



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 4, v. 1 nov 2015.-abr. 2016  
p. 58-75.

# André Gide e o discurso imoralista

Dr. Juan David González Betancur<sup>1</sup>

**RESUMO:** o presente artigo apresenta aspectos do discurso do autor francês André Gide em relação ao assunto da homossexualidade a partir de suas obras *O imoralista*, *Corydon* e *O pombo torcaz*, as quais foram ponto de partida para a criação de um espetáculo teatral. O criador do espetáculo localiza a obra de André Gide dentro de seu imaginário sobre a homossexualidade e, a partir dos materiais que lhe fornece esse discurso, descreve o que seria a imoralidade na proposta do francês.

**PALAVRAS-CHAVES:** homossexualidade; imaginário; André Gide.

**Abstract:** this paper shows aspects of French author André Gide's speech about homosexuality from his works *The Immoralist*, *Corydon* and *The Wood Pigeon*. Those texts were the starting point for the creation of a theatrical show. The show's creator situate André Gide work within his homosexuality imaginary. Gide's speech bring him the materials to describe immorality in the proposal of the French autor.

**Keywords:** homosexuality; imaginary; André Gide.

**Resumén:** el presente artículo presenta aspectos del discurso del autor francés André Gide en relación al tema de la homosexualidad a partir de sus obras *El inmoralista*, *Corydon* y *La paloma torcaz*, las cuales fueron punto de partida para la creación de una obra teatral. El creador del espectáculo ubica la obra de André Gide dentro de su imaginario de la homosexualidad y, a partir de los materiales que le suministra ese discurso, describe lo que sería la inmoralidad en la propuesta del francés.

**Palabras clave:** homosexualidad; imaginario; André Gide.

<sup>1</sup> Docente do Departamento de Literatura da Pontificia Universidad Javeriana (Colômbia). Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (Brasil), Mestre em Literatura pela Pontificia Universidad Javeriana (Colômbia) e Bacharel em Arte Dramática pela Universidad de Antioquia (Colômbia). Ator, dramaturgo e encenador. Membro fundador da companhia TODAVIA Teatro.

Recebido em 02/11/15  
Aceito em 12/12/15

O presente artigo faz parte do processo de pesquisa e criação do espetáculo unipessoal *Meus caros amigos*, o qual teve estreia em Salvador (BA) em setembro de 2013. Trata-se de um espetáculo no qual, como criador, assumi as funções de ator, dramaturgo e encenador de minha própria obra. Uma das maiores motivações para a criação desse espetáculo era que existiam inquietações que passavam constantemente pela minha mente e que como ator nunca tinha tido a oportunidade de realizar. Particularmente, sempre tive a necessidade de falar sobre o assunto da homossexualidade. Os espetáculos que, no meu contexto (o colombiano), falavam do tema me pareciam superficiais e nunca encontrei algum tipo de afinidade com um diretor, nem espaço em um coletivo de teatro para desenvolver uma proposta nesse sentido. Isso fez com que iniciasse uma nova etapa no meu percurso como ator e que me afastasse de uma tradição centrada no texto, na qual parecia que os únicos artistas da cena fossem o diretor e o dramaturgo, entendendo que eles assinavam como donos do discurso expressado através da voz do ator. Nesse sentido, como ator-intérprete, o apresentado nos espetáculos nos quais tinha participado correspondia às visões de mundo de outros. Havia chegado o momento de me colocar como ator-autor do meu próprio discurso. Este artigo vai se ocupar de uns dos materiais criativos para a consolidação desse discurso na cena.

A única maneira de garantir levar à cena um tema que me inquietava tanto quanto o da homossexualidade era iniciar uma busca sobre o que significava esse assunto. O desejo de assinar a própria obra fez com que descobrisse que os materiais que buscava não podiam estar em outro lugar a não ser em mim mesmo, no meu próprio acervo.

Quando falo em *acervo*, estou me referindo àquele conjunto de referências que fazem parte do que eu sou. Em geral, a palavra é usada para definir “O conjunto das obras que integram o patrimônio duma biblioteca, dum museu, etc.” (FERREIRA, 2010, p. 10). Esse patrimônio pode ser do âmbito artístico, bibliográfico, científico, documental, genético, iconográfico, histórico, entre outros. Além disso, pode pertencer a um indivíduo em particular, a uma instituição ou a uma nação. De fato, a palavra é proveniente do termo latino *acervus*, que significa *coleção*. Para encontrar meu dizer como artista, comecei por examinar meu acervo pessoal, minha própria coleção de referências, e tirar daí aquilo que vai me servir para a construção da obra.

Italo Calvino apresenta um argumento que me resulta fundamental para entender o caminho que empreendi na busca do meu acervo: “[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode



ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis” (CALVINO, 1990, p. 138). Coleção, inventário, patrimônio, amostragem ou conjunto de experiências e de bens, no caso do artista, cada um tem uma série de referências às quais acessa quando enfrenta o ato criativo. Desse patrimônio iriam sair os materiais que deram identidade a minha obra.

Se meu desejo era levar ao palco minha visão do mundo e privilegiar meu dizer, onde encontraria meu acervo? Luigi Pareyson (1997) assinala que o mundo do artista se materializa na sua personalidade concreta, na sua espiritualidade. Teria que procurar, então, as fontes dessa minha espiritualidade. A noção de *imaginário* me ajudou a esclarecer esse lugar. Juremir Machado Silva define imaginário a partir de uma palavra que se une a de coleção e a de patrimônio – reservatório –

O imaginário é um reservatório/motor. Reservatório, agrega imagens sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras de vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo. O imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal. Diferente do imaginado – projeção irreal que poderá se tornar real –, o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor. (SILVA, 2003, pp. 11-12)

A definição anterior se conecta claramente com aquilo que chamo de acervo pessoal. Aliás, amplia esse conceito no fato de contemplar também noções como sentimentos, lembranças, visões do real e leituras da vida. Entende-se, por um lado, o imaginário como lugar de depósito de experiências e, por outro, como um dispositivo móvel. Assim, palavras como “propulsor”, “motor” e “mecanismo” permitem que a percepção do conceito carregue a ideia de movimento. O imaginário é, desta maneira, uma experiência viva em constante transformação, o que possibilita uma mutação da realidade. Na hora da criação, este reservatório constituiu um leque de possibilidades que partem da realidade, mas que se caracterizam como estímulos produto daquela distorção involuntária. Para o caso individual, imaginário e acervo pessoal podem se integrar em uma expressão que considero sintética de esta relação: mundo interior. No entanto, Silva é claro ao afirmar que esse estar no mundo é uma condição que particulariza a realidade tanto no caso do indivíduo quanto da experiência de grupo:

