

13 cóp. P. 25

ROLAND BARTHES

INÉDITOS

Vol. 2 - Crítica

Tradução | Ivone Castilho Brandetti

SBD-FFLCH-USP



262773

Martins Fontes
São Paulo 2004

Dois artigos acerca de Proust evidenciam a presença constante, em sua vida, do escritor de *Em busca do tempo perdido*, ao qual ele dedicará boa parte de seu último curso, *A preparação do romance*. Proust foi, para Barthes, o homem que escreveu o último grande romance ocidental e o escritor que ele desejaria ter sido. Ao ser atropelado, em fevereiro de 1980, no acidente que ocasionou sua morte, Barthes estava se dirigindo ao Collège de France, para preparar uma sessão em que projetaria fotografias de pessoas que inspiraram as personagens proustianas.

O último texto desta coletânea, "Masculino, feminino, neuro", datado de 1967, é o primeiro esboço da notável análise que ele publicará, em 1976, da novela *Sarrasine* de Balzac (no livro *S/Z*). Esse texto preparado será de grande utilidade para os leitores que desejarem empreender a leitura de *S/Z*, ou para aqueles que renham encontrado alguma dificuldade em acompanhar os intricados meandros desse livro, o qual propõe um tipo de análise absolutamente novo, já "pós-estruturalista".

Assim, se estes textos críticos inéditos não representam todos o melhor da produção de Barthes, que se encontra em seus livros, têm entretanto o interesse de iluminar de viés os grandes temas que o ocuparam. Ler Barthes, mesmo em seus textos "menores", é sempre uma festa para a inteligência.

LEYLA PERRONE-MOISÉS

x

NOTAS SOBRE ANDRÉ GIDE E SEU DIÁRIO

Contido pelo temor de encerrar Gide num sistema que, eu sabia, nunca poderia me satisfazer, procurava em vão um vínculo para interligar estas notas. Depois de refletir, concluo ser melhor apresentá-las como estão, e não procurar disfarçar sua descontinuidade. A incoerência parece-me preferível à ordem deformadora.

O Diário

Duvido que o *Diário* desperte grande interesse se a leitura da obra não tiver previamente despertado curiosidade sobre o homem.

No *Diário* de Gide, o leitor encontrará sua ética — a gênese e a vida de seus livros —, suas leituras — fundamentos de uma crítica de sua obra —, silêncios — traços extraordinários de inteligência ou bondade —, pequenas confissões que fazem dele o homem por excelência, como foi Monraigne.

Muitas frases do *Diário* provavelmente irritarão aqueles que tenham algum ressentimento (secreto ou não) contra Gide. Essas mesmas frases seduzirão aqueles que tenham alguma razão (secreta ou não) para se acreditarem semelhantes a Gide. É o que ocorre com toda personalidade que se *compromete*.

As pessoas de formação protestante deleitaram-se com o *Diário* e com a autobiografia; além de terem obsesões pela natureza moral do homem e de a tomarem como desculpa para chamarem a atenção sobre si, tais pessoas vêem na confissão pública uma espécie de equívale da confissão sacramental. Fazem isso também pela necessidade de amesquinhar, com liberalidade, um orgulho que identificaram como pecado capital; por fim, porque acreditam sempre ser possível corrigir-se. Rousseau, Amiel, Gide deram-nos três grandes obras confessionais; a maioria dos romances ingleses são au-

tobiografias (lembramos o movimento oxfordiano e seu sistema de confissões públicas). No entanto, o *Diário* de Gide contém um matiz próprio; é escrito mais freqüentemente como diálogo do que como monólogo. É menos uma confissão que o relato de uma alma que se busca, se responde, conversa consigo (ao modo dos *Soliloquios*¹ de Agostinho). Eu diria até que no *Diário* de Gide há um elemento místico.

