
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE *EL HADJ OU LE TRAITÉ DU FAUX-PROPHÈTE*

Profa.Dra.Mára Lucia FAURY¹

RESUMO: Estudar a obra de André Gide na atualidade pode parecer uma volta ao passado para alguns. Este autor, entretanto, pode ser considerado como dos mais modernos. Foi ele próprio que classificou seus escritos em três categorias: “traités”, “soties” e “récits”, só tendo escrito um romance: *Les Faux-Monnayeurs*. *El Hadj ou Le Traité du Faux Prophète* apresenta três eixos de interesse: a criação e a articulação dos personagens entre si (um poeta chamado El Hadj, um príncipe sem nome e um povo sem pátria); o conflito vivido por El Hadj, provocado por sua transformação de poeta em peregrino, em voz do príncipe e em profeta; e finalmente o terceiro eixo – examinado mais de perto – que é o mistério, o segredo e a ambigüidade que envolvem o relacionamento dos dois personagens principais: o príncipe e o poeta peregrino. A leitura oferecida sobre este terceiro eixo incide na análise de dois pontos fundamentais: a maneira como o autor inscreveu a paixão entre os dois personagens e a representação que oferece desta paixão homossexual.

UNITERMOS: Literatura francesa; André Gide; El Hadj; modernidade; homoerotismo.

I

Estudar a obra de André Gide hoje em dia pode parecer uma volta ao passado para alguns. Entretanto se considerarmos as preocupações do mundo que nos rodeia veremos que este autor não só se apresenta como um dos mais modernos como ainda sua obra literária pode até mesmo ser inserida nos próprios movimentos de vanguarda².

¹Pontifícia Universidade Católica — São Paulo — SP. Faculdade de Letras e Artes — Universidade São Judas Tadeu — São Paulo.

²Diz Eduardo Subirats que: “A idéia artística de vanguarda e o conceito de modernidade ou de cultura moderna são afins. Ambos designam, certamente, realidades distintas: de um lado, determinados movimentos artísticos caracterizados por uma atitude social beligerante e mesmo agressiva, em todo caso, de signo crítico; de outro lado, a idéia geral de uma idade histórica ou a estrutura de uma civilização que identificamos com razão científica e com tecnologia, ou então,

Tendo nascido em 1869 e morrido em 1951 Gide viveu em um período crucial da história francesa e européia. Como se não bastasse ter presenciado as duas grandes guerras mundiais pôde participar intensamente dos movimentos do princípio do século e da *Belle Epoque* com toda a sua trepidância de vida e de intelectualidade. Inicia sua obra ainda muito jovem e sempre quis ser escritor, desde a mais tenra idade. Foi assim que escreveu (1955, p.46) uma carta a Paul Valéry, em 26 de janeiro de 1891, na qual não apenas presente qual será seu futuro mas afirma nas entrelinhas que irá construí-lo:

J' y apprends que Maëterlinck est symboliste (de leur école veux-je dire) – et toutes leurs théories, toute leur profession de foi me semblent une apologie directe de mon livre quand ce ne sont pas ses phrases propres décalquées. Donc, je suis symboliste et sachez-le. Ils disent Moréas chef de l'école. Oh! non – mais Mallarmé certes [...]. Donc Mallarmé pour la poésie, Maëterlinck pour le drame – et quoique auprès d'eux je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman.

Poucos são os escritores que possuem a elegância da frase de Gide. Poucos são aqueles que se educam escritores. E, quando leitores curiosos, tomamos conhecimento de sua obra restam-nos apenas duas reações: paixão ou recuo imediatos, seja pelos temas abordados seja pelas preocupações filosóficas que perpassam todos os seus escritos. Todavia qualquer que seja seu leitor este sempre fica maravilhado com a elegância do estilo pois ele consegue – como poucos escritores – produzir com extrema sofisticação, como se na literatura ele revivesse a elegância e a pureza das esculturas gregas. É claro que com todas as suas leituras, com todas as suas viagens e com todas as suas preocupações e engajamentos literários, não poderia ser de outra forma...

ao mesmo tempo, com objetivos sociais como a democracia ou o socialismo. Além dessa descrição superficial, porém ampla como a anterior, o moderno designa um fato específico e pontual: significa, concretamente, o mais recente, o último, o novo. Esta dimensão do moderno como novo não é sustentada apenas pelo significado etimológico da palavra, mas também pela consciência da modernidade tal como se desenvolveu ao longo de seus expoentes filosóficos mais significativos”, in *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*, p.47.