A construção do imaginário individual se dá, essencialmente, por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro para si). O imaginário social estrutura-se principalmente por contágio: aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação (distinção de todo por difusão de uma parte). (SILVA, 2003, p. 13)



Assim, o imaginário, sendo essa apropriação da realidade, acaba se convertendo em uma reformulação dela que pode determinar as formas como uma sociedade ou uma pessoa vê, sente ou age no mundo. Em contraste, Michel Maffesoli argumenta, em uma entrevista publicada pela revista *FAMECOS*, que “O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual” (MAFFESOLI, 2001, p. 76). Essa afirmação parece, à primeira vista, contrária a de Juremir Machado Silva, mas realmente os dois autores estão falando do mesmo. Ambos consideram o imaginário como produto da sua inerente condição social. Quando penso no imaginário “pessoal”, não estou fazendo referência a uma ideia de autonomia e independência absoluta.

De fato, embora Silva dedique várias páginas de seu estudo à definição do imaginário individual, acho que o entende mais como uma apropriação individual do imaginário, que é, na origem, uma experiência coletiva. Por isso, quando apresenta as três possibilidades de construção do imaginário individual, ressalta precisamente sua condição social. Através do reconhecimento do outro, do desejo de se apropriar dele ou da reelaboração do proposto pelo outro, nosso imaginário acaba sendo só distorção ou adaptação da experiência social. Nesse sentido, é que o imaginário social se constrói por contágio. Nessa citação, embora o autor esteja separando os procedimentos de construção do imaginário individual e o imaginário social, evidencia-se que ambos estão operando na mesma lógica. Os modelos de aceitação, imitação e disseminação podem perfeitamente explicar tanto um como o outro.

Mas, voltando à experiência individual, o imaginário é esse lugar no qual se concentra minha apropriação do mundo e se reúnem as diferentes visões sociais que me atravessam. Para o propósito da criação do meu espetáculo unipessoal, tinha que pensar como meu imaginário poderia contribuir com a aparição dos materiais que precisava para a construção da identidade de minha obra.

A necessidade de falar com nome próprio já tinha me dado um tema, pelo menos no sentido geral, do qual eu queria falar desde a cena: a homossexualidade. Interessava-me, particularmente, a dupla moral da sociedade atual que aparentemente aceita a condição do homossexual, mas o faz enquanto ela não seja expressada abertamente. Meu dizer estava diretamente relacionado com o fato de apresentar a homossexualidade como uma realidade latente e fora das sombras.

Essa relação entre “realidade latente” e “sombras” tem muito a ver com as estruturas de ocultação e revelação que envolvem constantemente as narrativas sobre a homossexualidade. Assim



o assevera Eve Kosofsky Sedwick na sua *Epistemologia do armário*: “Entendo que uma boa parte da energia e da atenção dispendidas em assuntos relacionados com a homossexualidade [...] foi sustentada pela relação claramente indiciadora entre homossexualidade e estruturas mais vastas de ocultação e de revelação, do que é público e do que é privado” (KOSOFSKY, 2003, p. 11).

Como artista, enfrentava, então, o desafio de levar ao palco um dizer próprio sobre uma situação que, claramente, atingia a uma experiência coletiva, mas que partia de interesses pessoais. Por esse motivo, inicialmente, pensava que a minha experiência pessoal seria suficiente para afrontar essa empresa. Como indivíduo abertamente gay, sentia-me na capacidade de levar aquela abertura ao palco. Mas, quando comecei a enfrentar o exercício criativo, rapidamente percebi que o que estava dentro de mim não era outra coisa do que uma aproximação particular de realidades e de experiências que me atravessavam e que vinham do imaginário coletivo. Minha ideia da homossexualidade não era só produto da minha orientação sexual – o que no começo parecia-me uma obviedade –; era, finalmente, meu imaginário individual sobre o que é ser homossexual.

Neste ponto, a palavra acervo e a palavra imaginário já não me resultavam tão próximas porque o imaginário acabou sendo esse edifício que estava procurando dentro de mim, minha biblioteca pessoal, meu museu de experiências. O acervo está dado por todos os materiais que estão contidos nesse meu prédio interior. Novamente, Maffesoli apareceu para me esclarecer o assunto. Na mesma entrevista já citada, o sociólogo francês menciona o conceito de *tecnologias do imaginário*. Por elas, entende todo aquele desenvolvimento tecnológico que contribui na formação desse grande reservatório que é o imaginário. Assim, assevera:

O imaginário é alimentado por tecnologias. A técnica é um fator de estimulação imaginal. Não é por acaso que o termo imaginário encontra tanta repercussão neste momento histórico de intenso desenvolvimento tecnológico, ainda mais nas tecnologias de comunicação, pois o imaginário, enquanto comunhão, é sempre comunicação. (MAFFESOLI, 2001, p. 80)

Essa última afirmação citada aparece em um contexto no qual Maffesoli está tentando explicar o imaginário pós-moderno a partir de sua visão do tribalismo atual. Para conseguir seu propósito, encontra nas mídias uma explicação para a disseminação que comporta as práticas sociais dos últimos tempos. A televisão e a Internet, por exemplo, constituem elementos fundamentais para entender a construção desse imaginário. Mas é importante entender que não se está referindo exclusivamente ao que mal se chama de *novas mídias*, já que o imaginário sempre foi alimentado por tecnologias (sejam elas velhas ou não).



A escrita, só por citar um exemplo, é uma das tecnologias mais revolucionárias de todos os tempos. No meu caso, a literatura é uma das primeiras tecnologias de comunicação que alimentou meu imaginário. Como bem assinala Maffesoli, essas tecnologias são as que estimulam nossa lógica imaginal. Assim, além da minha experiência viva, a imagem que tenho da homossexualidade está dada pelas minhas leituras sobre o tema, pela iconografia que a define no mundo que me correspondeu, pelas teorias científicas que a descrevem, pela história mesma da condição e o contexto social que a envolve, enfim, por todas as informações que recebo e recebi relacionadas com ela, pela minha apropriação individual do imaginário coletivo sobre a condição dos homossexuais. Eis, então, o grande estante onde deveria procurar meus materiais.

