

# Suite Proustiana

HAYDN GOULART

## CAPÍTULO I

*Lendo "Em busca do tempo perdido"*

É um "mundo particular e completo" essa obra, diz Álvaro Lins, onde não há pobreza, posto que passado numa sociedade aristocrática. Apesar de sua beleza e humor, é um dos livros mais melancólicos da literatura universal, adverte Edmond Wilson.

Triste, porque nos mostra o fluir do tempo e a relatividade das coisas, inclusive do ser humano. A decadência física e mental dos personagens revistos depois de anos, já no fim da obra, é de uma tristeza sem par.

Lembro-me do Barão de Charlus reduzido a um nada, hemiplégico, sem as tiradas brilhantes de outrora.

O Narrador mesmo manifesta o seu desejo de colocar os homens ocupando "no Tempo um lugar mais considerável do que o tão restrito a eles reservado no espaço" (1).

A princípio, a leitura de Proust não agrada ao leitor moderno, mas, se insistir, verá o magnífico tríptico da grande arte romancística do autor.

Se alguém começar a ler Proust, em seus primeiros livros, não terá uma visão de sua grandeza, que só compreenderá lendo toda sua obra. Com a minúcia de um artista e a visão de um pesquisador, ele "gradually and patiently erects a structure of pitiless objective truth", segundo o crítico G. S. Fraser (2).

Há mesmo quem diga que Proust é homem de um só livro, que se desdobra, cujo único herói do romance não é senão êle mesmo (3).

Ortega y Gasset assemelha o romance proustiano, em seu processo literário, a uma filmagem em câmara lenta.

Outro crítico afirma que em Proust há um temperamento de mulher e uma inteligência de filósofo (4).

Aproveitando-se da recuperação do tempo perdido, de influência bergsoniana, Proust, por meio da memória criadora, inconsciente inicialmente, mas, após de uma consciência estética lúcida, chega a uma libertação total, sendo apenas o Narrador um desinteressado e vidente contemplador.

É sabido que Proust assistiu a um curso de Bergson no Colégio de França e, possivelmente, leu "Les donnés immédiates de la conscience" dêste autor que foi editado, pela primeira vez, em 1889, enquanto os primeiros trechos de "Du côté de chez Swann" são publicados em 1914, trazendo já em sua busca do tempo perdido, de maneira aplicada, a intuição, o sentido da arte, a evolução da personalidade, o inconsciente e a análise da memória, como lembra Augusto Meyer.

Equipado com essas diretrizes, reformulou o "Jean Santeuil", ao ver de André Maurois, transformando-o no "Em busca do tempo perdido".

De um chá com bôlo, faz a memória voltar-se ao tempo em que era menino indo, em voltas e reviravoltas no tempo, até a I Grande Guerra.

Veja como Proust mostra até uma doutrina do conhecimento quando esclarece que "a imobilidade das coisas, que nos cercam, talvez lhe seja imposta pela nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas".

Em outro trecho, aponta as castas existentes na sociedade que descreve: "os burgueses de então formavam a respeito da

sociedade, considerando-a composta de castas fechadas, onde cada qual se via, desde o nascimento, colocado na posição que ocupavam seus pais, e de onde nada nos poderia tirar para fazer com que penetrássemos numa casta superior, a não ser os casos de uma carreira excepcional ou de um casamento inesperado".

Para a narrativa, concorda que se lhe adicione uma pitada de sal, sobretudo se for assunto de vida íntima:..... "com êsse grãozinho de sal que a gente mesmo deve acrescentar para lhe achar algum sabor a uma narrativa sôbre a vida íntima..."

A respeito do tempo, Francisca, personagem admirável de Marcel, pontifica: "aquêle que fêz o tempo não o vendeu para a gente".

Mas, a intenção principal do Narrador parece confessar no último livro da série, ou seja, "O tempo redescoberto": "Era essa noção do tempo incorporado, dos anos escoados, porém inseparáveis de nós que eu tencionava fazer em minha vida" e mais adiante "... dêsse Tempo cuja noção se me impunha hoje com tamanho vigor, e de risco de fazê-los parecer seres monstruosos, mostraria os homens ocupando no Tempo um lugar muito mais considerável do que o tão restrito a êles reservado no espaço um lugar, ao contrário, desmesurado, pois, à semelhança de gigantes, tocam simultaneamente, imersos nos anos, tôdas as épocas de suas vidas, tão distante — entre as quais tantos dias cabem — no Tempo" (5).

Talvez seja êsse o ponto central da obra, a ação do tempo perante os seus personagens; a decadência física, o amor esquecido pelo hábito, a distância física exercendo sua influência temporal no amor, a maneira de encarar a arte e a vida com a aquisição de uma grande vivência no tempo.

Há, realmente, uma infinidade de assuntos ou problemas abordados. Por isso, faz-se mistér dividir o trabalho em capítulos para não emaranhar os temas.

## CAPÍTULO II

*O amor em Proust*

Sem dúvida alguma, um dos grandes temas de Proust foi o amor. Mas o amor sob as formas e comportamentos mais diversos. Era possessão, era repulsa; era vigília, era esquecimento voluntário.

Num fato aparentemente frívolo, lá estava o tônus do personagem pois, segundo o Narrador, as leis do caráter são estudadas num assunto sério ou sem importância.

Pois bem, o amor do Narrador com Albertina é uma das páginas permanentes da literatura mundial.

Ernst Robert Curtius acha que o amor em Proust é como uma doença que pode acalmar-se passageiramente, porém jamais terá cura. O amor, para Proust, só chegaria à perfeição com a posse carnal, mas um personagem dêle adverte que ninguém pode possuir a outro mesmo que tenha havido êsse contato (6).

Nunca Albertina lhe foi tão fugidia como quando coabitava com êle: sempre havia uma parte obscura no caráter dela que era desconhecida ao Narrador que tanto se esforçava para conhecê-la integralmente. Mas, no pensamento proustiano, como se disse antes ninguém se dá integralmente e sempre resta qualquer coisa que ficou para outra pessoa ou para si mesmo.

Quando Proust descreve o amor em Swann, eis o amor doença: “E aquela doença que era o amor de Swan de tal modo se multiplicara, estava tão estreitamente ligada a todos os hábitos de Swann, a todos os seus atos, a seu pensamento, a sua saúde, a seu sono, a sua vida, até ao que êle desejava após a morte, era de tal sorte um só todo com êle, que não lhe poderiam arrancar sem o destruir quase que por completo: como se diz em cirurgia, o seu amor não era mais operável”.

O amor perpassa tôda a obra de Proust, como se vê no caso do Narrador que começa amoroso de Gilberta, transferin-

do-se para Albertina e derivando para a duquesa de Guermantes.

Percorrendo o livro “À sombra das raparigas em flor” vejamos o que diz Proust sobre o amor: . . . “é o amor uma espécie de criação de um indivíduo suplementar, distinto daquele que usa no mundo o mesmo nome, e que formamos com elementos tirados na memória de nós mesmos”.

