

**O DIÁRIO, DE ANDRÉ GIDE, E A ELABORAÇÃO DA PERSONAGEM
EM OS MOEDEIROS FALSOS: UM ENSAIO SOBRE A
FICCIONALIDADE LITERÁRIA**

André Gide's *The journal* and the elaboration of characters in *Les faux-monneyeurs*: an essay on literary fictionality

Maria Elvira Malaquias de Carvalho¹

RESUMO: O *Diário*, de André Gide, é uma importante referência para a elaboração das personagens de seus romances e de sua obra dramática. Este texto pretende abordar os procedimentos de criação ficcional usados em *Os moedeiros falsos*, levando em conta determinadas formulações teóricas desenvolvidas por Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima e Mikhail Bakhtin a propósito da relação entre autor e personagem.

Palavras-chave: André Gide, *Diário*, personagem.

ABSTRACT: *The Journal* of André Gide is an important reference to the elaboration of his novel's and drama's characters. This text intends to approach fictional creation procedures used in *Les faux-monneyeurs*, considering certain theoretical formulations developed by Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima and Mikhail Bakhtin concerning the relation between author and character.

Key words: André Gide, *Journal*, character.

1. A ESCRITA DO DIÁRIO E A ESCRITA DO ROMANCE

André Gide terminou de revisar *Os moedeiros falsos* em junho de 1925, após alguns anos de trabalho descontínuo, porém persistente. Naquele momento de sua produção literária, pode-se dizer que o escritor já tinha conquistado notoriedade no meio artístico francês, a ponto de a recepção não muito acolhedora do romance tê-lo deixado um tanto irritado, ou mesmo decepcionado. *Os moedeiros falsos* teriam apresentado ao público de sua época uma forma de caracterização da personagem fictícia e de condução da narrativa a que os leitores

¹ Doutoranda em Literatura Comparada, UFMG, MG, Brasil. elviralettras@yahoo.com.br

não estariam habituados. Este seria o principal motivo da incompreensão da obra pela recepção da primeira hora, de acordo com a avaliação do próprio escritor encontrada em comentários esparsos de seu *Journal*.

Ao longo de décadas de atividade, as quais atravessam o período aproximado de 1889 a 1949, André Gide produziu seu famoso *Diário*, obra heteróclita composta por vários cadernos de anotações. O *Journal*, tal como é chamado, reúne um vasto material de origem diversa: o autor seleciona banalidades de seu dia a dia, registra as conversas com os amigos, muitos deles também intelectuais e artistas notáveis, relembra situações familiares ou formais e se permite, conforme seu humor, críticas ferozes, ternas ou maliciosas em relação aos outros e a si mesmo. O aspecto mais interessante do *Diário*, porém, talvez seja a possibilidade de compreendermos este singular livro como um rico acervo da produção ensaística e ficcional de Gide, na medida em que acabou por se tornar um espaço privilegiado para o esboço de uma teoria sobre seus romances e peças dramáticas, no exato momento em que estes iam sendo concebidos.

Maurice Blanchot, examinando o percurso do escritor francês, indica a expressiva relevância do *Journal* na bibliografia de Gide: “Reconhecemos no *Diário* a obra que melhor o representa” (BLANCHOT, 1997, p. 206). Esta não é uma opinião meramente pessoal, e sim uma apreciação compartilhada por outros críticos que se detiveram sobre o trabalho de Gide. O diário do escritor mostra uma prática escritural dinâmica e complexa. Trata-se de um tipo de escrita que não pode ser chamado simplesmente de marginal, se por marginal entendermos uma obra que está distante, por razões temporais ou por qualquer outro mérito, das atividades principais de um autor. O diário íntimo torna-se propriedade pública, sobretudo porque se estabelece, modernamente, como um gênero literário dotado de especificidades e motivações próprias. Blanchot, ao se dar conta do caráter de experimentalismo que cerca o *Journal*, de André Gide, argumenta precisamente que este valor incorporado à obra pode ser atribuído à “necessidade que a literatura contemporânea tem de ser mais do que literatura: uma experiência vital, um instrumento de descoberta, um meio para o homem de se pôr à prova, de se tentar, e nessa tentativa buscar ultrapassar os seus limites” (BLANCHOT, 1997, p. 207).

