento das representações, embora seja bem

²⁴ “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 trop où il dîna ce soir, ni même s’il dîna du tout.” (Gide, 1982, p. 30).

²⁵ “Elle ne pleure pas ; elle ne pense à rien. Elle voudrait, elle aussi, s’enfuir ; mais elle ne le fera pas.” (Gide, 1982, p. 30).

²⁶ “Je ne sais trop comment Vincent et lui se sont connus [...] Ils s’étaient perdus de vue quelques années, puis, tout dernièrement, rencontrés de nouveau, certain soir que, par extraordinaire, Olivier accompagnait son frère au théâtre.” (Gide, 1982, p. 40).

²⁷ “Le père et le fils n’ont plus rien à se dire. Quittons-les. Il est bientôt onze heures.” (Gide, 1982, p. 30).

²⁸ “Le procédé narratif qui permet de rendre une telle diversité de voix, un tel déplacement des représentations, s’il est assez simple à repérer, requiert une grande délicatesse d’écriture : il consiste à varier sans arrêt les focalisations.” (Méchoulan, 1994, p. 137).

fácil de identificar, requer uma grande delicadeza de escrita: consiste a variar incessantemente as focalizações.”

Essa variação de foco por parte do narrador, tal como as outras variações do romance, desnuda o próprio processo de criação romanesca, já que é a partir de suas variações que o romance denuncia que a sua produção depende de um conjunto de escolhas. Esse processo de desnudamento também é evidente no trecho da iniciação sexual de Bernard. O narrador nomeia o episódio como “noite sem precedentes” (Gide, 2009b, p. 296)²⁹, insinuando que Bernard estaria incomodado em ter de incorporar este acontecimento na narrativa da sua vida. Entretanto, no final das contas, tal acontecimento também foi sem precedentes no próprio romance. As imagens livrescas “apêndice”, “anexo”, “corpo do livro” e “narrativa de sua vida” (Gide, 2009b, p. 329)³⁰ reforçam ainda mais a proximidade entre a vida do personagem Bernard e o romance. Na narrativa, Bernard e Sarah só haviam se conhecido no capítulo anterior, no qual a atenção recaiu mais sobre a briga de Olivier com um personagem secundário, Dhurmer, do que sobre a relação do casal.

No romance, há outros momentos em que as motivações dos acontecimentos são pouco expostas. É o caso da tentativa de suicídio de Olivier, um dos personagens centrais d’*Os Moedeiros*. Embora a situação de Olivier fosse delicada, já que ele sofria influências de Passavent, personagem antagonista, só há uma fala sua que nos dá uma pista de que o ocorrido poderia acontecer: “[...] compreendo que alguém se mate; mas seria depois de ter experimentado uma alegria tão forte que toda a vida que venha depois empalideça; uma alegria tal que se possa pensar: basta, estou contente, nunca mais eu...” (Gide, 2009b, p.295)³¹. Assim, nos dois episódios — no evento sem precedentes de Bernard e na tentativa de suicídio de Olivier —, a ação acaba por ser quase fragmentária, desprovida de fortes caminhos causais.

Nos dois trechos, além dos ocorridos terem tido poucos precedentes, pouco desenvolvimento narrativo para que se desembocasse neles, o peso dramático lhes é tirado. Édouard, nosso personagem romancista, ao falar sobre a tentativa de suicídio de Oliver após alguns dos outros personagens tentarem buscar motivações no ato, usa a mesma construção empregada na passagem da noite “sem precedentes” de Bernard: “Faça como se nada tivesse acontecido [...]” (Gide,

²⁹ “*nuit sans précédents*” (Gide, 1982, p. 296).

³⁰ “*appendice*”, “*annexe*”, “*corps du livre*” e “*récit de sa vie*” (Gide, 1982, p. 296).

³¹ “[...] *je comprends qu’on se tue ; mais ce serait après avoir goûté une joie si forte que toute la vie qui la suit en pâlisserait ; une joie telle qu’on puisse penser : Cela suffit, je suis contente, jamais plus je ne...*” (Gide, 1982, p.266

2009b, p.332)³². À revelia desses eventos, tanto a vida quanto o romance vão continuar. E é também por meio de subtrações que, ao final dos *Moedeiros*, Édouard pretende prosseguir com o seu romance: deixando o suicídio de Boris fora da sua narrativa e apontando-a para o futuro, para a sua continuação: “Devemos nos rever amanhã à noite, pois Profitendieu convidou-me para jantar com Molinier, Pauline e os dois filhos. Estou bastante curioso por conhecer Caloub” (Gide, 2009b, p. 418)³³.

Esse final condensa a lógica do sistema de focalizações d’*Os Moedeiros*, já que ele demonstra, a partir das escolhas de Édouard, o modo com que o gênero romance é capaz de ora jogar luz em determinados dados da narrativa, ora deixá-los na sombra, variando incessantemente os pontos de vista e questionando assim, como pontua Goulet (1994) sobre o romance moderno, a possibilidade de representar a realidade e buscar a verdade.