E ainda — “e sossêgo é coisa que não pode haver no amor, pois o que se obtém é sempre um nôvo ponto de partida para desejar ainda mais”.

Em outro volume da obra chega a dizer mesmo que “todo livro se faz simultâneamente com a recordação de amores passados e as peripécias dos atuais”.

No que toca às lembranças do amor: “Ora, as lembranças de amor não abrem exceção às leis gerais da memória, regidas também estas pelas leis mais gerais do hábito, e como o hábito enfraquece tudo o que melhor nos recorda uma criatura, justamente o havíamos esquecido. Eis por que a maior parte de nossa memória está fora de nós mesmos, e que a nossa inteligência desdenhosa por não lhe achar utilidade, a última reserva do passado, a melhor, aquela que, quando tôdas as nossas lágrimas parecem estancadas, ainda sabe fazer-nos chorar. Fora de nós? Em nós, para melhor dizer, mas oculta a nossos próprios olhares, num esquecimento mais ou menos prolongado. Graças tão somente a êsse olvido é que podemos de tempos a tempos reencontrar o ser que fomos, colocamo-nos perante as coisas como estava aquêle ser, sofrer de nôvo, porque não somos mais nós, mas êle, e porque êle amava o que nos é agora indiferente. Na plena luz da memória habitual, as imagens do passado pouco a pouco empalidecem, apagam-se, nada mais resta delas, não mais as tornaremos a encontrar. Ou antes, nunca mais voltaríamos a encontrá-las se algumas palavras (como “diretor do ministério dos correios”) não tivessem sido cuidadosamente encerradas no esquecimento, da mesma forma que se deposita na Biblioteca Nacional o exemplar de um livro que, sem isso, correria o risco de tornar-se inencontrável”.

Então, observa-se que o amor em Proust, eterno e incontornável, sai da memória habitual e vai para a memória involuntária e o hábito auxilia êsse esquecimento temporário.

De maneira que o amor, como tudo o mais, cai naquela relatividade apontada como uma das facetas da filosofia de Proust.

Justificando o desaparecimento do amor pelo hábito, o Narrador conta: "Em Paris, eu me tornara cada vez mais indiferente a Gilberta, graças ao hábito. A mudança de Hábito, isto é, a cessação momentânea do Hábito, terminou a obra do Hábito quando parti para Balbec. Êle enfraquece, mas estabiliza, traz a desagregação, mas fá-la durar indefinidamente".

Tudo é relativo, mas é importante pensava Proust, pois para êle o que não era importante não figurava (7).

E com a perda de Albertina, eis que o Narrador chega a ser quase contraditório quando, tendo afirmado que o amor integral é o amor possessivo, eis que em "A prisioneira" declara que "não amamos senão o que não possuímos inteiramente".

Então, o amor não fica somente na atração dos seres, mas naquele movimento do coração que leva a um ser, a um objeto ou a um valor universal como desejava Platão num dos diálogos de "O Banquete".

Parece que Proust acolheu um pouco em seus trabalhos essa idéia, se bem que êle não fôsse um platoniano.

### CAPÍTULO III

#### *A opção estética de Proust*

Utilizando artistas como personagens de seus livros, o pintor Elstir, o escritor Bergotte ou o músico Vinteuil, o nosso Proust não perdia ocasião para fazer apreciação, ora através do Narrador, ora por intermédio de seus figurantes.

Analizou o fenômeno musical em Vinteuil, o da pintura em Elstir, mas no fenômeno literário despreendeu-se de Bergotte e deixou que o Narrador se espraiasse no assunto.

Se bem que nos primeiros livros seus falasse de Bergotte (Anatole France) com grande admiração, talvez despertada pela precocidade literária, na maturidade abandonou mesmo as belas imagens para recorrer a outras artes e a uma filosofia de vida cética e triste, mostrando a inanidade do ser humano.

"Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é nosso, cujas paisagens nos seriam estranhas como as porventura existentes na lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vê-mo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os rodam no infinito, e que, muitos séculos após a extinção do núcleo de onde erravam, chama-se êste Rembrandt ou Ver Meer, ainda nos enviam seus raios" (9).

Por isto, Curtius esclarecia que a criação literária para Proust era um modo de elaborar o problema da vida do artista (10).

Criando uma visão geral do mundo, êle o olhava não só sob o ângulo dêle, mas acrescentava os conhecimentos estéticos de artistas conhecidos, provocando assim uma contemplação sob outros prismas.

Ao narrar como se faz a comunicação artística, Proust, "No caminho de Swann" esclarece: "O motivo de que uma obra genial rara vez conquiste a admiração imediata, é que o seu autor é extraordinário e poucas pessoas com êle se parecem. Há de ser a sua própria obra que, fecundando os poucos espíritos capazes de compreendê-la os fará crescer e multiplicar. Foram os próprios quartetos de Beethoven (os de nº XII, XIII, XIV e XV) que levaram cinquenta anos para dar vida ao público, realizando dêsse modo, como tôdas as grandes obras, com progresso, senão no valor dos artistas, pelo menos na sociedade dos espíritos, longamente constituída hoje pelo que era im-

possível encontrar. Isso a que se chama posteridade é a posteridade da obra. É preciso que a obra (sem levar em conta, para simplificar, os gênios que na mesma época façam trabalhos paralelamente, preparando para o futuro um público melhor, de que outros se aproveitarão) crie ela própria a sua posteridade. E se a obra conservasse de reserva e só a posteridade a conhecesse, esta já não seria para a referida obra a posteridade verdadeira, mas uma assembléia de contemporâneos que viveu cinquenta anos mais tarde. Cumpre, pois, que o artista se quiser que sua obra possa seguir seu caminho, a lance onde haja bastante profundidade em pleno remoto futuro”.

Proust desejava sempre transmitir o verdadeiro integral e sempre procurava a realidade das coisas: “O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente — relação suprimida pela simples visão cinematográfica, que se afasta tanto mais da realidade quanto mais se lhe pretende limitar — relação única que o escritor precisa encontrar a fim de unir-lhe para sempre na sua frase os dois têrmos diferentes. Podem-se alinhar indefinidamente, uma narrativa, os objetos pertencentes ao sítio descrito, mas a verdade só surgirá quando o escritor tomar dois objetos diversos, estabelecer a relação entre êles, análoga no mundo da arte à relação única entre causa e efeito no de ciência, e os enfaixar nos indispensáveis anéis de um belo estilo, ou quando, como a vida, por meio de uma qualidade comum, as duas sensações, lhe extrair a essência, confundindo-as para as subtrair às contingências do tempo, uma metáfora, ligando-as pelo laço indescritível de uma aliança de palavras” (11).

Aí está tôda a estética literária de Proust: tomar dois objetos diversos; relacioná-los artisticamente, enfaixando-os ou entremostrando-os através de um belo estilo metafórico para subtrair as palavras do livro à destruição do tempo.