A elaboração do romance *Os moedeiros falsos* proporcionou a Gide uma excelente oportunidade de questionar alguns procedimentos fundamentais que dizem respeito não só à condução da narrativa, mas também à criação e à caracterização das personagens. Dividido em partes dessemelhantes e, aparentemente, desconexas entre si, o livro contém trechos do diário de Édouard, os quais se intercalam com capítulos cuja voz narrativa pertence a outras

personagens. O diário de Édouard passa a funcionar como um desvio potencial no plano narrativo, instituindo-se, quase soberanamente, como um núcleo de reflexão sobre o desenvolvimento do livro que a personagem está fazendo. Édouard é também um escritor, atributo que confere à personagem a possibilidade de duplicar e criticar o próprio projeto de Gide, o autor empírico. Muitas falas ou opiniões expressas por personagens de *Os moedeiros falsos*, como Édouard ou Bernard, parecem transcrições mais ou menos exatas de trechos do diário paralelo de Gide:

Certamente é muito mais fácil para mim fazer falar uma personagem do que me exprimir em meu próprio nome, e isso tanto mais quanto a personagem criada mais difere de mim. Não escrevi nada melhor nem com maior facilidade do que os monólogos de Lafcadio, ou do que o diário de Alissa. Ao fazer isso, esqueço quem sou, se é verdade que algum dia soube. Torno-me o outro. (Procuram saber minha opinião, não ligo para ela, não sou mais alguém, mas vários – daí essa censura que me fazem de inquietude, de instabilidade, de versatilidade, de inconstância.) Levar a abnegação até o esquecimento total de si mesmo (GIDE, 2009, p. 88).

2. O “TORNAR-SE OUTRO” COMO CONDIÇÃO DA FICCIONALIDADE LITERÁRIA

Retenhamos, por um momento, um dado importante presente no excerto anterior. O fenômeno do “tornar-se outro” do homem a que o narrador de Gide se refere assinala propriamente a condição que norteia a ficcionalidade literária, segundo o teórico alemão Wolfgang Iser. Em *O fictício e o imaginário*, Iser analisa aquilo que chama de implicações antropológicas da ficcionalidade literária. Esta indicaria uma posição excêntrica do homem, o qual não pode ser presente para si mesmo nem pode coincidir consigo próprio. O reconhecimento deste dispositivo antropológico explicaria a capacidade de duplicar-se do homem, isto é, sua habilidade em encenar-se como personagem, em desdobrar-se e exercer uma multiplicidade de papéis. Caracterizando-se pela presença simultânea de posições incompatíveis, a ficcionalidade literária acentua a divisão como marca do homem. Produzir e consumir ficção são necessidades humanas básicas. Respondendo a tais necessidades, a prosa de ficção redimensiona os atos de fingir, que transcendem os limites ordinários da existência. Para Iser,

[...] em literatura, a encenação torna concebível a extraordinária plasticidade dos seres humanos, pois, precisamente porque parecem não possuir uma natureza determinada,

podem expandir-se no raio praticamente ilimitado dos padrões culturais. (ISER, 1996, p. 356-357)

Fazendo uso de fundamentos teóricos desenvolvidos por Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima aprofunda a discussão sobre o discurso ficcional, na medida em que considera a ficção como uma área discursiva que admite a movência do sujeito. O crítico brasileiro utiliza os conceitos de “refração” e “dissipação” do eu, uma vez que se trata de perceber como a instância autoral relaciona-se com suas personagens. “O ficcional implica uma dissipação tanto de uma legislação generalizada, quanto da expressão do eu” (LIMA, 1997, p. 452), salienta Costa Lima. A partir da refração do eu do artista, criam-se as personagens, as quais não são equivalentes ao autor empírico, mesmo quando possuem motivação biográfica, haja vista que, dentro do circuito da experiência estética, “as experiências e valores do narrador e das personagens não se confundem com as experiências e valores de seu autor” (LIMA, 1997, p. 80). De acordo com a concepção de mimesis literária descrita por Costa Lima, “a ficção poemática ou em prosa é uma produção direcionada pela unidade (móvel) do eu” (LIMA, 1997, p. 453).