Esse tipo de apropriação pessoal está muito bem planteada na fala de Juremir Machado Silva, sobretudo porque a aproveita para dar mais uma definição de imaginário: “O imaginário surge da relação entre memória, aprendizado, história pessoal e inserção no mundo dos outros. Nesse sentido, o imaginário é sempre uma biografia, uma história de vida. Logo, é menos redutor do que a ideologia, mais aberto do que a crença e menos completo do que a cultura, na qual se insere e a qual alimenta” (SILVA, 2003, p. 57). Sendo sempre uma biografia, conseqüentemente será experiência pessoal. Isso apoiou essa minha intuição inicial de que dentro de mim estariam os materiais que precisaria para a construção de identidade do meu ato criativo.

Dessa maneira, ficou definido que devia acudir ao meu imaginário para encontrar aquele acervo que procurava. Esse acervo está composto por inúmeros materiais provenientes da minha apropriação do real. Como encontrar os materiais adequados? Como em uma biblioteca, devia transitar por diferentes corredores, procurar nos mais remotos becos desse imaginário e revisar cuidadosamente o meu índice de experiências. Para determinar esses materiais devia levar em conta o conceito de tecnologias do imaginário, aquelas que formaram minha imagem da homossexualidade que pretendia levar à cena.

A primeira dessas tecnologias em aparecer no meu processo criativo foi a literatura. Definido o que entendo por acervo a partir da noção de imaginário, posso afirmar que minhas leituras são peça fundamental do meu patrimônio, da minha coletânea de experiências. Pensando quais seriam aquelas leituras que nutrem meu imaginário sobre a homossexualidade, encontrei vários autores, entre eles Marguerite Yourcenar, Fernando Vallejo e André Gide. Isso não quer dizer que sejam os únicos que alimentaram em mim essa ideia, mas, até o momento de começar a criação do espetáculo unipessoal, eram os que mais fortemente tinham deixado uma marca importante na minha vida.



*Alexis ou o tratado do vão combate* (1929) e *Memórias de Adriano* (1951) de Marguerite Yourcenar foram romances que deixaram em mim uma forte impressão, especialmente o primeiro. De fato, a primeira ideia de levar ao palco uma temática dessa índole surgiu depois de concluir a leitura de *Alexis*. Trata-se de um romance epistolar no qual o protagonista decide confessar sua homossexualidade para sua esposa. O *vão combate*, precisamente, descreve a luta de um homem por apagar seus instintos e negar a paixão que o define como ser humano. Na carta, ele se despede de sua mulher e se desculpa da seguinte maneira:

Sem saber viver segundo a moral ordinária, trato, pelo menos, de concordar com a minha. É no momento no qual a gente rejeita todos os princípios quando convém se fornecer de escrúpulos. Tinha contraído contigo compromissos imprudentes e a vida se encarregou de protestar: peço-te perdão, o mais humildemente possível, não por te deixar, mas por ter ficado tanto tempo. (YOURCENAR, 2002, p. 165, tradução minha da versão em espanhol)<sup>2</sup>

Esse conflito entre a moral ordinária e a fidelidade à natureza própria foi, talvez, o que mais reverberou em mim depois de *Alexis*. Também, me levou à busca de novas referências ao redor do tema, o que acabou me aproximando de André Gide.

O segundo autor que é definitivo na consolidação do meu imaginário sobre a homossexualidade é Fernando Vallejo. Este autor colombiano me deu um olhar muito próximo sobre a realidade do homossexual do meu país. Suas novelas retratam situações e experiências que acontecem na minha cidade. Seus personagens têm a cara da minha gente e falam com as gírias da minha região, embora Vallejo seja um mestre da gramática espanhola e em muitos dos seus romances denuncie a proximidade entre a degradação da sociedade e a da língua.

Se Yourcenar fala em “vão combate” para se referir à homossexualidade, Vallejo usa a expressão “fogo secreto” com o mesmo propósito. De fato, assim intitula seu romance *El fuego secreto* (1986), o primeiro que desenvolve mais abertamente um tópico que permanece no resto da obra literária do autor colombiano: a homossexualidade do protagonista-narrador (JURADO, 2013). María Mercedes Jaramillo, uma das críticas literárias mais reconhecidas da Colômbia afirma que, na literatura desse país:

Através das obras de Vallejo começa a visibilidade do mundo clandestino dos homossexuais, seus interesses e suas formas de vida, as quais têm sido silenciadas e satanizadas pela sociedade patriarcal,

---

<sup>2</sup> *No sabiendo vivir según la moral ordinaria, trato, por lo menos, de estar de acuerdo con la mía. Es en el momento en que uno rechaza todos los principios cuando conviene proveerse de escrúpulos. Había contraído contigo compromisos imprudentes y la vida se encargó de protestar: te pido perdón, lo más humildemente posible, no por dejarte, sino por haberme quedado tanto tiempo.*



que em sua dupla moral permite e aceita os bordéis e o tráfico de mulheres, mas tolera as campanhas de limpeza social que tem tido como um dos seus alvos os travestis e os homossexuais que têm que se sustentar do comércio sexual. (2013, p. 76, tradução minha)<sup>3</sup>

Fogo secreto ou vão combate, a homossexualidade para esses dois autores representa um estado interior que relativiza a moral pública. Na definição do meu imaginário sobre a homossexualidade, o aporte desses dois literatos é fundamental e acabou me levando à leitura de André Gide, quem diretamente fez parte do ponto de partida para a construção do meu espetáculo. Cheguei ao autor por uma série de recomendações que chegaram logo depois da leitura do *Alexis* de Yourcenar. No começo, aproximei-me a partir da leitura do romance *O imoralista* (1902), obra que deu ao escritor grande reconhecimento. Depois, vieram *Corydon* (1920) e *O pombo torcaz*, conto breve escrito aproximadamente em 1907 e publicado *post-mortem*.