Há quem diga, mesmo, que em face de sua concepção estética, tôda a obra de Proust é em certo sentido uma aplicação da teoria do estilo (12).

Na ânsia de revelar a verdade, a arte de Proust é densa de cultura estética, científica e filosófica (13).

E na morte de Bergotte, êle lembra que só na criação artística poderemos encontrar compensação para a anarquia, a perversidade, a esterilidade e as frustrações do mundo (14).

O prazer estético é aquêle que acompanha a descoberta de uma verdade, lembrava Proust em outro trecho de seus livros.

Daí por que sem ser um adepto do estetismo permanente, no entanto, adotava, como norma, aquela visão de vida através da arte, que lhe trazia a verdade das coisas.

Pois ensinava em “O tempo redescoberto” que “um artista (no caso Ticiano) deve antes de tudo servir à glória de sua pátria. Mas só como artista o pode fazer, isto é, com a condição de, ao estudar as leis da Arte, ao tentar suas experiências e fazer suas descobertas, tão delicadas como as da Ciência, não pensar em nada — nem na pátria — além da verdade que tem diante de si” (pág. 137).

É verdade que depois de haver terminado sua obra reconhece que, embora os livros da maturidade sejam os mais fortes, no entanto, os da “juventude possuem a mesma aveludada frescura” (15).

As suas antenas artísticas sempre estavam dispostas a colher a mensagem onde ela estivesse, pois, para êle, “uma hora não é apenas um hora, é um vaso repleto de perfumes, sons, de projetos e de climas” (16).

Fugindo da narração simples e trabalhando com personagens requintados na sua maioria, utilizava-se dessas várias vezes para espelhar a sua doutrina estética.

A verdade para êle era uma contínua pesquisa, uma penetração nas coisas sob diversos ângulos. Parecia aquêles filmes onde a verdade se entremostra diferentemente para cada

personagem, dependendo de sua filosofia de vida: a multiplicidade dos mundos daria maior visão ao trabalho.

Já no fim de sua obra, se bem continuasse a afirmar que a visão estética era para o artista (e aqui se inclui o escritor) importante, reconhecia, contudo, que a vida trazia um pouco de aragem (17), naquela decadência física que mostrou como uma das infelicidades do ser, como a morte, uma nostalgia do tempo perdido e não recuperado.

#### CAPÍTULO IV

##### *O tempo proustiano*

Se bem que a noção de tempo seja interligada com o problema da memória, tentemos separar os dois aspectos para melhor compreensão.

Proust joga com o tempo para tirar melhor efeito na narração em sua obra. Volta ao passado pelas memórias voluntárias ou involuntárias que serão analisadas mais adiante.

Trazendo do passado, o permanente, mostra o presente como um estado passageiro, sem fixação, que só o passado dará.

Mesmo porque, de acôrdo com a "durée" bergsoniana, o tempo pode alterar-se para o personagem fugindo ao tempo cronológico. Um momento de angústia ou de alegria pode durar menos ou mais do que o tempo cronológico passado durante estes sentimentos e isto foi muito bem estudado quanto ao sonho, porque êste, modificando a superfície de comunicação entre o eu e as coisas exteriores, traz uma alteração do tempo (18).

Claro que não se pode fugir da noção do tempo, porque êle é fundamental e, como diz Martin Heidegger, o ser só existe historicamente em face da temporalidade que há dentro dêle, da qual não poderá esquivar-se (19).

A unidade de tempo do romance clássico que sempre foi respeitada, em Proust se modifica com a maior regularidade; basta que a memória involuntária transporte o personagem a outras fases de sua vida. Não é aquêle chá de tília com bolinho especial (madelaine) que provoca tôda a gama que é o "Em busca do tempo perdido"?

Curtius diz que "el tiempo de las novelas de Proust no es cronométrico con del calendario y de las ciencias naturales, sino 'durée réelle' realidad espiritual cuyo ritmo es múltiple e infinito y cuya cualidad y curso se hallan en estrecha relación con los cambios atmosféricos, con el estado de ánimo y hasta con las cosas que nos rodean. El tiempo proustiano tiene una elasticidad y una relatividad ante las que fallan las demás medidas" (20).

Para Álvaro Lins, "só o passado ou o futuro têm conteúdo, importância, significação, no romance proustiano. O presente não é só doloroso, mas também frágil e fugaz" (21).

Para conhecer o presente melhor, na vida movimentada e sucessiva dos seres, se faz necessário um olhar ao passado, lembrava Henri Bonnet. (22).

Infelizmente, insiste Proust, não se pode fugir do tempo, mesmo que não existisse a cronologia mecânica. Todos estão mergulhados nêle: os homens, as sociedades e as nações (23).

Mas, o pior do tempo é a ação dêle nos seres alterando pensamentos, físico e lembranças. "O tempo que muda os seres não altera as figuras que dêles guardamos. Nada mais triste do que essa oposição entre a decadência das criaturas e a inacessibilidade das lembranças".

E acrescenta Marcel: "Se ao menos me fôsse concedido um prazo para terminar minha obra, eu não deixaria de lhe imprimir o cunho dêsse Tempo cuja noção se me impunha hoje com tamanho vigor, ao risco de fazê-lo parecer seres monstruosos, mostraria os homens ocupando no Tempo um lugar muito mais considerável do que o tão restrito a êles reservado no espaço, um lugar, ao contrário, desmesurado, pois, à semelhança

de gigantes, tocam simultâneamente, imersos nos anos, tôdas as épocas de suas vidas, tão distantes — entre as quais tantos dias cabem — no Tempo” (24).

O ser proustiano além de estar presente agora, está também no passado que se torna presente pela memória voluntária ou involuntária, sendo que elas trazem uma memória do espírito e outra do corpo. É uma recapitulação total, fazendo com que tôdas essas percepções incentivem uma visão do tempo futuro que para o autor era mais limitado.

Essa memória, dentro de um livro tão esquematizado, tão sem uma sequência lógica e variável é que traz a matéria substancial para a obra. Parece que êle está repetindo Bergson quando observa que “a matéria para nós é um conjunto de imagens” (25).

E com essas imagens Proust constrói todo seu edifício literário, a fim de dar um panorama mais completo em extensão e profundidade.

Foi um incansável cultivador da memória, adverte-nos o filósofo George Santayana.

Através da memória, êle fazia o tempo retroagir trazendo fatos antigos para explicar ou justificar acontecimentos da época em que o Narrador contava êsses acontecimentos.

Daí o deslocamento de um tempo para outro ser feito com o auxílio da memória. Tempo e memória só poderiam andar juntos e o fizeram muito bem no romance proustiano.

## CAPÍTULO V

### *Proust e a metáfora*

Muita gente pensa que a literatura moderna abandonou a metáfora. Na verdade, o escritor, por mais objetivo que seja, não poderá deixar de usar em seu trabalho literário a metáfora, não só por questão de melhor compreensão do que dese-

ja, como também porque a imagem literária fixa uma beleza adequada ao espírito.