A noção de descentralização do eu, premissa largamente explorada pela teoria da ficção, manifesta-se também no discurso das personagens de *Os moedeiros falsos*. Em certo ponto do romance, por exemplo, um dos narradores menciona uma “força antiegoísta de descentralização” (GIDE, 1982, p. 73), capaz de volatizar o senso de propriedade e de responsabilidade do sujeito. O deslizamento do eu é a tônica deste livro, cujo propósito é criticar ostensivamente o valor genuíno das coisas, sobretudo quando está em jogo a falsidade dos caracteres e das ações humanas. Assim, Laure aponta as constantes metamorfoses de Édouard e a dificuldade em defini-lo: “Seu ser se desfaz e refaz sem cessar. Mal podemos agarrá-lo... É como Proteu. Toma a forma daquilo de que gosta. É preciso amá-lo para compreendê-lo” (GIDE, 1982, p. 198). Bernard, por sua vez, refletindo sobre a dialética entre essência e aparência, afirma que quase todas as pessoas que conheceu são falsas. Sem muita decepção, o rapaz conclui que “nos ocupamos tanto em parecer que terminamos por não mais saber quem somos” (GIDE, 1982, p. 198).

3. APONTAMENTOS DE GIDE SOBRE A COMPOSIÇÃO, A PUBLICAÇÃO E A RECEPÇÃO DE *OS MOEDEIROS FALSOS*

As considerações de André Gide sobre o processo de escrita do romance tendem a enfatizar os desafios encontrados pelo autor para moldar o acabamento formal de suas personagens. Tais desafios, reiterados ao longo de páginas que misturam tons de surpresa, desabafo e pedantismo, configuram o movimento negligentemente estudado do romance que o autor está compondo. No dia 1º de dezembro de 1921, Gide anota, casualmente, em seu *Diário*: “Escrevi nesta semana umas trinta páginas do meu livro. Tudo aquilo que escrevi, eu o fiz ao sabor da pena (é assim que *este* livro deve ser escrito). Mas eu não sei para onde vou e temo me encontrar rapidamente paralisado” (GIDE, 1948, p. 703. grifo do autor). Um mês mais tarde, em 3 de janeiro de 1922, há o seguinte registro: “Ontem à noite, fiquei muito tempo pensando em *Os moedeiros falsos*. Esforço enorme em vivificar minhas personagens e dotá-las de aparência. Depois disso, impossível achar o sono” (GIDE, 1948, p. 727). Aos poucos, o escritor tenta vislumbrar uma possível trajetória para suas personagens, ainda que os traços destes entes fictícios pareçam fugidios e incompletos:

Bernard: seu caráter ainda incerto. No início, perfeitamente insubordinado. Motiva-se, precisa-se e limita-se ao longo de todo o livro, ao sabor de seus amores. Cada amor, cada adoração acarreta uma dedicação, uma devoção. Ele pode ficar aborrecido, de início, mas compreende depressa que é só se limitando que seu campo de ação pode precisar-se.
Olivier: seu caráter pouco a pouco se deforma. Comete ações profundamente contrárias à sua natureza e aos seus gostos – por despeito e violência. Segue-se um abominável desgosto de si mesmo. Embotamento progressivo da personalidade – e de seu irmão Vincent também. (GIDE, 2009, p. 78-79)

Este tipo de comentário sobre as características adquiridas ou perdidas pela personagem ressalta que o laborioso estilo perseguido por Gide está intimamente relacionado com uma consciência autoral que se procura a todo custo. A dificuldade em definir os traços que a personagem deve ou não ter acarreta, portanto, a demora na conclusão do romance, uma vez que ficam em aberto a forma a conduzir a narrativa e o método necessário para expor os fatos e distribuir as vozes dos narradores ao longo das partes do livro. Para E. M Forster, Gide “mostra interesse demasiado por seu próprio método” (FORSTER, 2008, p. 102), e apenas dramatiza a hipótese da autonomia da personagem na obra de arte. De acordo com essas prerrogativas, aceitar a ideia de que as personagens escapem do controle do autor, ainda que somente para corroborar um dos procedimentos ficcionais preferidos da literatura moderna,

implica visualizar um “violento golpe contra o enredo” (FORSTER, 2008, p. 116), como lembrou Forster.