O *Diário* não é de modo algum uma obra explicativa, exterior, por assim dizer; não é crônica (ainda que em sua trama a atualidade muitas vezes transpareça). Não é Jules Renard nem Saint-Simon, e quem procurar nela juízos importantes sobre a obra deste ou daquele contemporâneo (Valéry ou Claudel, de que Gide fala com freqüência) provavelmente ficará frustrado. É uma obra *egotista*, mesmo quando — e, sobretudo, exatamente quando — fala dos outros. Embora a marca de Gide seja sempre a grande acuidade, o seu grande valor está na força de reflexão, de retorno para o próprio Gide.

“O que deve figurar aqui é precisamente o minúsculo, por ter sido retido pelo crivo de alguma obra. Devo escrever, e sem rebuscamento algum, detalhes”

1. Trad. bras. *Soliloquios e a vida feliz*, São Paulo, Paulus, 1998. (N. da T.)

(*Journal*, p. 933, ano 1929). Portanto, não se deve crer que o *Diário* se opõe à obra e que não é, ele também, uma obra de arte. Há frases que estão a meio-caminho entre a confissão e a criação; só falta inseri-las num romance, e já serão menos sinceras (ou melhor: sua sinceridade conta menos que uma outra coisa, que é o prazer de as ler). Eu até diria o seguinte: não é o *Diário de Édouard* que se parece com o *Diário* de Gide; ao contrário, muitas enunciações do *Diário* de Gide já têm a autonomia do *Diário de Édouard*. Já não são totalmente Gide; começam a estar fora dele, rumo a alguma obra incerta onde desejam tomar lugar, que elas estão chamando.

* * *

Nietzsche escreveu: “Apesar de não ser de modo algum superficial, um grande francês não deixa de ter sua superfície, um invólucro natural que envolve seu fundo e sua profundidade...” (*Aurore* 192).

A obra de Gide constitui sua profundidade; admitamos que seu *Diário* é sua superfície; ele se desenha e justapõe seus extremos; leituras, reflexões, narrativas mostram quão distantes são esses extremos, quão vasta é a superfície de Gide.

.....
2. Trad. bras., São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

Das Schaudern

Goethe citado por Gide (p. 207): “O temor (das Schaudern) é o melhor do homem.”

O “das Schaudern” de Goethe assemelha-se bastante ao “homem maravilhosamente ondulante” de Montaigne. Não sei se alguém deu a devida importância ao lado goethiano de Gide. Assim como às suas afinidades com Montaigne (as predileções de Gide não indicam influência, porém identidade); não é por acaso que Gide escreve uma obra crítica. Seu prefácio a “trechos escolhidos” de Montaigne e a própria escolha dos textos nos dão informações tanto sobre Gide quanto sobre Montaigne.

* * *

Os diálogos — Nada mais próprio à literatura francesa, nada mais precioso que esses duetos mantidos, de um século a outro, entre escritores de mesma classe: Pascal e Montaigne, Rousseau e Molière, Hugo e Voltaire, Valéry e Descartes, Montaigne e Gide. Nada prova mais a permanência dessa literatura, e também, justamente, seu tremor, sua ondulação, aquilo que a faz escapar à esclerose dos sistemas, que faz seu passado mais remoto renovar-se em contato com uma inteligência presente. Se os grandes clássicos são eternos, é porque estão sempre se modificando. O rio é mais durável que o mármore.

* * *

Gide dá vontade de ler os clássicos. Toda vez que os cita, eles têm uma beleza espantosa, estão vivíssimos, bem perto, moderníssimos. Bossuet, Fénelon, Montresquieu nunca são tão belos como quando citados por Gide. Parece até crime conhecê-los tão mal.

* * *

Um crítico de Gide não deveria pretender fazer um retrato bom ou ruim dele, como costumam os biógrafos; seu papel deveria ser convidar a não julgá-lo mal por ignorância ou, pior, por preterição, voluntária ou não, de algumas obras ou palavras suas. Em relação a Gide cabe ser “infinitamente respeitoso para com sua personalidade”, assim como ele o foi para com a personalidade dos outros. O *Diário*, justamente, muitas vezes é escrito para retificar a idéia que se possa ter feito de Gide, por citações, relatos, palavras inexas. É um perpétuo acerto de si mesmo; como um escrupuloso operador de câmara, ele está sempre acomodando a imagem à “visão preguiçosa ou malevolente do público. “Eles querem fazer de mim um ser tremendamente preocupado. Minha única preocupação é ver meu pensamento ser mal interpretado” (*Journal*, p. 864, ano 1927).