Adotemos, para efeito didático, aquilo que Aristóteles dizia da metáfora, ou seja, a aplicação a uma coisa de palavra que pertence a algo muito distinto.

Ora, o nosso Proust não poderia fugir a essa regra geral, não só por ser um escritor, mas um grande artista no sentido mais completo do termo.

Não é demais lembrar que o autor estudado aplicou ao romance normas do simbolismo. Daí o emprêgo metafórico ser uma constante na sua obra.

Curtius aponta na obra de Marcel o emprêgo de metáforas científicas com finalidades humorísticas (26).

Aqui vem a propósito citá-lo, quando diz, em “O tempo redescoberto”: “A beleza, as imagens se situam por detrás das coisas, a das idéias na frente. De sorte que a primeira cessa de nos maravilhar quando atingimos estas, mas só compreendemos a segunda quando as ultrapassamos”.

A metáfora era uma espécie de preparação que Proust usava para chegar a um assunto que poderia chocar o leitor, entrando de logo no tema. Talvez tivesse um efeito de natureza didático, esclarecendo por exemplos análogos.

Lembra Jean Mouton (27) daquela metáfora em Proust de um pastor no meio de suas ovelhas quando desejava descrever a igreja de Combray no meio das casas circunvizinhas, além de outras tantas que davam maior vida ao texto literário.

A metáfora, a sua escolha, depende muito da sensibilidade do escritor, ensina Marcel Cressot (28), e Proust tinha isto bastante. Daí a beleza dêsse recurso figurado.

É através do estilo proustiano que se chega à melhor compreensão de Proust, pois o autor pode mentir quando expõe idéias, mas não em seu estilo, admite Yves Gandon (29).

Como se disse acima, a metáfora não era um puro adôrno, mas um ato de apreensão (30), naquela ânsia de mostrar a verdade por todos os seus ângulos; era um jôgo total dentro da obra literária.

Em qualquer volume de Proust, o leitor encontra um sem número de metáforas que dariam margem a um longo estudo.

Folheemos, por exemplo, o "No caminho de Swann", e lá encontraremos um "relêvo com um acabado aflitivo" (31).

Eram tantas as côres das ruas de Combray que, na memória do Narrador, permaneciam como se fôssem "projeções da lanterna mágica" (32).

Ou aludia a um silêncio "nutritivo e succulento" (33). Ou ainda explicava que a tia do Narrador não gostava da expressão *dormir* e quando ia fazer isto, dizia que ia "refletir ou repousar" (34).

Sabe-se que tôda a linguagem de Proust sempre foi trabalhada, podada, substituída, usando muitas vêzes estrangeirismos ou outros recursos lingüísticos para dar maior fôrça ao texto. Até mesmo a pronúncia errada de uma palavra inglesa ou em inglês, como, por exemplo, um personagem falando de um livro de Ruskin, dava oportunidade ao escritor para ironizar sua personagem ou dar o seu grau de instrução ou pedantismo, que a afetava.

Ao ver de Pfeifer, a "metáfora poética ousa fundir numa unidade convincente imagens que na experiência real hão de estar muitas vêzes separadas e talvez até sejam incompatíveis, mas que se fundem e misturam por fôrça da magia poética" (35).

Proust escolheu a arte literária como sua maneira de expressão porque ela opera na base de sinais convencionais, falados ou escritos, tocando em tôdas as ordens da realidade, atingindo e mostrando num campo a arte num campo mais amplo. As palavras, por seu próprio destino, servem para designar o que foi pensado, sentido, desejado, os conceitos abs-

tratos, as sensações, os atos, enfim, de nossa vida inteira, ativa ou espiritual.

Usando um vocabulário representativo de tôdas as artes, inclusive o cinema, eis Proust criando seu universo estético e, quando as palavras se esgotavam em seu sentido próprio, recorria ao alegórico e ao simbólico, na mais das amplificadas metáforas, no campo dos tropos. A sua linguagem forma alianças imprevistas e aparentemente desusadas.

Claro que essa liberdade inteira da linguagem só se adquire na linguagem poética da qual bem se interpenetra a de Proust, além da metáfora, usa o símbolo e a comparação, esta mais abundantemente que aquela.

O que dificultava talvez a sua linguagem de ser inteiramente poético era, certamente, aquela precisão científica que sacrifica o belo à visão integral. Mas aí, há dúvida se a visão integral não seja também o belo.

## CAPÍTULO VI

### *A morte e a eternidade em Proust*

O tema da morte não poderia deixar de ser uma das permanentes proustianas. Desde a morte da avó do Narrador (Proust se aproveita de circunstâncias ocorridas no falecimento de sua mãe), que êle descreve numa de suas páginas imortais, aquêle acontecimento acompanha a obra.

Quando aborda os últimos momentos da avó, o Narrador declara que "a vida, retirando-se, acaba de carregar as desilusões da vida. Um sorriso parecia pousado nos lábios de minha avó. Sôbre aquêle leito fúnebre, a morte, como o escultor da Idade Média, tinha-a deitado sob a aparência de menina e moça" (36).

Sabe-se que a descrição de Tolstoi feita na morte do personagem Ivan Illitch foi tão perfeita que os médicos, através

de seu trabalho literário, conseguiram diagnosticar a causa do falecimento do Juiz: um câncer na região abdominal.

Ora, o pai de Proust era médico e também seu irmão e assim a precisão dos termos médicos lhe era conhecida, pois quando um personagem sugere que a avó tenha perdido a visão, o médico presente lhe adverte que jamais se poderia saber naquela ocasião.

Para o personagem Illicht, a morte não existe: não há morte. Ao contrário de Tolstoi, Proust descrevia a morte não como uma libertação, uma vitória, mas sim uma derrota, um fim, um desaparecimento.

É preciso esclarecer de logo que em matéria religiosa Marcel foi um grande ausente. Se falava em catedrais ou pequenas igrejas era sempre no sentido artístico ou despertado por reminiscências. Se bem que não atacasse a Igreja, ela ou padres não apareciam em seus trabalhos literários. Não procurou atacá-la como Stendhal: apenas não a introduziu em sua obra, simplesmente porque naquela época no meio social em que vivia o assunto não era uma constante, salvo em *Françoise*. Claro que existiam personagens que frequentavam a Igreja Católica, mas não eram católicos no sentido que lhes dá esta religião (37).

Contudo, a morte lhe provocava aquela nostalgia da relatividade do ser, reduzido a um tempo físico restrito.

A morte de Bergotte é bem uma morte de intelectual que, sem sentir que se vai, ainda raciocina em termos de beleza. Impressionado por um panozinho de muro amarelo existente no quadro, *Vista de Delft*, do pintor Ver Meer, êle doente como estava, resolveu ir a uma exposição de pintura holandesa, para ver o detalhe do panozinho de muro amarelo que não se recordava, e, no entanto, conhecia muito bem a obra de Ver Meer, tanto como Swann que pretendia escrever um trabalho sobre aquêle pintor.