André Paul Guillaume Gide nasceu em Paris no 22 de novembro de 1869 e morreu na mesma cidade no 19 de fevereiro de 1951. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1947. É um dos escritores mais lembrados pela sua assumida homossexualidade e seu discurso abertamente em favor dos gays. Esse fator, unido à sua denúncia do colonialismo, fizeram com que sua obra fosse objeto de rejeição de vários setores. Em 1952, por exemplo, sua obra foi incluída no Index de livros proibidos pelo Vaticano:

Gide foi um autor fértil e multifacetado, que cultivou não só a ficção mas também a crônica, a crítica literária, o ensaio, o gênero epistolar (destinado, como foi demonstrado, finalmente ao grande público), o diário pessoal e outras formas de escrita. Em todos esses gêneros, seu estilo claro, elegante e ilustrado, suscita constantemente a admiração dos seus leitores e, sem dúvida, o fato cumpriu um papel nos reconhecimentos que recebeu [...] Foi louvado com veneração e vituperado com extrema severidade pelas suas posições, com certeza, corajosas e visionárias; pelas suas críticas às infâmias cometidas sob o colonialismo francês na África; pela sua defesa da legitimidade da homossexualidade como forma de existência; pelos seus questionamentos à União Soviética, apesar da sua proximidade aos meios comunistas, e por outros fatos que assumiu como causas próprias. Nesse sentido, é importante destacar que suas obras eram tanto fenômenos literários quanto motivos de escândalo. (PÉREZ, 2011, p. 33-34, tradução minha)<sup>4</sup>

<sup>3</sup> *A través de la obras de Vallejo se empieza a hacer visible el mundo clandestino de los homosexuales, sus intereses y formas de vida, que han sido silenciadas y satanizadas por la sociedad patriarcal, que en su doble moral permite y condona los burdeles y la trata de blancas, pero tolera las campañas de limpieza social que han tenido como uno de sus blancos a los travestis y homosexuales que tienen que vivir del comercio sexual.*

<sup>4</sup> *Gide fue un autor fértil y polifacético, que cultivó no solo la ficción sino también la crónica, la crítica literaria, el ensayo, el género epistolar (destinado, como se ha demostrado, finalmente al gran público), el diario personal y otras formas de la escritura. En todos esos géneros su estilo, claro, elegante e ilustrado, suscita a menudo la admiración de sus lectores y, a no dudarlo, el hecho jugó un papel en los reconocimientos que le fueron dados [...] Fue alabado con*



Sobre o mérito de Gide, Juan Fernando Pérez (2011, p. 33) diz que se trata de um escritor muito relevante, especialmente a partir da primeira ou segunda décadas do século passado, momento no qual Gide começa ocupar um lugar de honra na literatura francesa. Por isso, foi objeto de todo tipo de referências, de estudos e de biografias, o que coincidiu com o recebimento do Nobel. Foi considerado, sem vacilações, um farol da literatura universal.

*O imoralista*, meu primeiro contato com a obra de Gide, conta a história de Michel, um homem que, após se recuperar de uma grave tuberculose, reconfigura sua vida e assume uma nova forma de se relacionar com o mundo através da aceitação de sua homossexualidade. Esse assunto, no entanto, aparece na obra a partir de alusões delicadas e indiretas, que são subentendidas pelo leitor através das situações descritas, como sua preferência por passar o tempo com os trabalhadores rurais das suas terras e sua atração pelos jovens adolescentes que encontra nas suas viagens:

É que os meus trabalhos e os meus gostos já não eram mais os do ano anterior. Minhas terras, devo confessar, não me interessavam tanto quanto os homens que nelas trabalhavam; e, para frequentá-los, a presença de Carlos seria embaraçosa. O rapaz era demasiado sensato e gostava de fazer-se respeitar. Daí que, apesar da viva emoção que a sua lembrança despertava em mim, eu visse com receio aproximar-se o dia do seu regresso. (GIDE, 1972, p. 91)

Durante esses tristes dias, os meninos foram a minha única distração. Quando chovia, só os mais íntimos entravam; tinham as roupas molhadas; sentavam-se, em círculos, ao pé do fogo. Eu me sentia demasiado cansado e enfermo para fazer outra coisa senão olhá-los; mas a presença de sua saúde me curava. [...]

Uma manhã, tive uma revelação curiosa de mim mesmo: Mektir, o único protegido da minha mulher que não me irritava (talvez por ser bonito), ficara só comigo no meu quarto; até então, não me atraía muito, mas seu olhar brilhante e sombrio me intrigava. [...] (GIDE, 1972, p. 33)

A crítica da época relacionou Gide com seu personagem Michel, sobre o que ele manifestou que se tratava apenas de uma virtualização da sua personalidade. No entanto, o uso da primeira pessoa na escrita deste romance, recurso recorrente em toda sua obra, deixa entrever uma intenção confessional que comove profundamente. Sobre isso, Jacques-Alain Miller (2000-2001, p. 36) afirma que a criação literária de Gide está muito marcada pelo *Je* (o autor prefere usar a palavra francesa por considerá-la mais exata). Existe nesse *Je*, segundo o crítico, uma grande fatalidade, o

---

*veneración y vituperado con extrema severidad por sus posiciones, valientes y visionarias con toda seguridad; por sus críticas a las infamias cometidas bajo el colonialismo francés en el África; por su defensa de la legitimidad de la homosexualidad como forma de existencia; por su cuestionamiento a la Unión Soviética, a pesar de su proximidad a los medios comunistas, y por otros hechos que hizo causas suyas. En ese sentido cabe destacar que sus obras eran a la vez fenómenos literarios y motivos de escándalo.*



que dá bastante peso à obra. Assim, Miller assinala que as peças que conformam o conjunto de escritos de Gide têm, na sua maioria, o caráter de uma narração egológica contínua.