* * *

Gostaria que aqueles que criticam Gide por suas contradições (sua recusa a escolher como todos) se lembras-

sem desta página de Hegel: “Para o senso comum, a oposição entre verdadeiro e falso é algo fixo; ele espera que se aprove ou que se rejeite em bloco um sistema existente. Não concebe a diferença entre os sistemas filosóficos como o desenvolvimento progressivo da verdade; para ele, diversidade quer dizer unicamente contradição [...] O espírito que apreende a contradição não sabe libertá-la e conservá-la em sua unilateralidade, e reconhecer, na forma daquilo que parece entrecrocarse e contradizer-se, momentos mutuamente necessários.”

* * *

Gide é, portanto, um ser simultâneo. É quase como se, no começo, tivesse sido dado completo pela Natureza. Depois, foi com calma expondo sucessivamente os diferentes aspectos de si mesmo, mas é sempre bom lembrar que esses aspectos na realidade são contemporâneos uns dos outros, como, aliás, suas obras: “Custa-lhes admitir que esses diferentes livros coabitaram e coabitam ainda em meu espírito. Eles só se sucedem no papel e devido à grande impossibilidade de se deixarem escrever conjuntamente. Seja qual for o livro que escrevo, nunca a ele me dou por inteiro, e o tema que me reclama com mais insistência logo depois desenvolve-se, entretanto, na outra extremidade de mim mesmo” (*Journal*, p. 275, ano 1909). Onde: fidelidade e contradições.

Fidelidade — Gide está todo em André Walter, e André Walter ainda está no *Diário* de 1939. Segue-se que Gide não tem idade. É sempre jovem, é sempre maduro, é sempre sábio, é sempre ferrenho. Só a última parte de sua vida, por causa da velhice, adquiriu uma cor mais grave, mais grega, ao modo dos Trágicos. Mas certas tendências suas — ou certos aspectos seus — ele conseguiu encarnar tão bem em jovens quanto em velhos (as personagens de Gide nunca são objetivas, sem serem puramente ele mesmo), em La Pérouse como em Lafcadio. Gide é um coração, uma alma fiel. É interessante como sua vasta leitura pouco lhe modificou a fisionomia. Suas descobertas nunca foram renegações. Quando leu Nietzsche, Dostoiévski, Whitman, Blake ou Browning (exceto Goethe, cuja influência ele confessou), foram reconhecimentos de si mesmo, portanto razões para continuar-se. A situação de Gide, no cruzamento de correntes contraditórias, não é nada fácil. Sua perseverança é, pois, admirável; é mesmo sua razão de ser, o que o faz grande. Quantos teriam acabado de ser, o que o faz grande. Quantos teriam acabado numa conversão? Aquela fidelidade à verdade de sua vida é heróica: “Quão mais fácil é trabalhar segundo uma estética e uma moral já dadas! Os escritores que se submetem a uma religião reconhecida avançam *com certezas*. Eu preciso inventar tudo. Às vezes, é um imenso tarefa em direção a uma luz quase imperceptível. E às vezes me pergunto: para quê?” (*Journal*, p. 1000, ano 1930).

Contradições — Em que sentido, então, pôde mover-se essa natureza fiel, cujas obras, porém, deixam uma impressão de cambiância e mobilidade — a tal ponto que houve quem o acusasse de esquivar-se por inconstância? Aqui é preciso dissipar o preconceito da rigidez: certos espíritos chegam a parecer constantes à força de serem sempre inteiriços; escarnoteiam suas guinadas (por mais consequentes que sejam), e de sua nova opinião só apresentam a face endurecida, que eles solidificam com alta dose de violência. A atitude de Gide diante destes é mais humilde e comedida. Com uma consciência que a moral comum tem o estranho hábito de chamar doentia, ele se explica, se entrega, se retrata delicadamente ou então se afirma com coragem, mas não engana o leitor sobre nenhuma de suas mudanças; Gide põe tudo no movimento de seu pensamento, e não em sua brutal profissão. Vejo várias razões para essa atitude: 1.º as flexões de uma alma são a marca de sua autenticidade (todo o esforço de Gide é para tornar-se e tornar outrem “autêntico”); 2.º o prazer estético que ele tem em fazer reverberar lentamente as ínfimas mudanças de sua natureza (sendo o movimento, para Gide, o melhor do homem); assim como um mágico que se entrega à mais bela de suas operações; 3.º a profusão de seus esculpulos na busca da verdade, procurada através das nuances mais sutis (a verdade nunca é brutal); 4.º