Não se pode dizer que André Gide, como Balzac, tenha desenhado a priori o que seria sua obra literária. Também não erigiu, evidentemente, uma *Comédie Humaine*. A dimensão da obra de André Gide é outra. Idealizou, sim, personagens que incomodam tanto quanto um Vautrin, por exemplo. E, quem sabe, Vautrin não seria um parente longínquo de Ménalque? Mostra a beleza, a escuridão e o horror do ser humano, tal como Balzac, mas com personalidade própria. Criou tipos e criou seu próprio mundo romanesco como um jovem cultivado e burguês do final do século XIX. Mas também criou sua obra como um homem do século XX. Ousou como poucos em sua época. Trilhou o caminho que quis, o caminho que construiu para si mesmo, o que lhe permitiu receber um prêmio Nobel.

Descobrimo sua vocação literária ainda bem jovem freqüente ao mesmo tempo a intelectualidade simbolista mas mesmo em suas obras desta fase já se distingue dos preceitos da escola adaptando-os segundo sua própria imaginação. É assim que, ligado ainda de certa forma às manifestações simbolistas passa por uma fase de criação de *Traités*. Ao observar sua produção literária pode-se perceber que desde o princípio sempre existiu coerência do escritor pois recusou fechar suas narrativas em designações tradicionais, preferindo denominá-las “soties”³, “traités” ou “récits”. Apenas um romance, para ele: *Les Faux-Monnayeurs*.

Os “Traités”⁴ foram todos praticamente redigidos no final do século XIX, trazendo pois certa herança das idéias da época: pretendiam expor de modo sistemático um tema ou um conjunto de temas que dissessem respeito ao mesmo assunto.

É assim que em *Le Traité du Narcisse ou théorie du symbole* o ambiente simbolista calmo e sem vida da época – este ar que os poetas satisfaziam-se em respirar e que sufocava o jovem Gide – é evocado, ao falar de retórica e estilística. Na *Tentative Amoureuse ou Traité du vain désir* aborda a paixão e o tédio como sendo complementares: Rachel se entrega a Luc na primavera e durante todo o verão mas tanto

³Espécie de sátira alegórica dialogada, em uso nos séculos XV e XVI.

⁴*Le Traité du Narcisse ou théorie du symbole* (1891), *La Tentative Amoureuse ou le Traité du vain désir* (1893), *Philoctète ou Traité des Trois Morales* (começado em 1894 e terminado em 1898), *El Hadj ou Le Traité du Faux Prophète* (redigido em 1896). Na edição coletiva de 1912 são 6 os tratados: *Le retour de l'Enfant Prodigue* e *Bethsabé*, além dos mencionados acima, deixando de lado seus subtítulos. Nas obras completas, *Considérations sur la Mythologie grecque* é considerada como *Traité des dioscures*, segundo Daniel Moutote.

um quanto outro enfastiam-se cada vez maior dos prazeres do amor. Quando Luc demonstra a Rachel que deseja partir ela o questiona perguntando-lhe se ele não é “toda a sua vida”. Ao que ele responde: “Mas você, Rachel, você não é toda a minha vida. Há outras coisas ainda”.

Philoctète ou Traité des Trois Morales – que na origem havia sido denominado “Traité de l’ immonde blessure” – já mostra sua evolução em direção às outras formas literárias pois é um tratado escrito sob forma de peça teatral⁵. Nesta obra a imagem do herói é associada à renúncia e à miséria: Ulisses e Neoptólemo vieram à ilha de Filoctetes para roubar seu arco, o que segundo a crença geral permitiria que os gregos ganhassem a guerra de Tróia. Quando se encontram, Filoctetes, obedecendo a um poder maior do que o dos deuses ou ao do patriotismo cede o arco, seu último bem, sendo recompensado pela alegria da pobreza total.

II

*El Hadj ou le traité du vain prophète*⁶ conta a história de um príncipe invisível que leva seu povo através do deserto para assistir a seu casamento. Fala de um poeta que conduz este povo em nome do príncipe e que, porque é aclamado como profeta, reconhece que não o é.

De modo geral para analisar qualquer um dos escritos de André Gide o pesquisador enfrenta um grande problema. Isto porque sua obra é preferencialmente examinada sob uma única ótica: a da tradicional crítica francesa que sempre tentou explicar a obra pela vida do autor⁷, o que não é o objetivo deste artigo. A intenção aqui é outra: simplesmente tentar refletir sobre as bases sobre as quais, curiosamente, foi construído este tratado.

⁵ André Gide deixou claro em suas anotações, contudo, que não era uma peça destinada à representação.

⁶ É curioso que este tratado tão sutil e delicado no que diz respeito ao sentimento amoroso tenha sido redigido ao mesmo tempo que *Les Nourritures Terrestres*, um canto ao erotismo que influenciou toda a juventude da época.