Esse traço resulta fundamental para entender como o obra de Gide causou grande impressão no meu imaginário da homossexualidade. De fato, os três autores que mencionei como determinantes na minhas leituras sobre o tema fazem uso desse recurso narrativo. Mas o que deixou uma marca mais profunda na minha experiência como leitor foi isso que intitulo aqui como seu *discurso imoralista*. A história narrada por Michel deixa entrever uma série de vivências que contrariam os costumes da sociedade guiada pelas normas da heterossexualidade. Assim, Michel apresenta um discurso que nada tem a ver com uma visão moral das novas experiências. A homossexualidade, embora sutil, é narrada sem nenhum tipo de juízo moral. Da mesma forma, é descrita a experiência extramatrimonial. O Gide de *O imoralista* é o mesmo que afirmou no *Tratado do Narciso* que “Vivemos para manifestar. As regras da moral e da estética são as mesmas: toda obra que não manifesta é inútil e, por isso, medíocre. Todo homem que não manifesta é inútil e medíocre” (*apud* MONTROYA, 1999, p. 23, minha tradução)<sup>5</sup>. Em consonância com essas afirmações e como crítica da moral, o personagem Michel dirá em algum momento do romance o seguinte: “Detesto os homens de princípios” (GIDE, 1972, p. 79).

Nessa ordem de ideias, aparece na obra de Gide uma contradição entre o desejo e as normas sociais. O personagem Michel passa do casamento com uma mulher, fato influenciado pela satisfação do pai, ao reconhecimento do fogo interior. A busca do si mesmo, para Gide, é representada no encontro do desejo erótico. Sobre esse assunto, Blas Matamoro (2001, p. 111) afirma que ser si mesmo para Gide sempre foi uma ousadia, mas não por imitação ou por contradição nem pela intenção deliberada de ser ousado, mas como dever ser, como se esse si mesmo pudesse ser algo puro e indeterminado. Talvez, essa direção é a que leva ao crítico Ciro E. Schimidt Andrade (2001b, p. 190) a afirmar que *O imoralista* exalta, em nome do desejo, a liberação da moral e da religião.

Na frente da moral e da religião, Gide coloca o desejo. Cristina Marqués Rodilla (2000, p. 31) diz que o desejo de Gide é o do nome próprio, o desejo de um designador rígido que expresse sua originalidade e sua pessoal diferença frente ao tribunal da história. Além disso, assinala que o autor francês é um homem de verdade porque não renuncia ao seu desejo. Embora essas afirmações partam

---

<sup>5</sup> *Vivimos para manifestar. Las reglas de la moral y de la estética son las mismas: toda obra que no manifiesta es inútil y por ello mediocre. Todo hombre que no manifiesta es inútil y mediocre.*



dessa hermenêutica redutora (expressão usada por SILVA, 2003) que é a psicanálise<sup>6</sup>, o tema do desejo esclarece o que podemos considerar o imoralismo de Gide. Ao respeito, diz Michel no romance:

E cada dia aumentava em mim o sentimento confuso de riquezas intatas, que cobriam, escondiam, abafavam as culturas, as decências, as morais.

Parecia-me então que eu nascera para um gênero, desconhecido de descobertas; e entregava-me apaixonadamente àquela pesquisa tenebrosa, para a qual o pesquisador deve adjuar e afastar de si a cultura, a decência e a moral.

Daí eu só admitir nos outros as manifestações mais selvagens, e deplorar qualquer refreamento que os pudesse reprimir. Por pouco, só veria na honestidade restrições, convenções ou temor. Teria gostado de aceitá-la como uma dificuldade rara; nossos costumes tinham feito dela a forma mútua e banal de um contrato. (GIDE, 1972, p. 108).

O desejo, pois, reprimido pelos costumes e pelas convenções de uma sociedade “honesta”. A sinceridade para Gide estaria mais próxima daquelas riquezas inatas apagadas pelas morais. A descoberta do prazer acaba sendo, a partir da perspectiva de *O imoralista*, uma pesquisa tenebrosa que estimula a não repressão do desejo. Em oposição, encontram-se as convenções, as restrições e o temor que defendem as sociedades decentes. “Eu me agito neste dilema: ser moral, ser sincero” (GIDE *apud* SCHIMIDT, 2001b, p. 191, tradução minha)<sup>7</sup>.

Sobre a questão da verdade, Matamoro (2001, p. 118) diz que Gide proclama uma estética da sinceridade. Segundo o crítico, o desejo em Gide é alimentado pela utopia de que existe um ser humano natural, amoral e sincero, oposto à insinceridade do ser humano moral e fictício. Nessa busca, o Michel do romance afirma: “tenho horror às pessoas honestas” (GIDE, 1972, p. 109). Mais na frente, critica a “honestidade dos povos”. Sobre os suíços, por exemplo, dirá: “Honesto povo suíço! De nada lhe vale comportar-se bem... sem crimes, sem história, sem literatura, sem artes... um grande roseiral sem espinhos nem flores...” (GIDE, 1972, p. 109).

---

<sup>6</sup> Fala-se muito de André Gide a partir da perspectiva da psicanálise. Vários dos críticos citados neste capítulo – entre eles, Rodilla e Miller – partem dos estudos de Lacan sobre sua obra. No entanto, em concordância com Durand, a suposta “homossexualidade masturbatória”, seu complexo edípico, sua pedofilia, seu casamento “branco” e seu onanismo, entre outras tantas “aberrações” evidenciadas pelos fãs de Lacan, gozam de pouquíssima importância nesta pesquisa. De fato, Rodilla (2000, p. 28) assevera que Gide reúne todos os tópicos requeridos pela psicanálise. Mesmo assim, no seu próprio artigo, a pesquisadora afirma que, em conversações com seu biógrafo Delay, Gide declarou que de ter existido a terapia psicanalítica na sua infância e de ter sido submetido a ela, as consequências para ele teriam sido irreparáveis, dado que considerava que a catarse do artista só se realiza através da própria obra (RODILLA, 2000, p. 30). Não posso concordar melhor com Gide.

