

A HISTÓRIA DE UM HOMEM DEITADO (*PALUDES* DE ANDRÉ GIDE E A PRIMEIRA ÉCLOGA DE VIRGÍLIO)

THE STORY OF A RECUMBENT MAN. (*PALUDES* BY ANDRE GIDE
AND VIRGIL'S FIRST ECLOGUE)

JOSÉ MANUEL DE VASCONCELOS

Resumo: Tomando como ponto de partida os aspectos mais inovadores de *Paludes* de André Gide, que fazem dele uma das portas de entrada da novelística contemporânea, nomeadamente a temática do «romance dentro do romance», e o tom satírico que percorre a obra, o presente artigo faz considerações comparativas e estabelece paralelos com as personagens e situações da primeira écloga de Virgílio, que serve de ponto de partida para o romance *in progress* que o narrador se propõe escrever.

Palavras Chave: romance dentro do romance; *Éclogas* de Virgílio; Paródia; Diário; Homem comum; Círculos literários

Abstract: Considering as a starting point the most innovative aspects of André Gide's *Paludes*, which make it one of the gateways to the contemporary novel, namely the theme of a “novel within the novel” and the satirical tone that runs through the work, this article makes comparative considerations and draws parallels with the characters and situations in Virgil's first eclogue, which serves as the starting point for the novel in progress that the narrator proposes to write.

Keywords: Novel inside a Novel; Virgil's *Eclogues*; Parody; Diary; Common Man; Literary Circles

Publicado em 1895, *Paludes* é a sexta obra de André Gide e um dos textos literários mais desconcertantes dos finais do século XIX. Natalie Sarraute considerava-o um dos romances marcantes do nosso tempo, colocando-o junto a *À la recherche du temps perdu*, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, *La nausée*, *Voyage au bout de la nuit*, e *Le miracle de la rose*, e vendo-o, em muitos aspectos, como precursor do *nouveau roman*. A verdade é que, mesmo aos olhos de um leitor do século XXI, continua a suscitar uma impressão de frescura, um sentimento de surpresa pela novidade e ousadia, que à época da publicação parece não ter acontecido, embora posteriormente não tivessem faltado redescobertas entusiastas. Gide publica *Paludes* no ano em que parte para a Argélia com intenção de aí permanecer uma longa temporada, e onde reencontra Óscar Wilde, com quem conviveu de perto durante algum tempo. 1895 foi também o ano da morte da mãe do escritor, e aquele em que iniciou o noivado com Madeleine Rondeaux, sua prima, com quem casaria em Outubro desse mesmo ano, com as vicissitudes que são conhecidas¹.

Um pouco à semelhança de Dante, Gide, em *Paludes*, toma como guia Virgílio, não para uma viagem iniciática, mas para parodiar os círculos literários parisienses dos finais do século XIX, essa «comédia» dominada pela cartilha simbolista, e esta escolha não foi um acaso, pois, para além da bem conhecida admiração que o escritor francês nutria por Virgílio, via no autor de *A Eneida*, «le plus “chrétien”» de todos os poetas latinos, «c’est à dire celui qui sans connaître la doctrine du christianisme s’en est le plus rapproché.²». E sabemos bem a importância da religião, sobretudo no que respeita às suas consequências comportamentais e éticas, para o jovem Gide (naquela altura com menos de vinte anos), em resultado da austera educação protestante que tivera.

1 Apesar das dificuldades por que passou este lamentável casamento, Gide escreveu, após a morte de Madeleine, uma das mais impressionantes reflexões que uma ligação humana pode suscitar. Refiro-me a *Et nunc manet in te*.