Fixou-se bem diante do quadro e começou a olhá-lo, lembrando-se do ar do crítico que escrevera sobre o quadro: “re-

parou pela primeira vez numas figurinhas vestidas de azul, na tonalidade côr-de-rosa da areia e finalmente na preciosa matéria do pequenino pano de muro amarelo. As tonteiras aumentavam; não tirava os olhos, como faz o menino com a borboleta amarela que quer pegar, do precioso panozinho de muro”. “Assim é que deveria ter escrito”, dizia consigo. “Meus últimos livros são demasiados secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase preciosa em si mesma, como êste panozinho amarelo”. Não lhe passava, porém, despercebida a gravidade das tonteiras. Em celestial balança lhe aparecia, num prato a sua vida, no outro, o panozinho de muro tão bem pintado de amarelo. Sentia Bergotte que, imprudentemente, arriscara o primeiro pelo segundo. “Não gostaria nada, disse consigo, de vir a ser para os jornais da tarde a nota sensacional desta exposição”.

Repetia para si mesmo: “Panozinho de muro amarelo”. Nisso deixou-se cair súbitamente num canapé circular; súbitamente também cessou de pensar que estava em jôgo sua vida e, recobrando o otimismo, disse consigo: “É uma simples indigestão causada por aquelas batatas mal cozidas, não há de ser nada”. Nova crise prostrou-o, êle rolou do canapé ao chão, acorreram todos os visitantes e guardas. Estava morto. Morto para sempre? (38).

Então, Proust fala sobre a falta de provas não só na religião espírita como também na católica sobre a sobrevivência da alma. Êle não nega diretamente a alma, mas admite que ela morra com a morte física. Aí o Narrador disserta: “O que se diz é que tudo se passa em nossa vida como se nela entrássemos com o fardo de obrigações contraídas numa vida anterior; não existe razão alguma em nossas condições de vida nesta terra para que nos julguemos obrigados a praticar o bem, a ser delicados, mesmo a ser corteses, nem tão pouco para que o artista, cujo culto se julgue obrigado a recomeçar vinte vezes um trabalho, cuja admiração suscitará pouco lhe há de importar ao corpo comido pelos vermes, como o panozinho amarelo pintado com tanta ciência e requinte por um artista desconhecido para sempre e apenas identificado pelo nome de

Ver Meer. Tôdas essas obrigações que não encontram sanção na vida presente, parecem pertencer a um mundo diferente, fundado na bondade, no escrúpulo, no sacrifício, mundo diferente dêste e do qual saímos para nascer nesta terra, antes talvez de voltar a viver nêle sob o império dessas leis ignotas a que obedecemos porque trazíamos em nós o ensinamento, sem saber que aí as traçara — essas leis de que nos aproxima todo labor profundo da inteligência e que são invisíveis — nem sempre, aliás — para os tolos. De sorte que não há inverossimilhança na idéia de não ter Bergotte morrido para sempre”.

“Enterraram-no, mas durante tôda a noite fúnebre, nas vitrinas iluminadas, os seus livros, dispostos três a três, velavam como anjos de asas espalmadas e pareciam, para aquêle que já não existia, o símbolo da sua ressurreição” (39).

Então, compreenderemos que Proust admitia a imortalidade através da obra literária, pois a outra era duvidosa.

E com isso, dava a sua mensagem da eternidade da arte, como lição aos homens do futuro até que tudo desapareça. Aquêles livros colocados de três a três eram o símbolo da permanência, um estímulo a todo artista.

## CAPÍTULO VII

### Charlus

Na galeria de personagens de Proust, o Barão de Charlus é, sem dúvida, uma das mais atraentes.

Êle aparece em “À sombra das raparigas em flor”, quando Saint-Loup explica, interrogado pelo Narrador, que tem um tio chamado Palamedes de Guermantes, usando o título de Barão de Charlus.

A curiosidade do Narrador foi despertada depois que lhe foi apresentado pela Marquesa de Villeparisis e verificar que êle apreciava adolescentes, fato comprovado pelo próprio Narrador que sofreu os seus olhares diretos, quando ninguém estava presente e, disfarçados ou neutros, quando em roda social.

Segundo descreve o Narrador, Charlus tinha a mania de heráldica e, conseqüentemente tinha o seu preconceito aristocrático (desprezando-o só quando se tratava de jovens). Tinha 40 anos — alto e corpulento, com bigode muito negro, olhos de extrema atividade, corte de cabelo à escovinha, com “aletas onduladas de cada lado” (40).

Era uma descrição completa que lhe definia, de logo, todo seu caráter e tendências. Mas êsse caçador de adolescentes era um artista na disfarçatez e usava todos os truques para a conquista de sua vitrina.

Não gostava, por incrível que pareça, dos tipos efeminados, sobretudo daqueles que usavam anéis. Isto, ainda que viril, não perturbava a sua sensibilidade mesmo preferindo Racine a Hugo, com escândalo de Saint-Loup e do Narrador.

Depois, se esfumaça o personagem e reaparece em “O caminho de Guermantes” tentando explicar ao Narrador o seu interesse por êle, quando confessa admirar o estudo das artes, no que na verdade conhecia algo, mas tudo isso são álibis para o estudo do homem, (sua caça), do arbusto humano, se estivesse seguro de que valia a pena, o que era o caso.

E, de fato, procura alicerçar a amizade com o Narrador, se bem ressaltando que a mesma deveria ser com as devidas precauções.

Mas a figura de Charlus toma proporções maiores em “Sodoma e Gomorra” quando se relaciona com o alfaiate Jupien na troca de olhares que mostrava um céu de uma cidade oriental e desaparecendo por trás da “porta da loja” que se fechou por trás dêles, impedindo que o Narrador nada mais visse.

Não é demais lembrar que Charlus (se êle soubesse de nossa intimidade em tratá-lo por Charlus e não por Barão de Charlus.....) era um homem das metáforas, pois tinha horror ao fescenino, sendo pouco compreendido por Jupien.

Mais adiante, falando de Charlus, o Narrador diz que êle lhe pareceu ter o aspeto de uma mulher e diz que Charlus "pertencia à raça dêsses sêres menos contraditórios do que parecem, cujo ideal é viril justamente porque seu temperamento é feminino, e que na vida são semelhantes, em aparência apenas, aos demais homens" (41).

Mas o que se pretende aqui não é estudar o homossexualismo, mas as atitudes e pensamentos de Charlus e a arte de Proust em revelá-los.

Depois de fazer uma verdadeira dissertação sôbre os problemas dos invertidos, volta Proust a tratar de Charlus alegando que êle "era um dêsses que podem ser qualificados de excepcionais, porque, por numerosos que sejam, a satisfação, tão fácil em outros, de suas necessidades sexuais, depende da coincidência de muitas condições demasiado difíceis de encontrar" (42).

O problema da inversão sexual não era escondido na obra proustiana, mas o invertido era considerado mais uma vítima da sociedade (43).