<sup>7</sup> *Yo me agito en este dilema: ser moral, ser sincero.*



Contrário ao que se entende como tautologia, um país como a Suíça, reconhecido como sociedade civilizada por excelência, resulta pouco interessante conforme a perspectiva gideana. Não existe para Michel (também não para Gide), então, nada que dê valor a uma sociedade que se diz honesta: sem crime não há possibilidade de arte. Assim, a verdadeira moral defendida em *O imoralista* seria uma muito relacionada como a ética e a estética, assunto fundamental para entender os alcances da obra do escritor francês:

Toda desordem é contrária à harmonia e, pela mesma razão, à beleza. Por isso, o pecado para ele consiste em uma ruptura dessa beleza e num atentado contra sua própria sensibilidade, o que faz com que toda norma de bem esteja referida à própria sensibilidade e seja basicamente apropriada a partir da experiência estética: “Fazer com que habite a ideia de perfeição, do desejo, não no equilíbrio e na medida, mas no extremo ou na superabundância, é talvez o que definirá melhor nossa época” (*Journal I 310*). (SCHIMIDT, 2001a, p. 111, tradução minha)<sup>8</sup>

Nessa última citação, fica claro o que definiria a moral de Gide. A ausência de ordem será, pois, um ataque à beleza. O pecado não é, então, um atentado contra a convenção. Todo o contrário, será um ofensa ao impulso natural, ao desejo, que, em última instância, se traduz como busca da beleza. Assim, para Gide, a beleza se faz normatividade da existência (SCHIMIDT, 2001a, p. 112) e a escrita uma expressão da sua singular forma de perceber o estético (SCHIMIDT, 2001a, p. 110):

O trabalho artístico [para Gide] parte da liberdade para renunciar a ela, quando se identifica o verdadeiro desejo e submete-se a ele. E esse é também um ato moral, platonicamente precedido pela intuição do belo. A beleza é o chamariz da bondade. Daí que a arte não seja moral pelos seus pressupostos, que não deva se submeter a um código moral, embora seja moral pelos seus efeitos, como toda ação humana. (MATAMORO, 2001, p. 119, minha tradução)<sup>9</sup>

Assim como a beleza, a sabedoria estaria dada por oposição às convenções. No seu *Journal*, André Gide afirma que o ser humano sábio vive sem moral, conforme a sua própria prudência, e convida ao leitor a tentar alcançar o que ele chama de “imoralidade superior” (*apud* MATAMORO, 2001, p. 115). O que seria essa imoralidade? Matamoro (2001, p. 115) anota que se fosse necessário sintetizar a moral gideana, poderia se dizer que se trata de uma ética da disponibilidade, de uma

<sup>8</sup> *Todo desorden es contrario a la armonía y por lo mismo a la belleza. Por ello el pecado para él consiste en una ruptura de esa belleza y en un atentado contra su propia sensibilidad, lo que hace que toda norma de bien esté referida a la propia sensibilidad y sea básicamente apropiada desde la vivencia estética: “Hacer habitar la idea de perfección, el deseo, no en el equilibrio y la medida, sino en el extremo o en la sobreabundancia, es quizás lo que señalará mejor nuestra época” (Journal I 310).*

<sup>9</sup> *El trabajo artístico parte de la libertad para renunciar a ella, cuando se identifica el deseo verdadero y se somete a él. Y este es también un acto moral, platónicamente precedido por la intuición de lo bello. La belleza es el señuelo de la bondad. De ahí que el arte no sea moral por sus presupuestos, que no deba someterse a un código moral, aunque sea moral por sus efectos, como toda acción humana.*



antropologia do indivíduo disponível. Isso faz referência a uma “apaixonada indecisão”, com algum grau de indiferença, pelos contrários. Trata-se de ser, sucessiva e contemporaneamente, o que manda e o que obedece e o que desobedece, ser todos, ser ninguém.

Voltando à questão do desejo, a obra de Gide que mais abertamente apresenta a questão é *Corydon*, subintitulada na versão portuguesa como *Tratado do homossexualismo*. No prefácio desse livro, declara:

Não creio de forma alguma que a última palavra da sabedoria seja o entregar-se à natureza, e libertar totalmente os instintos; mas acredito que antes de tentar contê-los e domesticá-los, é mais importante saber compreendê-los – porque inúmeras desarmonias que temos de suportar são aparentes e devidas unicamente a erros de interpretação. (GIDE, 1969, p. 21).

*Corydon* é um ensaio socrático – trata-se de uma obra composta por quatro diálogos – que Gide escreveu com o ânimo de combater os preconceitos sobre a homossexualidade e a pederastia. De alguma forma, acaba sendo uma ode à homossexualidade. Devido a um primeiro temor de enfrentar a opinião pública, seu autor só mandou imprimir secretamente em 1910 algumas cópias dos primeiros dois diálogos, que distribuiu apenas entre seus amigos. Entre 1917 e 1918 completou a obra, mas só foi publicada completa e no seu nome em 1924. O título do texto foi inspirado no personagem homônimo de Virgílio. Corydon, na mitologia grega, é o nome de um pastor que aparece entre os poetas bucólicos (GIDE, 1969, p. 25).

Miller (2001, p. 59), psicanalista, diz que *Corydon* é um extraordinário elogio da homossexualidade, no qual Gide tentava encontrar um fundamento biológico natural da condição, o que, segundo o crítico, era uma preocupação no ambiente científico da época, mas sem nenhuma importância na atualidade<sup>10</sup>.

Mesmo tenha esperado vários anos para a publicação de *Corydon*, Gide foi bastante corajoso ao falar da condição da homossexualidade numa época na qual ainda era crime no mundo ocidental. Frases como “A homossexualidade, do mesmo modo que a heterossexualidade, tem degenerados viciados e doentes” (GIDE, 1969, p. 38) ou “Mas se a alcova é conjugal, o vício é logo desculpado” (GIDE, 1969, p. 38) fazem parte do primeiro diálogo, no qual se estabelece uma grande crítica das

---

<sup>10</sup> No momento em que relia *Corydon* com a intenção de defender o assunto do imoralismo de Gide, encontrei um artigo no jornal web *Globo.com* que contraria essa afirmação de Miller. Sob o título de “Genes teriam ligação com opção sexual, segundo estudo”, o artigo anuncia a descoberta de um grupo de cientistas da Universidade de Chicago, nos Estados Unidos, de dois genes que estariam ligados à homossexualidade nos homens, o que provaria seu fundamento biológico (GENES teriam ligação com opção sexual, 14 fev. 2014). Contrário ao afirmado por Miller, acredito que se trata ainda de uma preocupação para muitos.



convenções e das regras do relacionamento tradicional homem-mulher, considerando que a sociedade que lhe correspondeu estava engolfada em um código de amor antiquado, tema que desenvolve no segundo diálogo da obra (GIDE, 1969, p. 48). Gide acreditava que, uns poucos anos depois, a discussão sobre a suposta contranatureza da homossexualidade seria superada. Nesse primeiro diálogo, escreve:

Estou convencido de que decorridos vinte anos, os termos: contranatureza, antinatural, etc., não poderão mais ser tomados a sério. Apenas uma coisa admito no mundo como não sendo natural: é a obra de arte. Tudo o mais, quer por bem, quer por mal, fazem parte da natureza, e desde que não nos coloquemos na posição de moralistas, é como naturalistas que convém considerá-la. (GIDE, 1969, p. 38)

Paradoxalmente, o que Gide denuncia no seu *Corydon* é uma sociedade que constantemente estimula a heterossexualidade: “Não esqueçam que em nossa sociedade, em nossos costumes, tudo prepara um sexo o outro; tudo ensina a heterossexualidade, tudo a convida, tudo a provoca, seja teatros, livros, jornais” (GIDE, 1969, p. 45-46).