O romancista inglês, às vezes negligenciado pelo teor supostamente impressionista de suas observações críticas, pode soar aqui como um conservador um tanto atrevido, cujas formulações sobre literatura, ficção e história, reputadas como amadoras, não estariam à altura de teóricos renomados como Iser ou Costa Lima. O que importa salientar é que, mesmo sem os fundamentos metodológicos desenvolvidos pela mais sofisticada teoria da ficção, Forster percebera exatamente em que consistia a encruzilhada do romance moderno, exemplificada a partir de *Os moedeiros falsos*. Devido à dificuldade de conceituação da relação entre a condução da narrativa, a proposição do enredo e a dispersão das vozes ficcionais no discurso literário, relação esta ainda hoje pouco esclarecida pela assim chamada crítica especializada, Forster utiliza, ironicamente, uma metáfora retirada da geometria analítica para descrever a curiosa situação de Gide, ao querer reverter os paradigmas de construção da narrativa:

Parece que o perigo da posição de Gide é este – ele tenta pôr um parabolóide; segue uma via equivocada se pretende escrever romances subconscientes e discorre com tanta lucidez e paciência sobre o subconsciente; está acrescentando misticismo numa etapa errada do processo. Entretanto, este é o jeito dele. Como crítico, é dos mais estimulantes, e os blocos de palavras aos montes a que deu o nome de *Les Faux-monnayeurs* serão apreciados por todos os que não sabem o que pensam antes de ver o que dizem, e que temem tanto a tirania do enredo quanto sua alternativa, a tirania dos personagens (FORSTER, 2008, p. 121).

O próprio Gide admite, em seus cadernos íntimos, alguma perplexidade ao observar o caminho cheio de sinuosidades, digressões e interrupções que teve de percorrer com *Os moedeiros falsos*.

Talvez a extrema dificuldade que sinto para fazer o livro progredir não seja senão o efeito natural de um vício inicial. Por instantes, persuado-me de que a própria ideia deste livro é absurda, e chego a não mais compreender tudo aquilo que quero. Não há, a bem dizer, um único centro neste livro em torno do qual meus 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. E é este o tema principal, o novo que descentra a narrativa e a arrasta para o imaginativo. Em suma, este caderno em que escrevo a própria história do livro, eu o vejo todo vertido no livro, formando o interesse principal, para maior irritação do leitor. (GIDE, 2009, p. 59-60)

Embora haja trechos imensos do *Diário* vertidos no livro, tal como Gide afirma na citação anterior, é necessário perceber o pacto de leitura válido para os dois registros textuais

diferentes. Não obstante se tratar, em ambos os casos, de empreendimentos ficcionais do autor empírico, pode o discurso romanesco ser lido exatamente como o diário do escritor? Vemos ainda que Gide leva em consideração a recepção do leitor diante de *Os moedeiros falsos*. Consegue prever, antes mesmo de sua publicação, o desgosto que o livro poderá causar a um tipo de leitor que denomina de “preguiçoso”, o qual, supostamente, espera ser tranquilizado pelo contato com uma obra literária.