⁷ Mesmo uma das últimas obras críticas sobre André Gide, *André Gide: esthétique de la création littéraire*, publicada em 1993 por Daniel Moutote, não consegue fugir a esta tendência, embora o autor tente dar um outro enfoque à obra gideana.

O primeiro eixo desta construção se encontra na criação e na articulação dos próprios personagens: um poeta chamado El Hadj, um príncipe sem nome e um povo sem pátria. O segundo eixo de interesse repousa sobre o conflito vivido por El Hadj, provocado por sua transformação de poeta em peregrino, em voz do príncipe e em profeta. Finalmente, o terceiro eixo sobre o qual se constrói a obra – e que será examinado mais de perto – incide no mistério, no segredo e na ambigüidade que envolvem o relacionamento dos dois personagens principais que têm voz: o príncipe e o poeta peregrino.

Munidos dos dados concernentes sobre a época de redação do tratado assim como do envolvimento de André Gide com os preceitos simbolistas, duas questões poderiam perturbar o leitor: teria o nome do poeta El Hadj algum significado especial? E, neste caso, poderia ele esclarecer-nos um pouco mais sobre o papel deste personagem na obra?

Segundo o *Petit Robert*, a palavra *hadj*, proveniente do árabe *hagis* (1568) começou a ser empregada na língua francesa por volta de 1839 para designar os muçulmanos que fizeram a peregrinação à Meca. Passa por uma transformação sendo utilizada como *hadjis* chegando à utilização atual de *hadj*. Uma primeira explicação se desenha assim para a existência deste personagem, se seu nome for encarado como um símbolo. Esta conotação de “peregrino” que o nome traz – o que o personagem não era no princípio da narrativa pois ele próprio se auto-define apenas como alguém que conhecia canções: “Je n’étais qu’un conteur des places, El Hadj, et l’on m’a pris parce que je savais des chansons” (Gide, 1951, p.345) – permite-nos imaginar que ele terá um papel importante a representar na narrativa não sendo apenas aquele que aparentemente divertiria a caravana com seus poemas e canções.

Quanto à explicação histórica, é Raymond Tahhan que a fornece em sua tese: *André Gide et l’Orient*⁸, na qual afirma que o autor “a raconté un événement historique”, pois El Hadj e o príncipe apenas reproduziram os elos existentes entre El Mahdi e o cheique Abdallah durante a revolta dos derviches contra o exército inglês. Em 1885 Mohammed Ahmed El Mahdi conquistou Khartoum e morreu de febre

⁸In *Vie d’André Gide*, tome I, par Pierre de Boisdeffre, Hachette, p.328.

tifóide legando o Sudão a seu jovem confidente. Neste caso, ainda segundo Raymond Tahhan, a história de El Hadj seria apenas um dos últimos ecos do *mahdisme*, messianismo muçulmano que se encarnou nesta epopéia guerreira, o que esclareceria plenamente os papéis de todos os personagens do conto de Gide, inclusive o deste povo sem pátria e sem voz, que é conduzido através do deserto, provocando a metamorfose de El Hadj.

O segundo eixo de interesse do tratado, que repousa sobre o conflito vivido pelo personagem, sua transformação em peregrino, voz do príncipe e profeta, poderia ser explicado pelo subtítulo da obra: *Le traité du faux prophète*. É El Haj que começa a narrativa com uma espécie de prece ou desafio a Allah, indagando se sua missão como profeta havia terminado visto que tinha conduzido o povo do deserto à cidade:

maintenant que, près du soleil couchant, les minarets aimés réapparaissent, de la ville enfin regagnée; que le peuple épuisé, rit de désirs et vers elle se précipite... Allah! ma tâche est-elle terminée? Ce n'est plus ma voix qui les guide (Gide, 1951, p.345).

Mas El Hadj deseja ainda permanecer no deserto. É o que explica a Allah. Talvez porque é o deserto que guarda seu segredo: “mon secret que j’ai tu durant les jours et les nuits et mon épouvantable mensonge” (Gide, 1951, p.345) que guardou sozinho. O conflito que vive não é apenas uma questão existencial. Vai um pouco mais além porque embora tendo sido capaz de conduzir o povo, embora possuindo a força, não se considera um profeta verdadeiro. Não aceita esta idéia porque duvidou, simulou a crença, mentiu, pois. Foi apenas após ter cumprido sua missão, depois de ter experimentado a solidão daquele que conduz, que compreendeu que se tornou um deles. Apenas, não há mais mistérios pois ele agora sabe