Em contraste, André Gide dedica o quarto diálogo de *Corydon* a enaltecer a educação da antiga Grécia, a qual se distingue particularmente pela relação entre o mestre e o discípulo. Para conseguir isso, esse diálogo acaba sendo uma exaltação do uranismo, termo que se usa para nomear a homossexualidade masculina<sup>11</sup>. Gide afirma que o uranismo é responsável pela grande qualidade intelectual dos gregos e que as épocas nas quais se expandiu coincidem com uma grande exploração artística:

[...] as épocas em que se expandiu o uranismo, se assim ousar dizer, não foram, em absoluto, períodos de decadência; e não creio que seria imprudente afirmar que muito pelo contrário, as eras de grande florescimento artístico – a grega no tempo de Péricles, a romana no século de Augusto, a inglesa de Shakespeare, a italiana com o advento da Renascença, a francesa com a Renascença, depois sob Luís XIII, a persa, no tempo de Hafiz; todas foram períodos em que a pederastia mais ostensivamente – e ia dizer: mais oficialmente – se afirmava” (GIDE, 1969, p. 119).

Gide também coloca como exemplo a homossexualidade masculina como grande valor da capacidade bélica dos gregos. Afirma que Plutarco faz um elogio da homossexualidade dos gregos quando anota: “É preciso colocar o amante junto do amado, porque um batalhão formado de homens apaixonados uns pelos outros, seria impossível dispersá-los e derrotá-los, pois aqueles que o integram

---

<sup>11</sup> Pelo fato de ter nascido, sem intervenção feminina, dos genitais cortados do seu pai, Afrodite (Urânia na tradição romana) estava associada, como se assinala no *Simpósio* de Platão, com o amor entre homens. O biógrafo de Federico García Lorca, Ian Gibson (2009, p. 75), diz que isso explica o motivo pelo qual, a partir das últimas décadas do século XIX, popularizasse-se na Europa o termo *uraniano* como sinônimo de “invertido” (a palavra *homossexual* não tinha sido inventada ainda).



afrontariam os perigos; uns pelo compromisso afetivo em relação ao objeto de seu amor, outros por sentimento de respeito em não se deixar desonrar perante seus amantes” (*apud* GIDE, 1969, p. 116).

Gide critica, então, como se veneram as obras de arte gregas como milagres de harmonia, de equilíbrio, de sabedoria e de serenidade enquanto seus costumes (está se referindo à naturalidade da prática homossexual) são deplorados pela sociedade moderna e sua influência em todo o belo que saiu da cultura grega não é reconhecida (GIDE, 1969, p. 109-110). Quase no final do diálogo, contrastando todos seus argumentos com um tipo de educação que favorece a heterossexualidade, pergunta: “Acredita de fato que a formação uranística das crianças da antiguidade as predisponha ao deboche, mais do que a educação heterossexual de nossas escolas modernas?” (GIDE, 1969, p. 123). Finalmente, trata-se de uma queixa da hipocrisia. Em uma carta dirigida a Martim du Gard, e descrevendo seu próprio comportamento, Gide manifesta sua valorização do uranismo em 1931, depois de que apareceu um panfleto anônimo que criticava os comportamentos públicos do autor:

Perverter a juventude! Como se a iniciação à volúpia, em si, fosse um ato de perversão! É exatamente o contrário! Esquece-se, ou melhor, ignora-se o que acompanha essas carícias, e a atmosfera de confiança, lealdade e nobre emulação em que nascem e se desenvolvem essas espécies de amizades! [...] Posso fazer justiça a mim mesmo: Sobre esses jovens que vieram a mim, minha influência sempre foi útil e saudável. E não há aí nenhum paradoxo: meu papel sempre foi *moralizador*. Sempre consegui exaltar o que havia de melhor neles! Quantos rapazes, já envolvidos com maus hábitos, eu trouxe de volta para o bom caminho, que, sem mim, teriam se abandonado a seus instintos mais vis, e se extraviado definitivamente! Quantos revoltados, preguiçosos, hipócritas, mentirosos, escutaram meus conselhos e tomaram o gosto pelo trabalho, pela honestidade, pela retidão e pela beleza! Graças, justamente, a essa atração recíproca, essa recíproca afeição... (GIDE *apud* PERRIER, 2009, p. 18-19)

Para Gide, o comportamento homossexual é plenamente natural. De fato, assevera que a heterossexualidade deveria ser a considerada antinatural porque, entre outros argumentos, “Os únicos comportamentos heterossexuais (dos animais), resumem-se à fecundação” (GIDE, 1969, p. 79). Embora sua argumentação chegue nesse ponto de radicalidade, *Corydon* constitui uma prova muito interessante do que passava pela mente do autor francês, o qual falava de uma forma muito diferente na sua narrativa, onde a homossexualidade era algo que o leitor tinha que desentranhar.