2 André Gide, *Journal I* (1887-1925), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1996: 3.

O autor qualifica *Paludes* como *sotie*, em conjunto com *Les Caves du Vatican* e *Le Prométhée mal enchaîné* que, a uma primeira abordagem, se poderiam considerar romances ou novelas. Sabemos porém que Gide que, precisamente em *Paludes*, faz com que o narrador confesse: «mes principes esthétiques s'opposent à concevoir un roman», considerava ser autor de um único romance, no conjunto da sua extensa e variada obra: *Les Faux-Monnayeurs*, publicado em 1925. A *sotie* gideana retoma o espírito dessas peças satíricas do final da Idade Média, que tratavam de temas políticos, sociais e mesmo clericais, usando os «sots» e os «fous» como máscaras para expressar pensamentos e ideias incómodas e arroçadas, adaptando a velha forma medieval às necessidades de alguns dos seus projectos literários. Por outro lado, as *soties* de Gide não têm formas previamente definidas, apresentam um grau de indefinição considerável do ponto de vista genológico, correspondendo a um anseio bem profundo e autêntico do jovem Gide em libertar-se de convenções e em seguir por caminhos de criação literária assentes numa grande liberdade de pensamento e expressão, dando forma a uma revolta interior que sentia crescer em si.

177

Não obstante a qualificação do autor, este texto, apresentado como um diário, obedece a estratégias e códigos narrativos que o aproximam da novelística, sendo geralmente visto e abordado como um romance. *Paludes* é uma sátira que assume contornos de uma desconcertante modernidade: por um lado, trata-se de uma obra em que se descrevem, sob a forma de um falso *journal intime*, as vicissitudes da escrita de um romance em progressão (aliás mais ilusória que real), e que tem precisamente o título *Paludes*. Trata-se do relato de uma dificuldade, a dificuldade da escrita de *Paludes*, e a estranheza do narrador relativamente ao mundo vazio de gestos de marionetas em que vive. Por outro lado, o livro aparece como um contraponto fortemente irónico à escrita diarística, de que Gide foi, como se sabe, um continuado cultor, funcionando, de certo modo, como um contra-diário que contém excertos do romance em marcha, também ele um diário, o livro dentro do livro, apresentado

em soltos fragmentos, de um lirismo rebarbativo, em fanados tons *fin de siècle*, introduzidos por diálogos por vezes artificiosos e com a falsa inocuidade e neutralidade das páginas do diário do narrador.

Uma das personagens, Angèle, a única mulher com voz nesta obra, num diálogo com o narrador, qualifica mesmo os excertos do romance que este anda a escrever, e que lhe lê, como um texto «très bien écrit», o que bem acentua a dimensão irónica do discurso gideano, sabendo nós o que pensava dos escritores de quem se diz escreverem muito bem. O romance dentro do romance é, pois, «Paludes, o Diário de Tityre», personagem decalcada do pastor que, na primeira écloga do poeta mantuano, dialoga com Melibeu. O narrador, assim, estabelece um paralelo entre a personagem do romance que tem intenção de escrever, Tityre, e Tityrus, personagem da primeira bucólica virgiliana. No diálogo com que começa esta breve mas fundamental obra de Gide, intitulado «Hubert» (nome de um dos amigos do narrador, que o visita com assiduidade, procurando inteirar-se das suas disponibilidades e do seu trabalho e que, de certo modo, parece corresponder ao Melibeu da écloga), revela a este, esclarecendo-o acerca dos seus propósitos sobre o livro que começara a escrever, que o ponto de partida para a tarefa que se impôs foram os versos de Virgílio:

Et tibi magna satis quamvis lapis omnia nudus
Limosoque palus obducatur pascua iunco.³

Versos cujo sentido transmite ao amigo, numa hiper-síntese do argumento, falando de um pastor que diz a um outro que o seu terreno é pantanoso e está cheio de pedras, mas que é para ele bastante, e que está muito feliz por ser seu possuidor, acrescentando que *Paludes* é a história de quem não pode viajar, de um celibatário que vive só e isolado numa torre rodeada de pântanos.

3 E são para ti suficientemente extensos [Melibeu refere-se aos campos que Tityrus ocupa], se bem que as pedras nuas/ e os juncos lamacentos cubram todas as pastagens.