Além desse, há outro ponto que esse final condensa. Como já mencionado aqui, o romance que Édouard está escrevendo não corresponde ao romance de Gide. Primeiramente, porque apesar de levar o mesmo nome, nunca teremos acesso à narrativa do personagem romancista. Segundo, porque enquanto Édouard aponta sua narrativa para uma continuação, o romance de Gide se encerra. *Os Moedeiros* continuam clamando pela participação do leitor, mas esse leitor é muito mais próximo de Bernard do que o Georges desejado por Édouard; é um leitor que se aproveita do que lhe é oferecido, e no lugar de fabricar peças que não estão lá, fica responsável pelo trabalho de montagem.

Apesar das incitações de Gide e de Édouard por um leitor participativo e da multiplicidade de pontos de vista - acarretada pelas variações de foco -, quando começamos a ser seduzidos pelo aparente inesgotamento d’*Os Moedeiros Falsos*, deparamo-nos com diversos elementos que fazem com que nos demos conta da nossa ilusão e que nos lembrem que ainda estamos diante de um romance: os diários do escritor real e do escritor fictício, que funcionam ao mesmo tempo como borradores e reforçadores das barreiras entre realidade e ficção; a crítica a Édouard, que tenta fazer com que seu sobrinho complete a sua história depois de tê-la lido; o apontamento da visão incompleta de Bernard, nosso leitor *en abyme*; o narrador que nos adverte que controla a narrativa; a narração de eventos propositalmente pouco desenvolvidos; e, finalmente, a palavra “fim” que se impõe ao término do romance. Contrariamente ao esperado, as variações de ângulos –

³² “Faites comme si de rien n’était [...]” (Gide, 1982, p. 299).

³³ “Nous devons nous revoir demain soir, car Profitendieu m’a invité à dîner avec Molinier, Pauline et les deux enfants. Je suis bien curieux de connaître Caloub.” (Gide, 1982, p. 378).

que são responsáveis por abrir um mundo de possibilidades e interpretações para o leitor – também são responsáveis por relativizar essa abertura. Gide revela, assim, de modo paradoxal, os limites da liberdade concedida ao seu leitor.

THE SYSTEM OF FOCALISATION IN THE NOVEL THE COUNTERFEITERS BY ANDRÉ GIDE

ABSTRACT: *One of the key aspects of The Counterfeiters by André Gide is the constant reflection on the act of creation, which is intensified, above all, by the presence of a novelist character who writes a novel with the same title as that of his creator. However, unlike Gide, Édouard produces an unfinished novel: he will never publish it, and readers will never read it. Thus, along with Édouard's and Gide's numerous defenses, in their diaries, of an active reader, the novel grants the reader the freedom to imagine what Édouard's narrative would be like and invites them to complete it. This invitation seems to be reinforced by the novel's focalisation system, which, by constantly changing the angle from which events are presented, refuses to offer a definitive version of the plot. This paper explores this system, considering the mise en abyme technique, the mirroring of Édouard's and André Gide's literary projects, the focalisation on the characters, the narrator's discourse, and the plot. Finally, based on the discussion of points of view in The Counterfeiters, it reflects on whether this apparent freedom granted to the reader is ultimately relativized by the novel, which marks 100 years since its publication.*

KEYWORDS: *André Gide. The Counterfeiters. Focalisation. Mise en abyme. Reader.*

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Regina Salgado. André Gide e o questionamento do romance. **Lettres Françaises**, Araraquara, v. 7, p. 27-38, 2009.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme**. Paris : Seuil, 1977.

GEIEROVÁ, Marie. **Le jeu entre la réalité et la fiction dans Les caves du Vatican et dans Les Faux-Monnayeurs d'André Gide**. 2013. 42 f. Tese (Phd) - Département Des Langues Et Littératures Romanes, Masarykova Univerzita, Brno, 2013.

GIDE, André. **Journal des faux-monnayeurs**. Paris: Gallimard, 2010.

GIDE, A. **Diário dos Moedeiros Falsos**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009a.

GIDE, André. **Os Moedeiros Falsos**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009b.

GIDE, André. **Les faux-monnayeurs**. Saint-Amand: Gallimard, 1982.

GOULET, Alain. **Lire Les Faux-Monnayeurs**. Paris: Dunod, 1994.

GIDE, André. **Journal 1889-1939**. Paris: Gallimard, 1951.

MAGET, Frédéric. Mouvement littéraire : la crise du roman. In: GIDE, André. **Les Faux-Monnayeurs**. Paris: Folioplus, 2008. p. 303-314.

MECHOULAN, Éric. Les Faux-Monnayeurs et l'économie des possibles. **Études littéraires**, v.27, n.2, p.135–147, 1994. Disponível em : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1994-v27-n2-etudlitt2253/501087ar.pdf>. Acesso em : jan. 2025.

METSYS, Quentin. **O cambista e sua mulher**. 1514. Óleo sobre madeira. Museu do Louvre, Paris.

VELÁZQUEZ, Diego. **As meninas**. 1656. Óleo sobre tela. Museu do Prado, Madri.