por fim, a importância moral dada aos estados de conflito, talvez porque eles são garantia de humildade.

No Japão, onde o conflito entre catolicismo e protestantismo, helenismo e cristianismo não faz muito sentido, Gide é bem lido. Do que gostam nele? Da imagem de uma consciência que procura honestamente a verdade.

O único ponto em que se pode falar de evolução de Gide é o seguinte: em certo momento, a questão social ganhou para ele mais importância que a questão moral. Em 1901, ele escrevia: "Questão social? Sem dúvida. Mas a questão moral é antecedente. O homem é mais interessante que os homens; foi ele, não eles, que Deus fez à sua imagem. Cada um é mais precioso que todos" (*Journal*, p. 93). Depois, em 1934, quando os tumultos do mundo o afastam da obra d'arte: ... "Quase nada mais há em mim que não se compadeça. Para onde quer que eu volte o olhar, só aflição vejo em torno de mim. Quem permanece contemplativo, hoje, dá mostras de uma filosofia desumana ou de cegueira monstruosa" (*Journal*, p. 1211).

Mas haverá aí verdadeira evolução? No máximo, uma recrudescência do fermento evangélico, ao qual ele se entrega mais livremente, por já não ter os empe-

culhos da juventude; e também o peso da atualidade, de que ele sempre se ressentiu humanamente.

Alguns escolhem um caminho e nele ficam; outros mudam, a cada vez com a mesma convicção. Gide, porém, manteve-se numa encruzilhada, constantemente, fielmente, na encruzilhada mais importante, mais palmilhada, mais cruzada que existe, por onde passam as duas maiores estradas do Ocidente, a grega e a cristã; preferiu essa situação *total*, onde podia receber as duas luzes e os dois bafejos. Nessa situação heróica, protegido por nada, mas também circunscrito por nada, prestou-se a todos os ataques, ofereceu-se a todos os amores. Para ser duradouro numa situação tão perigosa, esse homem precisou de certa dureza, da qual são feitas as obras-primas.

Muitos não sabem o que devem censurar mais em Gide, seu paganismo ou seu protestantismo. São como o asno de Buridan, entre a água e o cardo; ora, é grãças à sua indecisão que o cardo continua crescendo, e a água, correndo.

O cristianismo de Gide está por demais ligado a seu destino pessoal (digamos, para sermos mais claros: con-

jugal), para podermos falar do assunto sem dizer grandes besteiras (ver *Journal*, pp. 747 e 753).

* * *

De qualquer modo não se pode esconder o seguinte: “Quem quiser salvar sua vida a perderá.” Essas palavras de Cristo estão no fundo de toda obra de Gide. Sua obra pode ser considerada como certa mitologia do orgulho. O orgulho é, para ele, o fato moral capital. Todo crítico deveria insistir nisso, mostrar, a respeito, o lugar do *Dostoievski*, que se une, estreitamente, com *Nunquid et tu?* e com o díptico *Immoraliste* e *Porte étroite*. É inútil pretender conhecer Gide, nem que seja um pouco, se não se concebe claramente a importância dessas palavras evangélicas.

* * *

Nos últimos cem anos, há três homens que sentiram, pela pessoa de Cristo, uma atração muito forte, íntima e — poderia dizer? — fraterna, com o que entrando fora do conhecimento dogmático ou místico: Nietzsche (como irmão inimigo), Gide e, na Rússia, o escritor Rozanov.