A obra é composta por 8 partes, cada uma delas correspondendo a um dia da semana, de terça-feira a domingo, terminando por um *envoi* alusivo à futilidade e inutilidade desse mundo de intelectuais de que o livro se ocupa, que consomem os dias em encontros mundanos, festas e *salons*, acções de caridade, reuniões, sessões de equitação e de esgrima, vivendo num mundo mais imaginário que real, num saldo em que sobressaem o tédio e a frustração, e se acentua a fragilidade de certas construções, projectos e vidas: «*Nous avons bâti sur le sable/des cathédrales périssables.*»

Gide tinha uma sólida formação clássica, e as referências a temas da cultura antiga, particularmente latina, são recorrentes na sua obra, desde logo nos próprios títulos de alguns dos seus trabalhos, como *Amyntas*, *Thésée*, *Corydon*, *Numquid et tu?*, *Et nunc manet in te*, bem como referências a Prometeu, Édipo, Perséfone, etc., e recorre, como disse, para configurar a sua personagem, que é também narrador, bem como a personagem-eco, protagonista único do romance de que este se ocupa, a um dos pastores da primeira das *Bucólicas*, adaptando-o aos propósitos da sua narrativa. Nesta primeira écloga, Melibeu queixa-se do exílio a que se viu forçado, contrapondo o seu desesperado sentimento de perda à placidez saciada de Títiro:

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi/Silvestrem tenui mu-
sam meditaris avena;/Nos patriae fines et dulcia linquimus arva; Nos
patria fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra,/Formosam resonare doces
Amaryllida silvas.*⁴

“Deitado sob a vasta folhagem desta faia, ensaias, Títiro, uma ária campestre na tua avena ágil/E nós, expulsos da terra de nossos pais, deixámos os doces campos, fugimos da nossa pátria. /Tu, Títiro, estendido na fresca sombra, ensinas os ecos destes bosques a repetirem o nome da bela Amarílis.”

4 Lucrèce/Virgile/Valérius Flaccus, *Oeuvres Complètes*, publiées sous la direction de M. Nisard, Paris, Firmin Didot Frères, 1860: 161.

A fala de Melibeu coloca a écloga sob o signo da confrontação dos *status* de ambos, instituindo um duplo eixo discursivo, um deles relacionado com o deslocamento, o movimento forçado, a fuga, e o exílio (*fugimus*) e o outro remetendo para a posse, a saciedade e o conformismo agradecido (*recubans*). Há ainda uma outra diversidade: a individual (*Tityrus*, confortado na solidão entorpecida do seu domínio) e a colectiva, dada pelo *Nos patria fugimus* de Melibeu, ou a que resulta da comparação da difícil e penosa vida no campo, no caso concreto, a expulsão dos camponeses e pastores pelos veteranos, e da vida em Roma, de que *Tityrus* dá notícia, misturada com a laudatória ao Imperador Octávio:

*Urbem, quam dicunt Romam, Meliboe, putavi/ Stultus ego huic nostrae
similem (...) Verum haec tantum alias inter caput extulit urbis,/ Quantum
lenta solent inter viburna cupressi.*⁵

“Essa cidade a que chamam Roma, Ó Melibeu, era para mim, simples que sou, quando a imaginava, semelhante às das nossas regiões (...) Mas Roma ergue a cabeça mais alto que as outras cidades, tal como os ciprestes ultrapassam os viburnos flexíveis.”

O pastor *Tityrus*, conformista, vive confinado na sua imobilidade, afortunada segundo as palavras do seu interlocutor: *Fortunate senex, ergo tua rura manebunt!*⁶ e as pastagens de que dispõe são suficientes para a sua moderada felicidade, não obstante estarem juncados de pedras e serem de natureza pantanosa: (...) *quamvis lapis omnia nudus/ Limosoque palus obducatur pascua junco*. Ora, é este cenário natural, dado em traços muito gerais e vagos (característica aliás da paisagem das *Bucólicas* virgilianas, posta em relevo por Maurice Rat, quando comparada com o seu modelo Teocritiano⁷), e esta figura mediana e confortada

5 *Op. cit.*, p. 161.