Car je sais maintenant qu’il y a des prophètes, cachant pendant le jour aux peuples qu’ils conduisent l’inquiétude, hélas! et l’égarement de leur âme, simulant leur ferveur passée pour dissimuler qu’elle est morte – qui sanglotent quand vient la nuit, quand ils se retrouvent tout seuls ... (Gide, 1951, p.345)

El Hadj debate-se internamente: “Certes je ne me croyais prophète, d’abord; je ne me sentais pas né pour cela” (Gide, 1951, p.345), pois não quer compreender que um profeta se faz e se constrói à medida em que assume suas responsabilidades face ao povo que acredita nele, que precisa de sua força. Acredita que cada um nasce ou não com a graça, com uma missão definitiva a realizar e que esta não pode mudar, mostrando assim que seu conflito tem origens jansenistas. Ao mesmo tempo, revolta-se contra um destino que não tinha escolhido e que lhe é imposto, obedecendo a um dos grandes preceitos da moral gideana: “assumer le plus possible d’humanité”. El Hadj confessa no final do tratado que tornou-se totalmente consciente:

Prince, tu t’es trompé; je te hais. Car je n’étais pas né prophète, c’est par ta mort que je le suis devenu; c’est parce que tu ne parlais plus, que moi j’ai dû parler au peuple [...] Je n’aimais point le peuple jusqu’alors, mais dès lors j’eus pitié de lui (Gide, 1951, p.359)

O interesse deste personagem reside também no fato em que Gide cria um profeta “desequilibrado” para provar que só assim sua voz seria escutada. Anos depois escreverá no seu *Dostoïevsky* a propósito da composição de El Hadj:

Mahomet était épileptique, épileptiques les prophètes d’Israël, et Luther et Dostoïevsky. Socrate avait son démon, Saint Paul la mystérieuse “écharde dans la chair”, Pascal son gouffre, Nietzsche et Rousseau leur folie

III

O mistério, o segredo e a ambigüidade que envolvem o relacionamento do príncipe com seu confidente constituem a terceira viga em torno da qual se constrói o tratado. Mesmo que por ocasião de sua edição original da *Mercure de France* em 1899⁹ os críticos não

⁹Esta obra porém já havia aparecido no segundo número do *Centaure*, em setembro de 1896, segundo a *Notice* da edição da Pléiade, estabelecida por Yvonne Davet.

tenham comentado muito a respeito, *El Hadj* é uma narrativa simbólica e um romance de amor homossexual, sendo este, na realidade, o grande segredo. O mistério e a ambigüidade que pairam sobre a obra servem apenas de cortina de fumaça para desviar ou chamar a atenção do leitor.

Este terceiro eixo repousa sobre dois pontos fundamentais. O primeiro deles diz respeito à forma como o autor inscreveu este amor ora tornando-o claro ora mascarando-o. O segundo, por outro lado, diz respeito à representação da paixão homossexual que aparece no texto.

Sabe-se, hoje, que André Gide foi um escritor que construiu uma das maiores obras em defesa do homoerotismo. Como na obra de Marcel Proust a temática essencial da obra gideana é a relação homoerótica entre homens sejam elas genitalizadas ou não. Entretanto, esta razão não é suficiente para que todas as obras deste escritor sejam classificadas a priori como sendo obrigatoriamente de temática homoerótica. Sobretudo no que se refere às suas primeiras criações.

No caso específico de *El Hadj*, é verdade que nas 19 páginas que constam da edição da *Pléiade* o leitor se depara desde o princípio com o mistério, o segredo e a ambigüidade no que diz respeito à estranha afeição que liga El Hadj ao príncipe. E, se lermos esta obra segundo a teoria das máscaras e sinais de Marita Keilson-Lauritz (1985,p.6-9) desde o princípio, a questão homoerótica se torna transparente.

O leitor atento poderá descobrir toda uma “constelação homoerótica” ao longo do tratado, tudo o que se refere a El Hadj e ao príncipe fazendo parte desta “constelação”. Segundo a pesquisadora também um título, uma dedicatória ou apenas um pequeno indício podem sinalizar o gênero homoerótico – do ponto de vista de composição da obra – sendo que, às vezes, uma única palavra pode conter ambos: tanto o sinal quanto a máscara.