* * *

“Em face desse asiatismo — escreve Gide (trata-se de Renan, Barrès, Loti, Lemaître) — como me sinto dórico!” (*Journal*, p. 1134, ano 1932). O helenismo de Gide

ganha plenitude na velhice. Do tempo de *Les Nourritures terrestres*³, ele guardava algo de helenístico: Pierre Louys não estava longe. Mas agora ele se tornou grego de verdade, ou seja, trágico. Nos últimos anos do *Diário*, há páginas admiráveis, às quais sabedoria e sofrimento conferem um som extraordinário de pureza e proximidade. Ora, o difícil — e conseguido pelos gregos do século V — é ser sábio sem ser forçosamente racional, ou seja, ser feliz sem renunciar forçosamente ao sofrimento. Na última sabedoria de Gide, nenhuma segurança, sempre aquele tremor (*das Schaudern*); é uma sabedoria que não nega, que não abafa o sofrimento; não congela os demônios, e, com palpêbras que a idade torna pesadas, não olha para Deus com uma serenidade insultante. Nas últimas páginas do *Diário* ele me parece estar vendo Édipo, mas Édipo em Colona, e não mais Édipo rei.

A obra de arte

É do ponto de vista da arte que sempre julgar o que escrevo, ponto de vista em que nunca, ou quase nunca, se põe o crítico... É, aliás, o único ponto de vista que não exclui nenhum outro. (*Journal*, pp. 6-58, ano 1918)

“De início, considerava-me um simples artista, e quase não me preocupava com nada, à maneira de Flau-

3. Trad. bras. *Os frutos da terra*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

bert, a não ser com a boa qualidade de meu trabalho. Sua significação profunda, para ser exato, escapava-me” (*Journal*, p. 1027, ano 1931). Dessa significação profunda de sua obra, Gide só tomou consciência diante das reações alheias; e sistematizou-a em suas obras críticas. Livros como *Nourritures* não seriam tão belos e duradouros se ele os tivesse carregado conscientemente de uma intenção qualquer, antecedente à obra, para a qual a obra não passasse de moldura cômoda. São livros propriamente poéticos, em que o autor, como o *vates* latino, não passa de intérprete; sua mensagem o supera, e de início ele talvez não a compreenda bem; vem mais forte que ele, de quem o habita, de um deus. Uma vez criada, sua obra quase o surpreende; ela já não é ele, a tal ponto que ele não possa enamorar-se dela, como Pigmalião, da estátua.

O pretexto legítimo — Não devemos nos enganar sobre os trabalhos críticos de Gide; é neles que ele encerra o mais profundo de si mesmo. São seus livros sistemáticos — admitindo-se que Gide tenha um sistema; quanto aos outros, são demasiado obras de arte, são demasiado gratuitos. É só em segunda mão, iluminados por essas obras críticas, mas por assim dizer à revelia, que *Les Nourritures terrestres* ou *Oedipe* podem assumir

o aspecto de Evangelhos, e sua mensagem, de ética nova. A obra de Gide é uma rede de que não se pode soltar nenhuma malha. Acho totalmente inútil dividi-la em faixas cronológicas ou metódicas. Ela quase precisaria ser lida, como certas Bíblias, com um quadro sinóptico de referências, ou ainda como aquelas páginas da *Encyclopédia*, cujas notas à margem conferiam valor explícito ao texto. Gide é, freqüentemente, seu próprio escoliasta. Isso era necessário para conservar a gratuidade, a liberdade da obra de arte. A obra de arte de Gide é voluntariamente fugaz; ela escapa — graças a Deus — a todo e qualquer domínio de partidos ou dogmas, ainda que revolucionários. Não fosse isso, ela não seria obra de arte. Mas inferir daí que o pensamento de Gide é fugaz é erro. Gide deixa-se perfeitamente tomar e definir, em suas obras críticas, em seu *Diário*. Quando conhecemos esse Gide, de sua obra poética depreendem-se ressonâncias novas, uma visão corajosamente sistemática do homem.