6 Afortunado velho, assim os teus campos permanecerão teus!

7 Virgile, *Les Bucoliques/Les Georgiques*, traduction, introduction et notes par M. Rat, Garnier-Flammarion, Paris, 1967: 17.

no seu entorpecimento, que interessou Gide e o fez transpô-la para personagem de um putativo romance ou diário frustrado, que se vai penosamente construindo, por entre as várias sequências do quotidiano do narrador que o pretende escrever, e que dão os tons de uma cena literária e social vazia e inútil (um simulacro de relação amorosa minada pelo tédio, cenas mundanas, pastosas e presumidas, projectos adiados, como adiada é a literatura), por meio de folhas de um diário quase paralisado, numa *mise en abyme*⁸ do diário do narrador que, de resto, é uma personagem que nem sequer tem nome.

Tityre é a personificação do tédio, da vacuidade monótona, da monotonia; assume ao longo do livro vários rostos: ele é Richard e outros amigos do narrador, o *salon* de Angèle, as viagens sonhadas que não se realizam e, também, o próprio narrador, narcotizado na teia das suas indecisões, procurando convencer e convencer-se de que escreve para agir, denotando uma insatisfação permanente, confrontando os amigos com as suas vidas sem sentido e sem saída: «*Voilà justement le sujet de mon livre; Tityre n'est pas mécontent de sa vie; il trouve du plaisir à contempler les marécages; un changement de temps les varie; – mais regardez vous donc! regardez votre histoire! est-elle assez peu variée! Depuis combien de temps – habitez-vous cette chambre? – Petits loyers! petits loyers! – et vous n'êtes pas la seule! des femmes sur la rue, sur les cours; devant soi l'on regarde des murs ou d'autres gens qui vous regardent...*»⁹, diz o narrador a Angèle, sua quase-namorada¹⁰.

Este narrador vive entre a insatisfação e a inacção; critica e quer repudiar, mas embrenha-se na sua própria impotência e nas suas contradições, manifestando traços comportamentais onde se detecta o gosto

8 A expressão *mise en abyme* para significar, em literatura, a narrativa dentro da narrativa, foi aliás usada pela primeira vez por André Gide.

9 André Gide, *Paludes*, Gallimard, Paris, 1973: 24.

10 A relação do narrador com Angèle é, também ela, frustrada. De contornos apenas mentais, e mesmo assim hesitantes, bastante conturbados e sem qualquer concretização corporal. Já perto do final do livro, num diálogo entre os dois, o narrador, acaba por confessar através de uns breves versos: «*Nous ne sommes pas, / Chère, de ceux-là / Par qui naissent les fils des hommes.*»

por uma ordem tão obsessiva quanto estéril, consignando anotações mais ou menos aleatórias no seu diário, mas também enchendo uma agenda de inutilidades e de afazeres do dia-a-dia, nunca consumados, produto dessa sonolência impotente: «*Tenir un agenda; écrire pour chaque jour ce que je devrai faire dans la semaine, c'est diriger sagement ses heures. On décide ses actions soi-même; on est sûr, les ayant résolues d'avance et sans gêne, de ne point dépendre chaque matin de l'atmosphère. Dans mon agenda je puise le sentiment du devoir; (...) chaque soir ainsi je m'endors devant un lendemain inconnu et pourtant déjà décidé par moi-même.*»¹¹