[...] 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. Inquietar, essa é minha função. O público sempre prefere que o tranquilizem. Há alguns que têm isso como profissão. Há até demais (GIDE, 2009, p. 108)

Depois de publicado o romance, Gide toma conhecimento de resenhas e artigos sobre *Os moedeiros falsos* que aparecem na imprensa francesa e internacional. Os críticos consideram o volume como um livro falho. Mas o autor defende-se, esperando o reconhecimento futuro. Cita, em uma nota de 5 de março de 1927, exemplos de célebres romancistas cujas obras só foram completamente reconhecidas pelas gerações seguintes, comparando-se a eles: “Dizia-se a mesma coisa de *A educação sentimental*, de Flaubert, e de *Os demônios*, de Dostoiévski. [...] Daqui a vinte anos, reconhecer-se-á que aquilo que se reprova no meu livro são precisamente suas qualidades. Tenho certeza disso” (GIDE, 1948, p. 832). Relatando uma conversa que tivera com P. Bourget, em 23 de junho de 1930, Gide ainda parece preocupado com a recepção negativa do livro:

[Bourget] me faz pensar que sucesso eu poderia ter conseguido com meus *Moedeiros falsos* se tivesse consentido em expandir um pouco mais minha representação. A concisão extrema de minhas notas não deixa ao leitor superficial o tempo de entrar no jogo. Este livro exige uma lentidão de leitura e uma meditação que não se consegue tão facilmente. Não temos tempo de ler uma “novidade”, e sim de percorrê-la. De qualquer modo, se o livro merece ser relido, então podemos descobri-lo verdadeiramente. [...]

Reconheço, no entanto, que esta extensão da narrativa permite o contato do leitor com as personagens por meio de uma grande superfície. [...] Às vezes penso comigo que uma preocupação tão constante com a arte, que um cuidado tão vão com a arte (ainda que espontâneo e irremediável) me fez falhar *Os moedeiros falsos*. Se eu tivesse utilizado uma maneira de representar mais convencional e banal, a qual, no entanto, permitisse um assentimento mais imediato dos leitores, eu teria tido um número extraordinariamente maior destes últimos. (GIDE, 1948, p. 991-992)

4. Fundamentos conceituais da relação entre autor e personagem

A declaração anterior não pode ser tomada como mera autocrítica do fazer literário, ou como busca de explicação do horizonte de expectativas do público leitor de determinada época. Tal declaração assinala onde está a origem dos problemas enfrentados por Gide quanto à articulação entre a condução da narrativa e a criação ficcional da personagem. Eis, portanto, o dado que nos remete às formulações de Mikhail Bakhtin. O teórico russo empreendeu um dos mais sofisticados estudos sobre a relação entre autor e personagem que a teoria literária moderna conhece. Bakhtin deixou inconcluso um ensaio, datado da década de 1920, intitulado “O autor e a personagem na atividade estética”. Este texto lança as bases conceituais da teoria que alcançará sua forma definitiva no célebre livro *Problemas da poética de Dostoiévski*.

A noção de consciência ocupa uma importância capital na obra de Bakhtin, na qual se concebe a tensão entre as categorias do autor e da personagem como uma interação entre consciências. Verifica-se não haver uma teoria explícita sobre o narrador em Bakhtin. Define-se o autor como o portador da unidade formal que propicia o acabamento estético, e a personagem, como a portadora da unidade da vida. Para Bakhtin, não pode existir um acontecimento estético com um único participante. Um acontecimento estético pressupõe “duas consciências que não coincidem” (BAKHTIN, 2010, p. 20). Os elementos ativamente concludentes, vindos do autor, tornam a personagem passiva, de modo que a consciência da personagem é totalmente abrangida pela consciência do autor. Assim, o autor exerce uma função transgrediente face à personagem. A partir desse ativismo que vem de fora, Bakhtin enuncia o processo de elaboração da forma no acontecimento estético:

A forma expressa o ativismo do autor em relação à personagem, ao outro; nesse sentido, podemos afirmar que ela é o resultado da interação entre personagem e autor. Entretanto, nessa interação a personagem é passiva, não é *expressante* e sim *expressável*, mas como tal ainda assim determina a forma, pois esta deve corresponder precisamente a ela, personagem, deve concluir de fora justamente o seu propósito interior material de vida; nesse sentido, a forma deve ser adequada à personagem, mas nunca como sua possível autoexpressão (BAKHTIN, 2010, p. 77. Grifos do autor).