Assim, descobrimos indícios desta “constelação homoerótica”, mascarando ou sinalizando o que virá a seguir desde o princípio de *El Hadj*. De um lado, a obra é dedicada a um homem, tanto na primeira edição de 1899 – dedicada a P-A Laurens – quanto na edição da *Pléiade* – dedicada a Frédéric Rosenberg. De outro lado, há duas citações em exergo que são no mínimo intrigantes. A primeira, retirada do Alcorão (V,71), livro sagrado do islamismo: “O prophète! fais connâître tout ce qui est descendu sur toi à cause de ton Prince; car si tu ne le fais

pas, tu n'as pas rempli son message" (Gide, 1951, p.345). E a segunda, que vem de encontro a outro livro sagrado, a Bíblia, o Evangelho de São Mateus (XI,7-9):

– *Qu'êtes-vous allés voir au désert? Un roseau secoué par le vent?*

– *Mais qu'êtes-vous donc allés voir? Un homme couvert d'habits précieux? – Mais qu'êtes-vous allés voir? Un prophète? – Oui, vous dis-je, et plus qu'un prophète...* (Gide, 1951, p. 345).

Este brusco corte na citação, o fato de dizer “mais do que um profeta” denuncia já uma idéia pré-estabelecida, ainda mais se for aliada às reticências que aparecem logo a seguir, como se o autor sugerisse que este profeta do qual está falando pertencesse a um tipo de casta e fosse muito especial.

Quando El Hadj explica porque foi escolhido para participar da caravana do príncipe, diz que foi apenas porque sabia cantar. Mas logo em seguida, completa com as seguintes palavras:

On m'a dit que j'avais ce signe sur le dos, par quoi Dieu marque ses apôtres; mais je n'en étais pas averti; je n'aurais point sinon quitté la ville... (Gide, 1951, p. 345)

Para o leitor desavisado este texto, que aparece na primeira página da obra – como se completasse a dedicatória e a citação do Alcorão–, não oferece nada de extraordinário pois este “sinal nas costas” aparentemente deve se referir à marca de Deus. Outros, na história bíblica já haviam sido marcados. Mas e se este *sinal* fosse catalizador de outro significado? E se o encarássemos como o sinal da diferença de El Hadj? Uma outra diferença que não diz respeito aos significados bíblicos?

De fato, esta diferença é real, sendo comprovada à medida em que a narrativa se desenvolve. Na tradição homoerótica a alusão às marcas, à distinção do “povo escolhido” é lugar comum. Para Keilson-Lauritz isto só poderia ser visto como um *sinal*, uma *máscara* ou um *estratagema* utilizados pelo autor. Isto é: ou Gide estaria sinalizando a presença de uma “constelação homoerótica” ou ele estaria

mascarando o homoerotismo evidente através da utilização das palavras “profeta” e “sinal nas costas”. Ou ainda estaria utilizando de estratégias que por sua vez podem ser encarados como uma máscara ou como um sinal, de acordo com o contexto ou com a leitura feita. Os estratégias aos quais Gide teria feito apelo neste momento da narrativa seriam a utilização da linguagem e de atitudes religiosas assim como a de metáforas e símbolos em ambos os sentidos bem como a referência ao “segredo”, ao “indizível” e ao “inominável”. Assim como mais tarde fará apelo a outros sinais falando da beleza e da fragilidade quase femininas do príncipe.

No final do tratado há um retorno a esta “constelação homoerótica” quando El Hadj evoca a existência de um irmão do príncipe pois ele sabe que no palácio “un jeune frère du prince grandit...”. Como se não bastasse a presença do jovem que não é mascarada mas muito pelo contrário, é sinalizada, a “constelação pederótica” se torna mais presente quando Gide utiliza o estratégia do “Eros pedagógico” junto ao do “segredo”:

Attend-il que ma voix le guide? et recommenceraï-je avec lui, avec un nouveau peuple, une nouvelle histoire, que je reconnaîtrai pas à pas ... ou si, comme ces esprits pleins de deuil et nourris de cendres amères, je m'en irai tout seul – comme ceux cachant un secret, qui rôdent autour des cimetières, et qui cherchent sans le trouver leur repos dans les lieux déserts (Gide, 1951, p. 363, grifo meu)

O segundo ponto fundamental que constitui este terceiro eixo, como já mencionado, é a questão da representação¹⁰ da paixão homossexual. Como André Gide representou o que Jodelet denomina

¹⁰Uma explicação do conceito de representação ao qual se faz alusão aqui se faz necessária. Ao ler o verbete sobre representação do *Petit Robert* (1973) são várias as considerações que serão úteis para esta leitura: “action de mettre devant les yeux ou devant l’esprit de quelqu’un”, “le fait de rendre sensible (un objet absent ou un concept) au moyen d’une image ou d’une figure, d’un signe, etc.”, “le fait de représenter par le langage”, “ce qui est peint, sculpté, écrit, conformément à une réalité extérieure”, “processus par lequel une image est présentée aux sens”. Ou ainda, os conceitos de Denise Jodelet (1991, p. 668), para quem a representação é social além de ser uma atividade de “apropriação”. Mas ela é também uma atividade de “elaborações psicológicas e sociais” da realidade exterior ao pensamento, sendo “sempre a representação de alguma coisa (o

“representação do objeto e do sujeito”? Ou seja: como representou como objeto o amor homossexual, e como sujeitos El Hadj e o príncipe? Como compôs os sentimentos experimentados por estes personagens? Quais foram as “elaborações psicológicas e sociais” da realidade exterior ao pensamento às quais ele fez apelo? Qual o processo desta representação? Qual seu conteúdo? Com certeza, são questões que ultrapassam o alcance de um simples artigo e às quais tento apenas introduzir uma proposta de resposta, ou de reflexões para uma resposta futura.