Dependente da planificação dos ínfimos pormenores de uma vida em miniatura, o narrador chega ao ridículo de tomar nota na sua agenda de que deve preocupar-se com a frequência das visitas de Hubert, seu amigo, a Angèle, por poderem comprometer a sua relação com ela, e a guardar meticulosamente os apontamentos que escreve sobre os seus amigos, separadamente, nas várias gavetas de um armário. Por seu lado, o *Journal de Tityre* de que, a golfadas, vai dando nota, dá-nos a vida inexistente de um homem incaracterístico. Na sua torre de marfim, rodeado de pântanos e de terrenos pedregosos, Tityre nada faz para daí sair, e mesmo a visão do exterior de que dispõe é limitada pela anquilose da sua inércia: «*De ma fenêtre j'aperçois, quand je relève un peu la tête, un jardin que je n'ai pas encore bien regardé; à droite, un bois qui perd ses feuilles; au delà du jardin, la plaine; à gauche un étang dont je reparlerai.*»¹² Sempre o imobilismo, sempre o adiamento, aqui neste excerto do «Diário de Tityre», (o romance dentro do romance), como no diário do narrador sem nome, de que Tityre é, de certo modo, um alter-ego, retardado e ancilosado pela sua incapacidade e envolvimento na sonolência das relações do seu círculo um pouco fantasmático, equivalente das pedras e dos paúis da sua personagem de empréstimo.

Prisioneiro de si mesmo e de um livro que o obceca, o narrador parece ter entrado num carrossel de que não consegue sair. Num di-

11 André Gide, *Paludes*, Gallimard, Paris, 1973: 29.

12 *Op. Cit.*, p. 20.

álogo breve com Angèle que, após ter ouvido a leitura de um excerto inócuo do romance *in progress*, diz ter receio de que a história seja um pouco aborrecida, o narrador responde-lhe que a única emoção que a vida lhe confere é precisamente a do sentimento de tédio, de vaidade e de monotonia, e que se a vida de Tityre não é nada, limitando-se ao prazer de contemplar os pântanos circundantes e as gradações que as mudanças de tempo atmosférico lhes emprestam, a deles é bem mais monótona, após ter deixado Angèle, chega a casa e transformando em versos o *incipit* da sua narrativa, escreve para remate do seu dia: «*De ma fenêtre j'aperçois/Quand je relève un peu la tête/la lisière d'un petit bois/ Qui ne s'est jamais mis en fête.*¹³»

O narrador é, nos seus estados de alma um pouco flutuantes, no seu imobilismo descontente, na incompatibilidade *snoob* que aparenta relativamente ao mundo que o rodeia, em muitos aspectos um precursor do mal estar, do sentimento de rejeição e de desfocagem, de personagens que haveriam de surgir em obras literárias posteriores, características da «personalidade neurótica do nosso tempo», para me socorrer de uma expressão consagrada da psicanalista Karen Horney. Não será alheio a isto o elogio que Sartre fez a Gide, num artigo originalmente publicado no número 65 (Março de 1951) de «*Les Temps Modernes*», por ocasião da morte deste, e mais tarde incluído em *Situations IV*. Não estaria o autor do artigo consciente da importância que algumas personagens gideanas tiveram na génese de uma personagem como Antoine Roquentin?¹⁴ O narrador exprime em vários momentos a sua inquietação e as suas dúvidas relativamente aos actos que praticamos e àquilo a que chama «a doença da retrospectiva», e que mais não é do que a persistência no presente dos nossos actos do passado, como algo que não podemos

13 *Op. cit.*: 24-25.

14 Veja-se, a este respeito de um certo «existencialismo» gideano, a seguinte frase do narrador: «Neste momento, parece-me que o sentimento que experimento faz piorar a minha doença, e que os outros, ao fim e ao cabo, talvez não estejam doentes. Mas então eles têm razões para não sofrer – e eu não tenho motivos para os censurar; – porém eu vivo como eles e é por viver assim que sofro...»

deixar de fazer reviver constantemente, pois cada acto que se pratica, em vez de nos impulsionar, torna-se o vazio em que nos deixamos cair¹⁵.