Talvez, por isso, é que *O pombo torcaz* aparece publicado muitos anos depois da morte de Gide. Trata-se de um conto curto no qual o autor descreve sem sombras o encontro erótico entre ele



e um rapaz ao qual chama de “pombo torcaz”<sup>12</sup> “porque a aventura do amor o fazia arrulhar suavemente durante a noite” (GIDE, 2009, p. 37). A diferença de *O imoralista*, a linguagem do narrador é muito mais direta na hora de descrever a experiência homoerótica:

Eis-nos dentro do quarto; eis-nos deitados sobre a vasta cama [...] “Isso, vamos ficar nus os dois!”, exclama ele num tom alegre de criança que contrasta estranhamente com sua aparência de moça – quando começo a desvesti-lo [...] sem nenhum constrangimento e sem excessivo impudor, ele se ofereceu ao amor com um abandono, uma ternura, uma graça que eu nunca experimentara antes. Sua pele bronzeada era suave e ardente, e eu a cobri inteiramente de beijos. Num momento, ele se precipitou. Com ar divertido: “Isso! Vamos c[hupar] o p[au] um do outro” [...] Não, pensei, nem Luigi, em Roma, nem Mahommed, em Argel, possuíam ao mesmo tempo tanta graça e tanta força, o amor não conseguira extrair deles movimentos tão apaixonados e tão delicados [...] (GIDE, 2009, p. 34)

Seja através das narrações sutis de *O imoralista*, das descrições mais abertamente eróticas de *O pombo torcaz* ou da escrita ensaística de *Corydon*, o que Gide me ofereceu foi um relato audaz do homossexual. Seu trabalho literário é fundamental na hora de delimitar meu imaginário sobre a homossexualidade. Além disso, constitui um testemunho que coloca na atualidade uma discussão que não se esgota. André Gide é testemunha do seu tempo e visionário de uma questão que ainda não se resolve. No final das contas, um escritor corajoso que coloca sobre a mesa um assunto que muitos preferem manter oculto. Gide se inscreve, dessa maneira, em uma tradição que Kosofsky coloca entre escritores tão importantes como Oscar Wilde e Marcel Proust (contemporâneo de Gide). Segundo a crítica, o período compreendido entre esses dois últimos autores, “[...] foi muito rico quanto a tentativas de nomear, explicar e definir esta nova espécie de pessoa: o sujeito homossexual” (KOSOFSKY, 2003, p. 26). Eis o que peguei principalmente de Gide e de seu discurso: a sua coragem. Essa mesma coragem foi fundamental para a criação do espetáculo *Meus caros amigos*<sup>13</sup> (título que corresponde com as primeiras três palavras do romance *O Imoralista*) e para a afirmação de um discurso levado à cena através de um ator abertamente homossexual.

Segundo Luigi Pareyson, “o fazer que não seja ao mesmo tempo um dizer não atinge a arte, mas permanece confinado no ofício” (1997, p. 64). Baseado nessas palavras, criou-se um experimento cênico cujo principal objetivo foi privilegiar a aparição de um dizer próprio. Nessa empresa, a obra de André Gide foi fundamental como estímulo. Ela representa, sem sombra de

<sup>12</sup> Parece que Gide tinha mesmo uma obsessão com os pombos. Em *Corydon*, aparece a seguinte frase: “Os pombos, sobretudo, parecem propensos à perversão sexual” (GIDE, 1969, p. 71).

<sup>13</sup> O texto dramaturgicamente do espetáculo pode ser consultado na revista *Repertório* (GONZÁLEZ, 2014).



dúvida, a unidade entre forma e conteúdo, entre discurso e arte, na perspectiva do homem homossexual, que era justamente o que como artista estava procurando.

---

## Referências

- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- FERREIRA, Alberto Buarque de Holanda. *Aurélio*: o dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2010.
- GENES teriam ligação com opção sexual, segundo estudo. *Globo.com*, 14 fev. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/saude/genes-teriam-ligacao-com-opcao-sexual-segundo-estudo-11604038>> Acesso em: 15 fev. 2014.
- GIBSON, Ian. *“Caballo azul de mi locura”*: Lorca y el mundo gay. Barcelona: Planeta, 2009.
- GIDE, André. *O pombo torcaz*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- GIDE, André. *O imoralista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- GIDE, André. *Corydon*: tratado de homossexualismo. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- GONZÁLEZ Betancur, Juan David. Meus caros amigos. *Repertório*, Salvador, n. 23, p. 189-193, jul-dez. 2014.
- JARAMILLO, María Mercedes. Las memorias insólitas de Fernando Vallejo. In: GIRALDO, Luz Mary; SALAMANCA León, Néstor. *Fernando Vallejo*: Hablar en nombre propio. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Nacional de Colombia, 2013. p. 65-87.
- JURADO Valencia, Fabio. La obra de Fernando Vallejo: entre el lenguaje literario, la exégesis crítica y el lenguaje de la procacidad. In: GIRALDO, Luz Mary; SALAMANCA León, Néstor. *Fernando Vallejo*: Hablar en nombre propio. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Nacional de Colombia, 2013. p. 39-64.
- KOSOFKY Sedwick, Eve. *Epistemologia do armário*. Trad. Ana R. Luís; Fernando Matos Oliveira. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- MAFFESOLI, Michel. Entrevista: O imaginário é uma realidade. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 15, pp. 74-82, ago. 2001.
- MARQUÉS Rodilla, Cristina. La construcción del sujeto Gide. *Volubilis. Revista de Pensamiento*, Espanha, n. 8, p. 28-41, mar. 2000.
- MATAMORO, Blas. André Gide o la utopía del yo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 610, p. 111-125, abr. 2001.
- MILLER, Jacques-Alain. Acerca del Gide de Lacan. *Freudiana*, Barcelona, n. 30, p. 35-95, dez. 2000 - mar. 2001.
- MONTOYA Campuzano, Pablo José. André Gide: ¿Nuestro contemporáneo? *Revista Universidad de Antioquia*, Medellín, n. 255, p. 22-28, jan-mar. 1999.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PÉREZ, Juan Fernando. Gide en la perspectiva del psicoanálisis. *Revista Universidad de Antioquia*, n. 305, p. 32-39, jul-set. 2011.
- PERRIER, Jean-Claude. Gide ou a eterna juventude. In: GIDE, André. *O pombo torcaz*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p. 11-20.
- SCHIMIDT Andrade, Ciro E. Una estética de lo perverso: Gide, Genet y Mishima. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, v. 39, n. 99, p. 109-119, dez. 2001a.



SCHIMIDT Andrade, Ciro E. Desde el subjetivismo moral del Vattimo hacia el esteticismo ético de Gide, Genet y Mishima. *Revista de Filosofia. Universidad Iberoamericana*, v. 34, n. 101, p. 173-204, mai-ago. 2001b.

SILVA, Juremir Machado. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

YOURCENAR, Marguerite. *Alexis o el tratado del inútil combate*. Trad. Emma Calatayud. Madrid: Santillana, 2002.