Talvez o que pudesse ser respondido de imediato fosse a indagação sobre o conteúdo desta representação. Senão, vejamos. No decorrer da ação da obra El Hadj pouco a pouco se sente atraído pelo príncipe. No entanto ele nunca o viu. Não é pois uma atração física que é evocada. Ao contrário, o que El Hadj experimenta é uma espécie de curiosidade pelo Outro, pelo que ele lhe traz: a força de que necessita para terminar a missão que lhe foi dada, de conduzir o povo através do deserto. Seus sentimentos passam então por fases distintas e ao mesmo tempo interligadas pois a paixão é una: o apaixonado descobre um sentimento inteiro e indivizível, mesmo não sabendo qual é o seu alcance. El Hadj deseja chamar a atenção do príncipe. É quando canta:

*Notre prince est puissant entre tous les princes;
Personne ne peut l'approcher;
Nul n'a jamais vu son visage.
Ah! bienheureuse l'épousée
Qui pourra contempler sa face (Gide, 1951,
p.347)*

É ainda quando se mostra curioso, quase descrente e quase ciumento com relação ao príncipe,

*Il faut suivre le prince, sans doute mais jusques à quand?
et jusqu' où? – Pourquoi faire est-ce qu'il nous mène? Sans*

objeto) e de alguém (o sujeito)” não se podendo “estudar a representação em geral, mas representações sociais particulares cujos processos e conteúdos são dependentes de sua fonte, de seu referente e do contexto de produção que as liga”. Diz ainda Jodelet que “a representação social está em uma relação de simbolização e de interpretação com seu objeto” e é “tributária da inscrição e das relações sociais do sujeito”. É a estas representações que este trabalho faz referência.

doute le prince le sait; mais à qui parlerait le prince? (Gide, 1951, p.348)

prometendo ao povo que vai falar-lhe. Durante duas noites, então, através de seu canto, tenta convencer o príncipe até finalmente confessar-lhe que não é exatamente em nome do povo que canta: “Prince! toute mon âme soupire; mon âme languit après toi...” (Gide, 1951, p.351), o que equivale praticamente a uma declaração de seus sentimentos. Entretanto, só a si mesmo confessa:

Et de lui peu à peu je me sentais m'éprendre au gré même de mes paroles, de sorte que dans la troisième nuit, quand, dès mon chant, je le vis sortir de sa tente, à la clarté du ciel, couvert de vêtements somptueux, mais la face cachée d'un voile – et comme encore je demandais et pensais demander en vain: Prince! qu'êtes-vous allé voir du désert? – lorsque d'une voix plus subtile qu'aucun chant que j'eusse entendu, je l'ouïs inespérément me répondre: “Un prophète – et plus qu'un prophète – El Hadj! bon pèlerin, c'est toi! demain tu viendras dans ma tente. (Gide, 1951, p.351)

El Hadj torna-se cada vez mais consciente de seus sentimentos pois “jusqu'à l'aurore [je] sanglotai dans la nuit” (Gide, 1951, p.351). Mas, ainda não verá o príncipe. Falam-se apenas. Pouco a pouco porém, uma rede amorosa se tece em torno deles. O príncipe pede que El Hadj cante sempre, que cante os jardins onde sua noiva o espera mas proíbe-o de falar dela: “d'elle ne me parle pas”.

El Hadj passa então por outras fases da paixão: quer ficar amigo, merecer a amizade do príncipe, tornar-se íntimo e criar cumplicidade com ele. Vem cantar todas as noites diante de sua tenda.

O círculo de desejo entre as aspirações do príncipe e as de El Hadj aumenta estabelecendo-se uma troca de energia amorosa, vital para o príncipe. Na realidade um começa a se tornar o outro.