E lá vai êsse personagem em procura de novas amizades com Morel, com belos lacaios ou camareiros cumprindo a sua tarefa amorosa de certa maneira anti-social para aquela sociedade. Chega a romper com os Verdurin porque achando o músico Morel um gênio, andou recusando que êle executasse músicas no salão daquele casal. Sem autocrítica, eleva Morel a gênio, fato que nem o próprio se achava.

Provoca Charlus um casamento que acha adequado em "A fugitiva" e reaparece frequentando um hotel dirigido nada menos do que por Jupien que reunia tipos dos mesmos gostos, sob o bombardeio dos aviões alemães (era a primeira grande guerra).

Hemiplégico, Charlus ainda frequenta salões e, quando estêve doente, sem ver momentâneamente, perguntava a Jupien, quando chegava a hotéis, pelos mordomos, pedindo sua descrição física.

Conhecedor dos clássicos franceses, para comprovar seus pensamentos gostava de citar passagens ou trechos de escritores favoritos dos presentes para agradar-lhes. Usava muito Balzac de quem se achava um grande conhecedor.

Mas Proust sempre salientava que êle era um amador em arte, que a usava para suas intenções obscuras, apontadas de forma literária e não pornográfica, pois Marcel igualava essas paixões àquelas que o homem normal as tem (44).

## CAPÍTULO VIII

### *Proust e Joyce*

É muito comum juntar os nomes dêsses dois escritores aparentemente tão diversos em sua temática, justamente porque êles, de uma maneira ou de outra deram enormes contribuições à técnica romancística moderna.

Quanto a Proust, nem sempre a sua técnica foi elogiada ou sequer admitida.

E. M. Forster, por exemplo, em seu "Aspects of the Novel" (50), considera o "Em busca do tempo perdido", ou parte dêle, de natureza caótica e mal construído, se bem que admita modificar sua opinião em novas leituras.

Ora, Proust ainda não tivera uma repercussão que chegasse possivelmente à Inglaterra, se bem que os últimos livros de Proust tenham sido publicados em 1927, precisamente a data da 1ª edição do livro de E. M. Forster.

Também o excelente "The craft of fiction", de Percy Lubbock (51), editado inicialmente em 1921, não faz referência a Proust.

Mas, é Edwin Muir, em seu livro "A estrutura do romance" (52) que assevera serem as duas obras — "Em busca do tempo perdido" e "Ulysses" — os grandes exemplos da prosa de ficção da época atual.

Esse crítico e poeta considera a obra de Proust como um grande romance dramático único, se bem que aparentemente seja uma coleção de romances interpretados: é um romancista escrevendo um só romance.

Mostra o mesmo crítico que o romance dramático é limitado no Espaço e livre no Tempo, o que na realidade foi o romance de Proust, mas não se deve esquecer que havia também nêle bastante de romance de personagem (53). Inegavelmente, porém, o tempo era a matéria primordial no gênero proustiano.

No que se refere a *Ulysses*, o mesmo crítico acha “uma obra singular de virtuosidade literária e algumas de suas inovações técnicas são surpreendentes porém, não é revolucionária no que se refere à estrutura” (54).

Ramón Pérez Ayala, em seu trabalho “Princípios y finales de la novela”, não compreendeu bem Joyce, lembrando que *Ulysses* requeria para lê-lo “paciência, perseverança e abnegação” (55).

E Georg Lukács, em seu ensaio “A Teoria do romance”, desculpa-se de não haver tratado de Proust e Joyce, porque as obras dêles só apareceram em tradução alemã, após a publicação de seu trabalho (56).

Comparando os livros de Proust e Joyce, eis o que estabelece Edmund Wilson: “Em *Ulysses*, êle explora conjuntamente, como nenhum outro escritor cogitara de fazer antes, os recursos do Simbolismo e do Naturalismo. O romance de Proust, conquanto magistral, representa a decadência da ficção psicológica: ao elemento subjetivo é finalmente permitido invadir e arruinar mesmo aquêles aspectos do enrêdo que, na realidade, deveriam ser mantidos em plano estritamente objetivo para que se pudesse acreditar que de fato estivessem ocorrendo. Mas o domínio que Joyce tem do seu mundo objetivo é total: sua obra se firma inabalavelmente em alicerces naturalistas. Enquanto em “À la recherche du Temps Perdu” muitas coisas permanecem vagas — as idades das personagens, e, por vêzes, as circunstâncias reais de suas vidas, como — o que é pior — a pos-

sibilidade de serem apenas pesadelos do Herói —, *Ulysses* foi logicamente concebido e acuradamente documentado até o derradeiro pormenor” (57).

Ora, Edmund Wilson não compreendia que Proust deixava de lado as idades e as circunstâncias reais propositadamente. O que o interessava era, sobretudo, o detalhe. A morte de Albertina, que poderia ser explorada e pormenorizada, o fato só é sabido pelo Narrador através de outros. Eram duas técnicas diferentes. Apenas ambos usavam o simbolismo que é primordial na linguagem literária. Um era objetivo, o outro, nitidamente subjetivo.

Também havia uma identidade de pensamento dos dois chamada a atenção pelo mesmo crítico: o desrespeito à capacidade do leitor. Não fizeram livros para agradar, mas para transmitir as suas mensagens artísticas. Os leitores que se danassem: se os seus livros eram de difícil leitura, puxando pela inteligência e atenção de quem tentasse penetrar, não interessava a êle o problema. O que pretendiam era aprofundar os seus personagens Bloom, Charlus, Albertina, Stephen, o taberneiro Earwiker em *Finnegans Wake*, muitas vêzes fundindo heróis de maneira considerada arbitrária no romance tradicional. Até mesmo aproveitam idéias de autores como Walter Pater, Flaubert, Bergson, Ruskin, Vico, Homero, Lewis Carroll, Dickens e tantos outros.

De fato, êles desejavam mostrar a grandeza do ser humano, nas suas várias facetas e não olhavam para trás: o leitor, editor, amigos, tudo sacrificado dentro de normas estéticas inarredáveis que se firmaram, destruindo tabus literários anteriores. Mas o fizeram, notem bem, ciente de que o faziam. Não tentavam derrubar nada, mas, ampliar as perspectivas da técnica romancística que tomou, depois dêles, um caminho bem mais largo.

Outro fator que os ligaram: uma permanente dedicação ao seu ideal literário. Sacrificaram ambos boa parte de suas vidas, contanto que as suas obras fôssem terminadas, tornando o seu pensamento completo.

Proust encafua-se em seu quarto, fugindo ao ruído e ao contato humano-social com a finalidade de terminar o "Em busca do tempo perdido", e Joyce, num modesto emprêgo, afastado das rodas literárias, contanto que ultimasse o seu *Finnegans Wake*, arrostando a declaração da guerra começada em 1939. Aparentemente anti-sociais, o que na realidade desejavam era finalizar seus livros.