O certo é que a leitura de *Paludes* continua ainda hoje a ser uma surpresa, pelos caminhos que prenuncia relativamente à narrativa contemporânea. André Breton que, diferentemente de Sartre, não tinha por Gide uma desmesurada simpatia, tendo acentuado a incompatibilidade de humores que os afastava, embora nunca o colocando na famosa lista «Para ler - Para não ler»¹⁶, cultivava em relação a ele uma boa educação distanciada, e não deixa de confessar ter apreciado *Paludes*, bem como as duas outras *soties*, o *Prométhée...* e *Les Caves du Vatican*¹⁷. Roland Barthes, por seu lado, vê em *Paludes* um grande livro, que devia ser reavaliado pela sua modernidade¹⁸.

As personagens de Gide são figuras de uma dança contínua mas reservada, em torno do seu próprio criador, com a função de esclarecer e delimitar as ressonâncias do seu pensamento, sobretudo no que respeita à dimensão ética das relações humanas. O autor de *La Symphonie Pastorale* exhibe, nas palavras de Ralph Freedman, «A auto-compaixão irónica e uma obsessiva inclinação pela auto-exploração, embatendo nos duros limites da sua arte¹⁹», responsáveis pela imagem de Gide como um «hipócrita sincero». Com efeito, ao lermos *Paludes*, sentimos estar perante um divertimento sério, a lembrar num outro plano – o do cinema – algo que surgiria muito mais tarde, «Os contos morais» de Éric Rohmer, que, como o «romance» de Gide, se inserem numa tradição

15 Encontramos aqui, ainda em estado embrionário, a dialéctica que conduzirá ao «acto gratuito», que iria ocupar Gide, através da sua personagem Lafcadio, em *Les Caves du Vatican*.

16 Mas já outro surrealista, Arthur Cravan, certamente com o beneplácito do «papa», escreveu um texto demolidor sobre Gide, à boa maneira malcriada dos surrealistas, que foi publicado na *Antologie de l'humour noir*.

17 Breton, André (1996), *Perspective Cavalière*, Gallimard, Paris.

18 Barthes, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris.

19 Freedman, Ralph (1963), *The lyrical novel - Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*, Princeton University Press, Princeton.

francesa, que vem de Montesquieu, Voltaire e Diderot, portadora de uma filosofia que tem tanto de aparência ligeira, como de agudeza *sage*, que encontramos particularmente nos diálogos das personagens, e a que, recorrendo a uma auto-qualificação do narrador de *Paludes* para Angèle, poderíamos chamar «*plaisanterie sérieuse*».

Ora, é precisamente isso que encontramos em Rohmer e em muitos outros realizadores da «Nouvelle Vague». Mas as semelhanças não estão apenas nessa concepção da narrativa para «proveito e exemplo», nessa configuração fabulística e moral, vão, no caso de *Paludes* muito mais longe, pelo *non-sense* de certas situações, e até pela tonalidade propositadamente empolada e artificial de alguns diálogos que, nesta obra, têm um lugar central, e que lhe dão o sabor teatral que justificam, juntamente com a abundância de episódios de farsa, a qualificação como *sotie*.

O narrador e o Tityre da sub-narrativa são criaturas imersas na letargia demolidora que tolhe os seus movimentos, adaptando a visão do mundo às suas conveniências («*J'arrange les faits de façon à les rendre plus conformes à la vérité que dans la réalité*» – confessa o primeiro). A pequenez dos seus mundos, a incapacidade e a rotina cristalizante do narrador, (não obstante alguns momentos breves de inconformismo, meramente verbais: «*il faut vraiment tâcher de varier un peu notre existence*» anota o narrador numa das suas folhas desirmanadas, a propósito da vida do seu amigo Richard, subjugada aos hábitos de uma carreira profissional rotineira, convencido de que escrever *Paludes* lhe dá uma outra dimensão, mais original e profunda), e a satisfação medíocre do segundo, correspondem, ao fim e ao cabo, a uma renúncia da vida autêntica, tornando-os herdeiros desse outro grande preguiçoso oitocentista, o Oblomov do romance de Gontcharov, anunciando, com as óbvias diferenças de escala, e tendo em conta sobretudo o pensamento veleitário, o Ulrich de *Der Mann ohne Eigenschaften* de Musil.