“Quis indicar nessa *Tentative amoureuse* a influência do livro sobre quem o escreve, até mesmo durante o ato de escrever. Pois, saindo de nós, transforma-nos, modifica a marcha de nossa vida... Há uma retroação de nossos atos sobre nós” (*Journal*, p. 40, ano 1893). Gosto a aproximar essas palavras destas de Michelet:

“A História, no progresso do tempo, mais faz o historiador do que o historiador a faz. Meu livro criou-me. Fui eu a sua obra” (Prefácio de 1869).. Se admitirmos que a obra é uma expressão do querer de Gide (vida de Lafcadio, de Michel, de Édouard), o *Diário* é realmente o inverso da obra, seu complemento oposto. A obra: Gide tal como deveria (gostraria de) ser. O *Diário*: Gide tal como ele é, ou, mais exatadamente, tal como o fizeram Édouard, Michel e Lafcadio (muitas citações belíssimas no *Diário* a respeito, pp. 29, 730, 781).

* * *

Foi por ter sentido, em certo momento, o desejo de ser alguém a quem deu o nome de Ménalque, Lafcadio, Michel ou Édouard, que Gide escreveu *Les Nouritures terrestres*, *Les Caves du Vatican*, *L'immoraliste* e *Les Faux-Monnayeurs*⁴. “O desejo de pintar personagens encontradas por al parece-me bem freqüente. Mas a criação de novas personagens só se torna necessidade natural nos que, atormentados por imperiosa complexidade, não a esgotam com seu próprio gesto” (*Journal*, p. 781, ano 1924).

* * *

Narrativas e Romances — A estética de Gide compreende duas correntes: uma que esgota a importância

4. *Les Caves du Vatican*, conhecido no Brasil como *Os subterrâneos do Vaticano*; *L'immoraliste*, como *O imoralista*; *Les Faux-Monnayeurs*, como *Os moedatros falsos*. (N. da T.)

que ele atribui à natureza moral do homem; a outra, que esgota o prazer físico que ele sente ao imaginar-se na pele de outros, não na sua.

Narrativas (*André Walter*; *Symphonie pastorale*, *L'immoraliste*, *Porte étroite*) — Transformação em ficção — quase — de um caso, um tema, um sofrimento. Não fosse a arte extrema, seria quase apólogo, mas um apólogo que não se vincularia a teoria alguma. Em suma, todas essas narrativas são quase mitos. Há uma mitologia gidiiana (mitologia prometéica, não olímpica), em que cada personagem não teme reproduzir um pouco a outra, e que, como toda mitologia, tende à alegoria, ao símbolo ou pelo menos pode ser interpretada como tal. Cada herói envolve o leitor, convoca o exemplo ou a iconoclastia. A mitologia, tal como essas narrativas de Gide, não prova nada: é uma obra de arte na qual circula muita fé; é uma bela ficção na qual se aceita acreditar porque ela explica a vida e, ao mesmo tempo, é um pouco mais forte, um pouco maior que ela (dá a imagem de um ideal; toda mitologia é um sonho). E essas narrativas de Gide, como todo mito, são uma equivalência entre uma realidade abstrata e uma ficção concreta. Todos esses livros são livros cristãos.

Romances (*Les Caves du Vatican*, *Les Faux-Monnayeurs*) — O peculiar desses romances é sua completa gratuidade; são jogos. (O jogo, em relação ao dever, é o que se faz “a troco de nada”.) Não provavam nada e só

são psicológicos por apresentarem um imbróglio e uma incoerência bem peculiares à vida. Nasceram do prazer superior de imaginar histórias nas quais o imaginador se introduz, sob os aspectos mais numerosos e picarescos possíveis (tudo o que ele não pode ser). É um instinto de fabulação como o das crianças que dá tanta leveza, tanta irreverência vaporosa a *Les Caves du Vatican*, e a *Les Faux-Monnayeurs* dá tanta complexidade inverossímil. A prova de que Gide concebeu suas personagens com um prazer profundo, e de que foi o seu desejo de ser elas que nelas ele encarnou, essa prova eu veria em detalhes humildes, mas que não enganam. A volúpia de Lafcadio em usar certas roupas novas, minuciosamente descritas (como uma criança detalha o brinquedo que quer, ainda mais por ser imaginário); a atitude de Édouard em relação a Olivier. Assim como nos jogos infantis, a realidade cavalga de repente o fantástico: histórias vividas são inseridas no romance sem que Gide se dê o trabalho de mudar os nomes: o episódio do velho La Pérouse, o roubo de Georges (ver *Journal*, p. 691).