Essa vocação literária os levava a uma vida sofrida, mediana, contanto que alcançassem os seus intentos. Ambos ficaram na história da literatura, se bem que os seus objetivos fôsem apenas o estudo da natureza humana. Mais nada.

## CAPÍTULO IX

### *Proust correspondente*

A correspondência de um escritor é um dos meios pelos quais se pode alcançar uma adequada compreensão dêle.

Contudo, nem sempre o autor revela seu pensamento exato ou sincero. Por um interêsse ou outro, e dependendo da importância ou do seu desejo, êle pode variar a linguagem, fazendo cartas que não revelem o seu pensamento completamente descontraído.

Stendhal, em sua correspondência, quando escrevia a seus amigos contava as aventuras que mantinha, mas, quando se cartava com a irmã, transparecia um moralista, aconselhando esta ou aquela leitura ou determinado comportamento.

Proust não poderia fugir a êsses artifícios. Não que fôsse insincero mas é da natureza humana jogar com êsses disfarces (a não ser que o correspondente seja um íntimo) tão próprios de um homem de vida social onde pretendia sempre agradar.

Com Reynaldo Hahn, um dos seus amigos íntimos, a sua correspondência foi mais espontânea, podendo-se assim, melhor entender a Proust, mas lembrando o leitor de que Emmanuel Berl, o prefaciador da correspondência, dizia que naquelas car-

tas só se poderia esperar um album de fotografias e nada mais (58).

Reynaldo Hahn era um jovem músico, compositor e crítico musical que travou amizade com Proust, aí pelas alturas de 1894. A esta época, Proust já havia obtido sua licenciatura em Direito, preparando-se para sua licenciatura também em Letras com vistas a uma carreira de bibliotecário que pretendia ser.

Nota-se que a amizade fraternal entre os dois era grande, mas o conteúdo da correspondência é de caráter normal, salvo um ou outro trecho de interêsse ao presente trabalho.

Descobrimos, por exemplo, que, naquela época, Proust admitia "uma eterna sucessão de nós mesmos, sujeitos ao passado considerado por hábito" (59).

Chega-se à conclusão que mesmo essas cartas eram intencionais, visando ora a um interêsse, ora a outro, não tendo um descontraimento completo, onde o autor se entremostraria ao completo: eram meras conversas do dia a dia.

É importante salientar que devido ao gênio grandemente afetivo de Proust, êle jogava ou recriava palavras alteradas em sua grafia como *bonsjou, enstil, hasdieutristch, hesfrayé*, além dos apelidos que dava a Hahn mostrando, assim, a sua intimidade. (60).

O que não acontecia com as cartas a madame Bibesco, onde a referência social era o prato importante (61).

As cartas a Madame C eram mais de uma senhora idosa e inteligente a um rapaz órfão (fato que êle exagerava um pouco) mostrando a sua solidão (62).

## CAPÍTULO X

### *Atualidade de Proust*

Necessariamente a expressão *atualidade* seria um vocábulo repellido por Proust, porque para êle só havia o eterno.

Mas o sentido de atualidade aqui empregado é aquêle em que o leitor sempre encontra uma novidade — encontrando-se ou encontrando algo — no conceito de “obra aberta”, firmado por Umberto Ecco.

Para todos que leram sòmente os primeiros livros de Proust, o autor não passaria mais do que por um rapaz de vida social intensa, bastante inteligente, mas só isto, sobretudo porque êle se abeberava tanto dos autores que desaparecia um pouco a sua personalidade. Talvez porque, na sua autocrítica, achasse melhor o que os outros diziam do que êle próprio escrevia.

Quanto a seu estilo, começou também fazendo propositamente uns “pastiches” e uns recortes que não deixavam transparecer, a não ser o bom gôsto e a habilidade, o grande escritor que seria.

E quando vemos hoje Proust em belas edições francesas de bôlso, sentimos que êle é lido e sentido e ainda bem atual.

O cronista inteligente encontrará em Proust grandes achados e verificará que a sociedade em qualquer tempo é uma só, tôda cheia na sua maioria de vaidosos, ambiciosos e hipócritas em mistura com sentimentos positivos.

Igualmente, o crítico de arte conhecerá em Proust uma sensibilidade enorme no terreno artístico, dentro da pintura, arquitetura ou escultura, pois êle mostra como uma das condições de eternidade o caminho através da arte. E, dentro do terreno literário, que se enquadrava como trabalho artístico, havia uma condição de permanência.

Também é um grande exemplo para o crítico literário onde encontramos referências críticas do mais absoluto bom gôsto. Basta ler o seu “Contre Sainte-Beuve” para se ter o alto valor de sua abordagem literária (63).

Os livros de Proust são um grande repositório de pesquisas psicológicas e até pelas descrições que fêz, um médico chegou a escrever uma excelente monografia sôbre a asma em

Proust com repercussões dessa doença em seu estilo e pensamento (64).

Certo que o “Em busca do tempo perdido” não é, como já se disse, uma série de romances de fácil leitura, olhando-se a rapidez do tempo. Mas, qual o clássico que é de fácil leitura? Pela sua estruturação, pelas circunstâncias tôdas do gênero escolhido, seus livros não seriam para os apressados, nem para os muitos jovens, sem uma certa vivência, pois êsses não devem mais usar a leitura como tipo de comunicação.

É uma espécie de retrato de corpo inteiro do ser humano, eis o que é a obra de Proust.

O médico e grande crítico George Rivane diz que “À la recherche du temps perdu, c’est essentiellement une étude exacte, scrupuleuse, d’une rigueur scientifique digne en tout point d’une observation dans le temps de la sensibilité d’un homme” (65).

A presença de Proust em seus livros é permanente. Ou através do Narrador, ou mediante seus personagens a tôda hora está revelando a sua sensibilidade.

É bom lembrar que a respeito disto revela George Cattai: “Chaque fois qu’il nous parle de Vinteuil, de sa Sonate ou de son Septuor, chaque fois qu’il nous décrit un paysage d’Elstir, chaque fois qu’il évoque une page de Bergotte, il ne fait pas autre chose que nos donner la clef des propes inspirations dont il partage les enchantements entre ses créatures” (66).

Êle conversa conosco e nos diz o seu pensamento do qual poderemos discordar face às perspectivas atuais, mas que, sem dúvida, tem uma validade permanente tal o calor e a sinceridade com que diz.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) As citações de Proust em português são retiradas da edição brasileira da Livraria Globo do "Em busca do tempo perdido", em 7 volumes.

(2) in "The modern writer and his world" de G. S. Fraser, ed. Penguin Books, 1964, pág. 107.

(3) Prefácio de Bernard de Fallois in Marcel Proust em seu livro "Contre-Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux Mélanges". Ed. Gallimard 2ª., pp. 9 e 10.

(4) G. S. Fraser, ob. cit., pág. 106.

(5) Pág. 251.

(6) Ver "Marcel Proust y Paul Valéry, de Ernst Robert Curtius — Trad. espanhola. Ed. Losada, Buenos Aires, 1941.