A imagem do homem comum satisfeito com a sua mediocridade, constitui a base para uma teoria geral do homem normal, o homem-terceira pessoa, que habita um «terreno neutro», vivendo também em

nós (mesmo naqueles que colocam o acento na subjectividade criada-ra), mas que não morre connosco, repetindo-se ao longo dos tempos no espaço de neutralidade que é o de toda a gente. O narrador não fica fora da sátira, antes pelo contrário, com a sua altivez frouxa e o convencimento da importância decisiva das suas opções, como quando constata a certo momento: «*C'est une chose curieuse à noter, cela, combien une résolution importante, la décision d'un grand changement dans l'existence, fait paraître futiles les petites obligations du jour, les besognes, et donne donc de force pour les envoyer au diable.*»²⁰»

Esta afirmação que se nos afigura como verdadeira, sem grande dificuldade, torna-se logo ridícula na boca de uma personagem que de facto nada faz para mudar a sua vida (embora esteja convencida do contrário), ganhando os contornos de uma fanfarronada, se pensarmos que a «resolução importante» é a de sair de Paris no fim-de-semana com Angèle, naquilo a que no livro se chama «le petit voyage», e que acaba por também ela ser um fiasco por causa de uns aguaceiros imprevistos. Mas isso não tem importância para o narrador, pois as palavras com que se refere à viagem constituem para ele, como impressão da mesma, um excelente substituto. Gide usa frequentemente a «técnica da redução», desvalorizando a estatura e dignidade do que se diz, no caso, neutralizando a pomposa expressão «grande mudança na existência» pela banal realidade que a pretende suportar na visão do narrador: uma simples saída de fim-de-semana da sua trivial roda de encantos e desencantos, ensombrados pelo romance que não conclui, mas a que não consegue virar costas, porque vê *Tityrus* em todo o lado, nos outros e em si mesmo. Gide encontra no *Tityrus* de Virgílio essencialmente o homem que se satisfaz com pouco, o que se compraz no seu lazer medíocre, mas também aquele que à desgraça de Melibeus, à sua dor, ao seu sofrimento de espoliado e de exilado, contrapõe apenas palavras, talvez belas, mas ineficazes:

20 André Gide, *Paludes*, cit.: 105-106.

(...) sunt nobis mitia poma,/ Castaneae molles, et pressi copia lactis./
Et jam summa procul villarum culmina fumant,/Majoresque cadunt altis
de montibus umbrae.²¹

“Temos saborosos frutos,/moles castanhas e lacticínios em
abundância. Ao longe o fumo sobe já dos telhados dos casais, e as
sombras descem das montanhas e tudo vão cobrindo.”

O *Tityrus* de Gide é o homem imóvel, vivendo num universo fechado, de convenções e pequenos rituais, o homem repetição que, no essencial do seu mundo abafado, não se altera ao longo dos tempos, e que define uma linha inelutável que cavalga os séculos, a terceira pessoa, que está em todo o lado e tem uma natureza residual. Dos bucólicos campos virgilianos, até aos salões literários da Paris dos finais de oitocentos, *Tityrus* é o homem *semper recubans*. *Paludes* é um episódio da longa história de um homem irremediavelmente deitado.

187

BIBLIOGRAFIA:

Gide, André (1973), *Paludes*, Gallimard, Paris.

Gide, André (1996), *Journal I* (1887-1925), Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

Lucrece/Virgile/Valérius Flaccus (1860), *Oeuvres Complètes*, publiées sous la direction de M. Nisard, Paris, Firmin Didot Frères.

Virgile (1967), *Les Bucoliques/Les Géorgiques*, traduction, introduction et notes par M. Rat, Garnier-Flammarion, Paris.

Barthes, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris,.

Breton, André (1996), *Perspective Cavalière*, Gallimard, Paris,.

Freedman, Ralph (1963), *The lyrical novel -Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*, Princeton University Press, Princeton.

21 Lucrèce/Virgile/Valérius Flaccus, *Oeuvres Complètes*, cit.: 163.