Les Faux-Monnayeurs — “O que eu gostaria que fosse esse romance? Uma encruzilhada — um encontro de problemas” (*Journal*, p. 760, ano 1923). A crítica provavelmente teria interesse em considerar esse livro como um grande romance russo pensado e escrito por um grande escritor francês. O tom, o espírito do episódio

dos rapazes em *Os irmãos Karamazov* está quase integralmente na primeira cena de *Les Faux-Monnayeurs*. Como todo romance de Dostoiévski (exceto, talvez, *O eterno marido*⁵), *Les Faux-Monnayeurs* são um nó de histórias diversas, cujos elos não aparecem de início. (Foi a conselho de R. Martin du Gard que Gide reuniu essas intrigas independentes num só feixe.) Assim como *Les Caves du Vatican*, *Les Faux-Monnayeurs* são um romance diabólico; quero dizer que, sendo a unicidade da ação incessantemente rompida em proveito de perspectivas imprevisíveis e muitas vezes inexploradas, o que se tem é uma fantasia infernal. Prova a *contrario*: as narrativas de Gide são obras evangélicas; nelas, tom e intriga têm a simplicidade dos anjos.

Onomástica das personagens de Gide — Distinguir os heróis pelo nome e as personagens pelo sobrenome. Os nomes de família são, nó mais das vezes, característicos ou irônicos (mas, com que sutileza escolhidos!): Baraglioul, Profitendieu, Fleurissoire?. Por meio do sobre-

5. Trad. bras., vol. IV, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2ª ed., 2004.

6. Trad. bras., vol. III, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2ª ed., 2004. (N. da T.)

7. 1. *Baraglioul*, talvez do sobrenome italiano Baraglio com sufixação ambigua: ou francesa (*ouli*) ou italiana *inola*, com apócope do -o, como ocorre, por exemplo, em *figliuolo* > *figliolo*. No italiano moderno encontra-se, com maior afinidade fonética, *shargliu*, derivado de *shargliare* (do provéncal *shharzalla*), que significa *debaratar*. 2. *Profitendieu* = *profit* (proveito, lucro) + *en* (em) + *diu* (deus). 3. *Fleurissoire* = *fleurir*, com um de seus radicais *fleuris-* (florir) + *oir* (sufixo mais ou menos equivalente ao português -*ório*). (N. da T.)

nome, Gide brinca com essas personagens, seus apegos, aquilo de que o comum das pessoas se orgulha, mas que, para Gide, as impede de ser autênticas. Os nomes, ao contrário, são sempre vagos, impessoais: Édouard, Michel, Bernard, Robert. São vestes largas, que nada denunciam; a personalidade desses heróis está em outra coisa, não no nome (ou seja: na família, na sociedade), coisa pela qual não são responsáveis. Há ainda os nomes mitológicos ou exóticos (também escolhidos simplesmente por serem bonitos): Ménalque, Lafcadio, cuja excentricidade histórica ou geográfica não confere classe nem nacionalidade ao herói, e avisa que não o encontraremos em nosso tempo ou em nossos lugares, justificando — talvez ironicamente — a estranheza de sua moral ou de seus atos. Parecem dizer: “Fiquem tranquilos, vocês não encontrarão nenhum Ménalque e nenhum Lafcadio entre nós; mas talvez seja pena.”

Romanes de Gide — Notar que o lado habitual do romance (observações, atmosfera, psicologia) é silenciado. Tudo isso é considerado coisa sabida. O romance foi escrito além, a partir da trama ordinária; tem confiança na qualidade do leitor.