(7) Não se esqueça o leitor do contraditório em Proust, alertado por Curtius: "Por lo cierto él es precisamente lo contrario: que todo ser relativo significa que todo tiene importancia, que toda perspectiva se halla justificada". Ob. cit. pág. 131.

(8) "El platonismo que encontramos en la obra de Proust es, en efecto, una zona fronteriza, una perspectiva límite" in Curtius, ob. cit. pág. 150. Este autor acha que o platonismo de Proust é semelhante ao de Baudelaire.

(9) in Tempo redescoberto, pág. 142.

(10) Ob. cit. pág. 28

(11) Ob. cit. pp. 137, 138.

(12) in Joan Mouton, Le Style de Marcel Proust, Paris, 1948, pág. 21.

(13) in André Maurois, "de Proust a Camus", trad. bras., pág. 33.

(14) in Edmundo Wilson, "O castelo de Axel", Ed. Cultrix, trad. bras., pág. 117.

(15) in "O tempo redescoberto", pág. 144.

(16) Idem, pág. 137.

(17) No conhecimento da vida, havia uma das facetas, além das outras, que tinha sua forma de expressão na arte.

(18) Bergson, in "Essai sur les données immédiates de la conscience", 68ª ed. pág. 94.

(19) Heidegger, Martin in "El ser e el tiempo, trad. esp., pág. 407.

(20) Curtius, ob. cit., pág. 38.

(21) Lins, Álvaro in "A técnica do romance em Marcel Proust, 3ª ed. pág. 120.

(22) Bonnet, Henri, in "L'endémionisme esthetique de Proust", Paris, Vrin, 1949, pág. 14.

(23) Proust, in "Tempo redescoberto", pág. 169.

(24) Idem, pág. 208 — Trecho já mencionado no cap. I.

(25) in Bergson, Henri, "Matière et mémoire". 60ª ed. pág. 1, prefácio

(26) Ob. citada, pág. 74.

(27) Mouton, Jean, "Le style de Marcel Proust", pág. 104.

(28) Cressot, Marcel, "Le style et ses techniques", pág. 52.

(29) Yves Gandon, "Le démon du style", pág. XVI do prefácio.

(30) Murry, J. Middleton, "El estilo literário, trad. espanhola, pág. 17.

(31) Proust, in "No caminho de Swann", pág. 130.

(32) Idem, pág. 48.

(33) Idem, pág. 49.

(34) Idem, pág. 50.

(35) Apud Geir Campos in "Pequeno Dicionário de Arte Poética, pág. 128. Termo metáfora.

(36) in "O caminho de Guermantes, pág. 268.

(37) in "Le desir d'éternité", de Ferdinand Algué, ob. cit., pág. 101. Ed. Presses Universitaires de France.

(38) Proust, in "A prisioneira", pág. 158.

(39) Idem, pp. 158, 159.

(40) Proust, in "À sombra das raparigas em flor", pp. 259, 260.

(41) Proust, in "Sodoma e Gomorra", pp. 13, 14.

(42) Idem, pág. 23.

(43) "Seulement l'inverti, plus malheureux encore que l'homme en général, maudit par la société, est obligé de se défendre contre elle, de cacher ses plus chères, ses plus profondes et émouvantes aspirations et de lutter dans l'hypocrisie, plus que les autres, pour son bonheur in Léon Pierre Quint, "Marcel Proust, sa vie, son oeuvre", Paris, Ed. 1935, pág. 213.

(44) "Pour Marcel Proust, L'inversion est un fait pathologique, que concerne de ce point de vue avant tout et même uniquement les psychiatres et les médecins. Fait pathologique, physiologique et nerveux qui ne modifie en rien l'ensembles de la psychologie de l'individu. La passion de l'inverti est même que

celle de l'homme normal en ce sens qu'elle se heurte, comme tout autre passion amoureuse..." Idem, pág. 212.

- (50) Ed. Penguin Books, pp. 166, 168.
- (51) London, 1935.
- (52) Ed. Globo, trad. brasileira, pp. 72 e seguintes.
- (53) Idem, pág. 51.
- (54) Idem, pág. 74.
- (55) Ed. Taunus, Madrid, pág. 72.
- (56) Editorial Presença, Lisboa, pág. 11.
- (57) in "O castelo de Axel", Ed. Cultrix, trad. brasileira, pág. 145.
- (58) Marcel Proust, *Lettres à Reynaldo Hahn*, ed. Gallimard, prefácio de Emmanuel Berl, pág. 10.
- (59) Idem, pág. 60.
- (60) Idem, pág. 234. Nas explicações, o comentarista das cartas a Hahn, alude que havia um "vocabulário especial" entre Proust e seus amigos.
- (61) in "Au Bal avec Marcel Proust" — Princesse Bibesco, Gallimard, ed.
- (62) "Lettres a Madame C, Paris", Paris, Ed. J. B. Jovier.
- (63) in Proust, Marcel, "Contre Sainte-Beuve", ed. Gallimard.
- (64) in Rivane, George, "Influence de Lastme sur l'oeuvre de Marcel Proust", préface de Henri Mondor, Paris, 1945.
- (65) Idem, pág. 58.
- (66) Cattai, Georges, "Marcel Proust", préface de Daniel-Rops, Paris, 1952, pág. 20.

## A Religião Entre os Romanos

MARIA CLEMENTINA BARROS LAPENDA

Produto da fusão de povos diferentes — sabino, latino e etrusco — o romano recebeu de cada um deles, traços característicos, que ficaram bem marcados na sua personalidade.

Do sabino, povo montanhês, obrigado a lutar para sobreviver dadas as circunstâncias da sua localização geográfica, herdou o temperamento belicoso. Justifica-se, assim, o guerreiro inato, o soldado por excelência que durante os cinco primeiros séculos de existência se preocupou somente com a conquista dos povos e com a expansão territorial.

Do latino, povo pacífico, habitante da planície, dedicado à agricultura, herdou o fascínio pelo campo, pela lavoura, pelo comércio. Esta herança talvez seja a que mais tenha influenciado na sua formação religiosa. Povo prático, mais ativo que sonhador, com pouca, ou melhor, com nenhuma inclinação para o misticismo, achava que a religião era um comércio como outro qualquer, apenas que a transação era efetuada entre homens e deuses. Era um "toma lá dê cá". A estrutura religiosa era, pois, baseada na permuta. Os homens desejavam uma graça, um favor, pediam-no aos deuses e, em troca, ofereciam sacrifícios.

Do etrusco recebeu a influência religiosa, mas de um primitivismo tão grande, que não deu para alterar o conceito religião-comércio. Mais tarde, em contato com outros povos é que a religião romana adquire beleza. Seus primeiros deuses foram os indígetes — nomes que se davam aos homens ilustres, honrados depois de mortos como deuses.

O CULTO ROMANO — Distinguímos entre êles dois cultos religiosos. O culto doméstico, tendo como sacerdote o chefe