A personagem é importante para a aquisição da forma, mas não é ela a responsável pelo acabamento estético da obra de arte, o qual fica a cargo do ativismo do autor. Este é um dos principais argumentos de Bakhtin, pois o teórico considera que, no todo artístico, há uma interação e um mútuo condicionamento entre dois poderes em constante tensão. “Duas leis

guiam uma obra de arte: a lei da personagem e a lei do autor, uma lei do conteúdo e uma lei da forma” (BAKHTIN, 2010, p. 183). Afirmado a existência de uma diferença fundamental e axiologicamente profunda entre o eu e o outro, o ensaio de Bakhtin menciona a ideia de empatia como princípio que regulamenta os agenciamentos entre autor e personagem.

Em 1929, Bakhtin publica *Problemas da poética de Dostoiévski* e expõe sua tese sobre o dialogismo e o romance polifônico. Neste estudo sobre Dostoiévski, vê-se uma reinterpretação da relação entre autor e personagem antes postulada. Há uma descaracterização do paradigma anterior, o qual cede lugar ao dialogismo, pois agora a autoconsciência da personagem não se torna objeto de outra consciência, e o autor não reserva para si nenhuma definição essencial da personagem. O romance polifônico e dialógico alberga a multiplicidade de consciências imiscíveis. Ele se caracteriza pela virtual autonomia da voz da personagem em relação à voz do autor, ainda que a noção de ativismo do autor, formulada anteriormente, permaneça inalterada.

Gide sempre se mostrou um grande leitor e admirador de Dostoiévski, e são muitas as alusões ao escritor russo em seu *Diário* e também em *Os moedeiros falsos*. No prefácio a *Problemas da poética de Dostoiévski*, o tradutor brasileiro Paulo Bezerra indica um interessante ponto de afinidade entre o autor francês e o romancista russo, a partir da questão da elaboração da personagem. Bakhtin havia estudado determinadas maneiras de representar a personagem em diferentes registros discursivos. Há, pelo menos, três possibilidades de enfoque da personagem analisadas por Bakhtin: a personagem assumir o domínio sobre o autor, o autor se apossar da personagem e a personagem ser autora de si mesma. A certa altura do ensaio, Bakhtin argumenta:

O autor não pode inventar uma personagem desprovida de qualquer independência em relação ao ato criador do autor, ato esse que a afirma e enforma. O autor-*artista preencontra* a personagem já dada independentemente do seu ato puramente artístico, não pode gerar de si mesmo a personagem, esta não seria convincente. (BAKHTIN, 2010, p. 183-184. grifo do autor)

A declaração de que a personagem surge para o autor como algo já dado provavelmente corrobora o primeiro tipo de enfoque mencionado por Bakhtin. Paulo Bezerra parece alegar, por meio de uma citação indireta do escritor brasileiro Cyro dos Anjos, que este juízo se assemelha à concepção que Gide tinha a respeito da relação entre autor e personagem, pois “como diria o Belmiro de Cyro dos Anjos, ‘no romance como na vida, os personagens é

que se nos impõem. A razão está com Monsieur Gide: ‘eles nascem e crescem por si, procuram o autor, insinuam-se-lhe no espírito’” (BEZERRA, 2010, p. IX).

Segundo Bezerra, a posição de independência da personagem diante do autor permitiria a ela rebelar-se contra o criador. Ainda que esta situação possa ocorrer nos romances de Dostoiévski, deflagrando o fenômeno do dialogismo, não se sabe até que ponto Gide, um autor muito preocupado com o tratamento estilístico da obra de arte, ou, para utilizarmos a terminologia de Bakhtin, um autor consciente do processo de acabamento formal que lhe cabe por responsabilidade, conseguiria realmente deixar a narrativa à mercê dos movimentos de independência e de rebeldia das personagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____. *Estética da criação verbal*. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 3-192.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BLANCHOT, Maurice. Gide e a literatura de experiência. In: _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 206-218.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2008.

GIDE, André. *Diário dos moedeiros falsos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. *Les faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1982.

_____. *Journal: 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1948.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

Recebido em 29 de junho de 2012.

Aceito em 13 de julho de 2012.