

O E S S E N C I A L S O B R E

# Marcel Proust

António Mega Ferreira



**INCM**  
IMPRENSA NACIONAL CASA DA MOEDA

O ESSENCIAL SOBRE

# Marcel Proust



O E S S E N C I A L   S O B R E

# Marcel Proust

António Mega Ferreira



# Índice

- 7 **Prólogo**
- 13 **Preparação para o romance**
- 25 **A invenção de Combray**
- 35 **Um amor de Proust**
- 47 **Do lado de Sodoma**
- 57 **O romance inacabado**
- 67 **«Um Nilo da Linguagem»**
- 75 **Bibliografia**



# Prólogo

Sempre me fascinou o caso daquela minha amiga que, aos 18 anos, num verão tórrido passado em Aveiro, se deitou na cama e leu, de uma ponta a outra, do início da recuperação do tempo perdido ao tempo reencontrado, os sete volumes do romance de Marcel Proust (1871-1922) *A la recherche du temps perdu*.<sup>1</sup> É claro que a oportunidade lhe fora proporcionada pela inexistência, transitória e absolutamente imerecida, de um namorado que ocupasse as tardes e noites daquele verão adolescente. Mas isso, descontada a ironia, mal disfarça ou não disfarça de todo o meu espanto perante a determinação, a persistência, a *endurance*, com que a minha amiga devorou, um após outro, os densíssimos volumes de que se compõe o *magnum*

---

<sup>1</sup> Remeterei, ao longo deste livro, e sempre que haja lugar a referências específicas ou citações, para a tradução portuguesa de Pedro Tamen, publicada pela Relógio d'Água entre 2003 e 2005, sob o título geral *Em Busca do Tempo Perdido*.

*opus* de Proust, que aqui designaremos de forma abreviada como *Recherche*.

Eu segui, por acaso, percurso praticamente inverso. Li o volume de abertura pela primeira vez antes dos 20 anos; e depois, à medida que a vida, a curiosidade ou algum interesse especial mo pediam, fui abordando os outros, sem ordem nem programa definido. Como um mau leitor de romances policiais, fui a correr à procura do 7.º e último volume da obra. Tinha pressa de chegar ao fim, nesse tempo em que a pressa é a figura da impaciência e da nossa paixão pelo desconhecido. Sem o saber, seguiu o percurso do próprio autor: *Du côté de chez Swann* e *Le temps retrouvé* foram os dois primeiros volumes que Proust imaginou e começou a organizar, quando teve a percepção do que seria o «arco» do seu romance, o seu princípio e o seu fim, no verão de 1909. Ao longo dos anos, fui recompondo o *puzzle*: o 3.º volume, sobre os Guermantes; depois, e, por causa de uma erudita discussão sobre Balzac e Wagner, o 5.º; o maravilhoso 2.º volume, o das raparigas em flor; e o 4.º, o perturbante *Sodome et Gomorrhe*. Deixei o 6.º entre parêntesis, à espera de um novo fôlego. Enfim, só muito mais tarde, e correspondendo a um projeto antigo a que, com ansiedade, julgava já não ter tempo para poder atender, li, de uma ponta a outra e sem leituras interpoladas, os sete volumes que constituem hoje o grande romance de Proust.

Durante anos, mantive comigo mesmo uma espécie de exercício de desculpabilização: se não lera a *Recherche* de um fôlego era porque a escrita de Proust constantemente me puxava, de dentro