Ainsi de vertu en vertu marcherons-nous, El Hadj, jusqu'à la mort, dans l'espérance, et nous soutiendrons-nous jusqu'au bout par la vision miragineuse d'on se sait quelle félicité ... (Gide, 1951, p.351)

À primeira vista o que o príncipe deseja é um “amour lointain” e é El Hadj que espelha este desejo recriando-o e antecipando-o por seu canto,

Je ne sais si mon chant donnait de l'assurance au Prince, mais moi j'en étais extraordinairement fortifié. Ce que je chantais devenait; après l'avoir chanté j'y croyais (Gide, 1951, p.353)

para assegurar logo adiante que a insegurança experimentada durante o dia renascia à noite, junto ao príncipe.

Ao mesmo tempo, El Hadj procura a proteção do príncipe, querendo possuir sua crença de que conseguirão atravessar o deserto embora as miragens. A comunhão entre eles se faz ainda mais íntima. O príncipe sabe quando El Hadj enfraquece durante o dia. Mostra-lhe então que é dele que depende, que repousa em sua fé: “El Hadj! disait-il alors d'une voix toujours amoindrie, c'est en ta foi que je repose; en ta croyance en moi je puise la certitude de ma vie” (Gide, 1951, p.353)

El Hadj passa a suplicá-lo para ver seu rosto pois só assim se sentiria mais forte. Ao que o príncipe lhe responde: “Certes, je te montrerai mon visage; mais à le voir ton amour ne sera pas rassasié” (Gide, 1951, p.355). Mostra-se finalmente a El Hadj e é a partir deste momento que o elemento erótico/sensual se faz presente; de utópica e fantasiosa a paixão se torna bem real:

Il était beau d'une beauté surnaturelle, il semblait d'une autre race que nous, – mais pâle, inexprimablement et d'expression si lassée que voici que ma foi s'en allait disparaître, tandis que je sentais en son lieu un amour tout humain m'envahir (Gide, 1951, p.356, grifo meu)

Da aceitação do amor idealizado tornado humano à possessão do objeto amado através do toque há um passo:

Et je restais devant lui sans geste et sans parole, jusqu'à ce que, tombant à ses pieds, je saisis de mes bras ses genoux frêles, puis pensai m'évanouir de tendresse, de doute et de

*désolation en sentant sur mon front trop brûlant sa main
trop tiède se poser* (Gide, 1951, p.356)

Porém, o desejo nunca é realizado. Como em outras obras, como em *L'Immoraliste*, por exemplo, onde os “attouchements” têm uma grande importância como ersatz da paixão. E, no único instante da narrativa em que a crueza da nudez poderia se fazer sentir isto não acontece mais porque o príncipe está morto, e a alma de El Hadj enfim, liberada da paixão:

... lorsque, pèlerin fatigué, comme un voleur de nuit j'eus porté, j'eus traîné par le pan du manteau qui revenait sur son visage, le prince, dont j'aurais pu voir la nudité, maintenant, mais cadavre et qui ne valait pas qu'on y pensât, lorsque je l'eus posé sous l'autel où le lendemain par pénitence dérisoire tout le peuple sacrifierait – quand je l'eus étendu dans cette cave étroite que j'avais fait creuser pour cela ... alors, de l'amour de mon âme enfin désolément délivré, seul dans la nuit je pus crier ma joie et, repoussant le passé mort, laisser chanter mon espérance. (Gide, 1951, p.361-362)

Assim, é inegável que toda a paixão homossexual representada em *El Hadj* faz apelo à erótica cortês, que conhecemos a partir dos poemas do final do século XII, cantada pelos trovadores. Como estes representam o amor e as relações sexuais incarnados pelas castelãs distantes que seduzem os cavaleiros, *El Hadj* também encontra-se nesta linhagem. Temos aí todos os ingredientes necessários: um príncipe distante e misterioso que exerce sua sedução sobre um pobre profeta errante que, como um cavaleiro, contenta-se em tocar a vestimenta do ser amado.

Se o amor-cortês é uma relação idealizada entre um homem e uma mulher, por definição, a representação que Gide oferece do amor entre seus dois personagens é exatamente a mesma. El Hadj é um poeta pobre. O modelo do amor-cortês é um cavaleiro solteiro ou um poeta proveniente de uma classe social modesta. El Hadj comporta-se como um vassalo em relação ao príncipe. No amor-cortês o cavaleiro também se comporta como um vassalo em relação à dama amada, a “domina”, casada (lembremo-nos que o príncipe está noivo e empreende esta viagem

pelo deserto com seu povo para casar-se), e que ocupa uma posição importante na sociedade visto que é a esposa do senhor. A relação existente entre a dama e o cavaleiro é a mesma que liga o vassalo ao senhor e implica em uma reciprocidade, exatamente o que acontece entre o príncipe e El Hadj. No amor-cortês o homem faz dom de si mesmo e a mulher corresponde com outro dom que não é necessariamente de ordem carnal. Um beijo, um olhar, o dom de si ou um engajamento de fidelidade recíprocos. Sem dúvida o engajamento de fidelidade entre El Hadj e o príncipe é profundo, assim como o dom de si. Quanto ao olhar, El Hadj cantou para o príncipe durante três noites para vê-lo e quando este se mostrou finalmente tinha o rosto coberto por um véu!