Nossa época, em alguns de seus maiores escritores (na verdade, desde Edgar A. Poe), poderia ser definida pelo fato de que o artista desmonta os procedimentos da criação e interessa-se por eles quase tanto quanto por

sua obra. Porque se acabou de entender que a arte é um jogo, uma técnica (isso dada do dia em que os franceses inventaram a fórmula da Arte pela Arte. Ver Nietzsche: *Além do bem e do mal*, af. 254). Não acredito que esteja interpretando erroneamente Valéry, ao dizer que ele se tornou poeta para poder dar conta exata dos procedimentos da poética. Donde o surpreendente *Diário de Édouard* e, também, vários trechos do *Diário*.

* * *

Ciências naturais — O *Diário* induzirá o futuro crítico a considerar demoradamente o gosto de Gide pelas ciências naturais. “Não cumpro minha vocação; naturalista é o que gostaria de ter sido, deveria ter sido” (*Journal*, p. 1305, ano 1938). Esse gosto permitiu-lhe lançar um longo olhar atento para o mundo formal. Todo poeta que se aprofunde um pouco deve aproximar-se do naturalista. As ciências naturais forneceram a Gide numerosas comparações, até partes inteiras de demonstração (em *Corydon*, com seus ataques aos livros científicos de Maeterlinck). É que nada melhor do que elas coloca o problema ontológico. Muitos grandes espíritos utilizam a ciência para explicitar esse problema, primeiro a si mesmos, depois a seus leitores. A atenção dispensada por Valéry à epistemologia, e por Gide às ciências naturais, deverá dar o que pensar.

8. Trad. bras., São Paulo, Companhia das Letras, 4ª ed., 1992. (N. da T.)

Lugares-comuns — Às vezes, em Gide, encontra-se a sombra de um lugar-comum, mas vestida daquele estilo sempre admirável, que, talvez naquele momento, o seduziu um pouco, iludiu-o. Mas não estrou certo de que ele não tenha descejado esse pensamento neutro, para melhor fazer brotar a graça de sua expressão, ou mesmo por humildade, mais exatadamente por aquela consciência que o faz explicar longamente (no *Diário*) prolixezas miúdos de tradução. Com esse homem, nunca se sabe; ele se pôs em estrado de adiantar-se a nós na apreciação de suas fraquezas, de tal modo que dificilmente lhe possam ser imputadas. Não é seguro que ele não as esteja oferecendo voluntariamente, mas sem prevenir, sem avisar se está ou não consciente disso.

Coquetismo do uniforme — Consiste no fato de que é mais difícil brilhar quando todos dispõem de armas iguais e comuns; a vitória é assim mais valiosa. Para Gide também há certo coquetismo do lugar-comum, do uniforme. Com a mesma idéia e as mesmas palavras de todos, ele consegue dizer alguma coisa válida. É a regra clássica: ter coragem de dizer bem o que é evidente, de modo que um autor clássico nunca seduz à primeira leitura; seduz mais por aquilo que não disse, mas

que seremos levados a descobrir naturalmente, tão bem desenhadas estão suas linhas essenciais. Mas também as linhas acessórias são suprimidas. É próprio da arte (ver, a propósito, certos desenhos significativos de Picasso). Montesquieu dizia: “Não se escreve bem sem saltar as idéias intermediárias”, e Gide acrescenta: “Não há obra de arte sem escoreço.” Isso não deixa de conter uma primeira obscuridade, ou uma enorme simplicidade, que leva os medíocres a dizerem que “não entendem”. Nesse sentido, os clássicos são os grandes mestres do obscuro, até do equívoco, ou seja, da preterição do supérfluo (o supérfluo de que é tão ávido o espírito vulgar), ou, se preferirem, da sombra propícia às mediações e às descobertas individuais. Obrigar a pensar sozinho, eis uma definição possível da cultura clássica; a partir daí ela já não é monopólio de um século, mas de todos os espíritos retos, quer se chamem Racine, Stendhal, Baudelaire ou Gide.

EXISTENCES

(revista trimestral da Associação “Les Etudiants au sanatorium”, Centre Universitaire de Cure de Sain-Hilaire-du-Touvet), nº 27, julho de 1942.

Reedição parcial no Magazine Littéraire, nº 97, fevereiro de 1975.