dela, em todas as direções possíveis, porque é isso que a sua caleidoscópica narrativa provoca no leitor atento. O paradoxo da leitura da *Recherche* é este: quanto mais concentrado se está na escrita de Proust, mais, muitos mais, são os motivos que nos levam a interrompê-la, para seguir a trajetória virtual das guias que esta escrita reticular vai lançando no espaço da nossa imaginação. Não sou capaz de calcular quantas vezes, ao longo desta intermitente relação de 40 anos, pousei o(s) livro(s) sobre a mesa, para ir procurar uma referência, uma alusão, uma qualquer chave histórica ou artística; e muito menos quantas me perdi em devaneios, suscitados pela sugestiva associação de reminiscências e revelações, reais ou imaginadas, com que Proust decora as coisas, todas as coisas, porque, para ele, é nelas que se gera a memória involuntária da realidade que vai inventando. «Proust é um prisma», ensinou, de forma lapidar, Vladimir Nabokov. E acrescentava: «O seu único objetivo é refratar, e por efeito da refração, recriar retrospectivamente um mundo.» (*Proust, Kafka, Joyce*, p. 50.) Esse mundo, como tal, não existe: ele é o resultado desse obsessivo exercício de criação de um real literário, em que se confundem a memória e a imaginação, e em que o resultado é a modelação de um tempo que lentamente se vai reconstruindo diante dos nossos olhos.

Porém, a própria natureza do romance de Proust, a interminável cadeia de recordações, evocações, associações e digressões convocadas pelo Narrador, não deixa de levantar a questão: até que ponto ressoa no romance o trajeto pessoal de Marcel Proust? E, por extensão, a biografia de um

autor interessa alguma coisa para lhe compreendermos a obra?

Entre os anos 60 e 80 do século passado, o conhecimento da vida dos autores literários esteve definitivamente em baixa, pelo menos no mundo cultural dominado pelo pensamento francês. Roland Barthes chegou mesmo, num artigo de 1969 significativamente intitulado «La mort de l'auteur», a dizer que a escrita representa a «destruição da voz, da origem» humana do texto. E Jacques Derrida denunciava a ilusão do «significado psicobiográfico», porque a escrita é, acima de tudo, o «desaparecimento de uma presença».

Ora, estas posições encontravam um ilustre antecessor no *Contre Sainte-Beuve*, que Marcel Proust esboçara nos primeiros anos do século XX e cujos materiais viriam aliás a ser reutilizados parcialmente na escrita da *Recherche*. Sainte-Beuve (1804-1869), um influente crítico literário do século anterior, sustentara que em nenhum momento era possível separar a obra do seu autor, a escrita literária dos episódios da vida do escritor — a menos que estivéssemos perante o autor de um tratado de geometria. Proust, pelo contrário, entendia que entre o trabalho do escritor e «as suas outras ocupações» não existe intimidade relevante, porque o trabalho da escrita se situa num plano inteiramente diferente do da vida quotidiana: «[Sainte-Beuve] desconhece o que uma frequência minimamente profunda de nós mesmos nos ensina: que um livro é o produto de um outro eu que aquele que manifestamos nos nossos hábitos, em sociedade, nos nossos vícios» (*Contre Sainte-Beuve*, p. 127). Bem prega...

A *Recherche* é, como assinalam os seus biógrafos, nomeadamente George D. Painter e William C. Carter, uma inesgotável transposição de factos, episódios, tipos e situações que ocorreram na sua vida, e que aqui ressurgem transfigurados (quando não mesmo travestidos) e reorganizados cronologicamente pela sua imaginação, alimentada por uma capacidade de observação e de retenção verdadeiramente invulgar. O primeiro chega mesmo a qualificar o romance como «autobiografia criativa»; Jean-François Revel, que apreciava o trabalho de Painter, publicado entre 1959 e 1965, não vai tão longe, mas defende que «Proust parte sempre de qualquer coisa que viveu e experimentou e não constrói ficções» (*Sur Proust*, p. 8). É possível que o romance de Proust seja «o desaparecimento de uma presença», aplicando o preceito de Derrida; mas essa presença é tão forte que ignorá-la só pode ser lido como uma denegação de recorte quase freudiano.