O que dizer das provas de amor que são impostas pelo amor-cortês, sobretudo a cômte amorosa? Elas permeiam todo o tratado através das exigências que são feitas a El Hadj, sobretudo com relação à sua crença e à condução do povo através do deserto, que podem ser equiparadas às proezas dos cavaleiros. Até mesmo a etapa da proximidade carnal lhe é imposta, delicadamente mencionada através do abraço aos joelhos, porém frágeis, do príncipe.

Como no amor-cortês, a paixão homossexual representada em *El Hadj* por André Gide, é muito mais o amor do amor e o desejo do inatingível do que uma conclusão deste desejo. Se no amor-cortês pode-se ter como objeto de paixão uma mulher apenas entrevista, El Hadj vai além enamorando-se do príncipe sem nunca tê-lo visto.

Ao termo destas considerações sobre o terceiro eixo de interesse de *El Hadj ou le traité du faux prophète*: a inscrição do amor do profeta pelo príncipe e a representação desta paixão homossexual veiculada pela obra, o impacto das estruturas do segredo e da representação às quais o autor faz apelo deveriam aparecer mais claramente. É pois inegável que através da figura do “amour lointain” e da paixão idealizada e fantasiada – que como no amor-cortês tem como modelo um amor totalmente irreal – André Gide alcança seus objetivos de oferecer uma obra sempre nova, que se presta a várias leituras, segundo as diferentes épocas, apresentando sempre um aspecto inédito.

FAURY, MARA LUCIA. Some Considerations about *El Hadj ou Le Traité du Faux-Prophète*. *Miscelânea*, Assis, 2:199–214, 1995.

ABSTRACT: The study of a work by André Gide at this present time might be seen by some as a return to the past. This writer should be considered, nevertheless, as one of the most modern. It is he himself who classed his writings in three categories: “traités”, “soties” and “récits”, having written a single novel: *Les Faux-Monnayeurs*. In *El Hadj ou Le Traité du Faux Prophète* we can see three axes of interest. Firstly, the creation of the characters and the relation between themselves (a poet named El Hadj, a prince without a name and a people without a country). Secondly, the conflict experienced by El Hadj - provoked by his transformation from poet to pilgrim, voice of the prince and prophet. And finally – that which will be looked at in much greater detail – the mystery, the secret and the ambiguity which surrounds the relationship between the two principal characters: the prince and the poet-pilgrim. The way of reading this third axis influences the analysis of two important points: the way the author shows the passion between the two characters and the way he shows this homosexual love.

KEYWORDS: French Literature; André Gide; El Hadj; Modernity; Homoeroticism.

Referências bibliográficas

- BOISDEFFRE, P. de. *Vie d'André Gide*, tome I, Paris: Hachette, 1971.
- GIDE, A. Philoctète, Théâtre Complet de André Gide, Œdes et Calendes, Neuchâtel e Paris: 1947.
- _____. *El Hadj ou le Traité du faux prophète* in coll. Pléiade, Romans, Paris:Gallimard, 1951.
- _____. *Traité du Narcisse ou Théorie du symbole* in coll. Pléiade, Romans, Paris:Gallimard, 1951.
- _____. *La Tentative Amoureuse ou Traité du vain désir*, coll. Pléiade, Romans, Paris:Gallimard, 1951.
- _____. *Journal 1889–1939*, coll. Pléiade, tome I, Paris: Gallimard, 1951.
- _____. *André Gide–Paul Valéry – Correspondance 1890–1942*, Paris:Gallimard, 1955.
- _____. *Les Nourritures Terrestres* in coll. Pléiade – Romans, Paris:Gallimard, 1951.
- JODELET, D. Représentation Sociale. In: *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris: Larousse, 1991.
- KEILSON-LAURITZ, M. Mask and Signals – Textual Strategies Of Homoeroticism. In: *Algemene Hogeschool Amsterdam*, 1985.
- MOUOTTE, D. *André Gide: esthétique de la création littéraire*, Paris: Honoré Champion Editeur, 1993.
- ROBERT, P. *Le petit Robert – dictionnaire alphabétique de la langue française*, Paris: S.N.L., 1973.
- SUBIRATS, E. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*, São Paulo: Nobel, 1987.