Tal como hoje o conhecemos (e veremos que não era esse o plano original), o romance de Proust desdobra-se em sete volumes. São eles: *Do Lado de Swann*, *À Sombra das Raparigas em Flor*, *O Lado de Guermantes*, *Sodoma e Gomorra*, *A Prisoneira*, *A Fugitiva (Albertine Desaparecida)* e *O Tempo Reencontrado*. Embora os episódios que o integram se estendam por um período longo (mais ou menos de 1870 até 1920, da guerra franco-prussiana ao final da Grande Guerra), a sua atenção incide sobretudo sobre a *bonne société* parisiense do final do século XIX e início do século XX, que corresponde ao tempo em que Marcel Proust a frequentou com

maior assiduidade. Este pequeno livro, escrito para assinalar o centenário do início da publicação de *Em Busca do Tempo Perdido*, que se estendeu de 1913 a 1927, é uma primeira aproximação a esse universo tão complexo e sedutor que é o do romance-vida de Marcel Proust, uma pesquisa do que nele é *essencial*. Tomando a *Recherche* como fio condutor, recorreremos ocasionalmente a citações extraídas de outros títulos seus e da sua volumosa correspondência.<sup>2</sup> Seguiremos o percurso do homem como se se tratasse da construção de uma personagem romanesca; e a construção do romance como o esforço colossal de um homem para compreender, captar e devolver a substância do Tempo que nos consome.

---

<sup>2</sup> *A Correspondance générale*, editada por Philip Kolb entre 1970 e 1993, recolhe mais de 5000 cartas escritas pelo seu punho; mas calcula-se que, ao longo da sua vida, Marcel Proust tenha escrito mais de 100 000 correspondências (cartas, bilhetes postais, cartões de visita, etc.).

## Preparação para o romance

«*Longtemps, je me suis couché de bonne heure.*» A frase inicial do romance de Marcel Proust tornou-se, nos últimos 100 anos, um dos emblemas que imediatamente identificam, mesmo a quem nunca o leu, o monumental empreendimento literário, cuja primeira remessa veio a público, com a chancela do editor Bernard Grasset, mas efetivamente paga pelo autor, em novembro de 1913. «Durante muito tempo fui para a cama cedo» (*Do Lado de Swann*, p. 9), na sua simplicidade quase anódina, desata um feixe de reminiscências que nos situam no território da infância do Narrador (que é o verdadeiro protagonista do romance), vivida em Combray, no seio da sua família e à descoberta das suas primeiras recordações. Esta frase inicial é, ao mesmo tempo, um detonador de motivos literários, porque o 1.º volume acabará por ser um índice bastante desenvolvido dos temas fundamentais do romance, alguns deles ainda em crisálida.

Esta cena inaugural não era, longe disso, o primeiro sopro literário do autor: desde 1892 que

Proust vinha publicando, sem regularidade é certo, mas com alguma frequência, artigos e esboços literários, acolhidos na revista *Le Banquet*, em *La Revue Blanche*, em *Le Gaulois*, mais tarde no *Le Figaro*, órgão do conservadorismo bem pensante. Em 1896, estreara-se com a publicação de *Les plaisirs et les jours*, prefaciado por Anatole France, seu ídolo literário de juventude e modelo involuntário de Bergotte, o «grande escritor» que atravessa a *Recherche*. E, mais ou menos por esta época, começara a escrever um romance torrencial, de que nos deixaria, abandonado por volta de 1904, inédito e inacabado, um manuscrito de 1000 páginas escrito na terceira pessoa, que só veio a conhecer a luz do dia em 1954, sob o título *Jean Santeuil*. Tinha já então gostos definidos e ecléticos (alimentados pelos estudos de filosofia, literatura, direito e ciências políticas), uma sensibilidade apurada e uma certa composição de figura mundana, que trazia da frequentação dos salões de uma aristocracia mediana misturada com a alta burguesia parisiense, à qual aspirava pertencer.

Filho de um ilustre professor de Medicina e de uma mãe de ascendência judia (*maman* foi uma das figuras tutelares da sua vida, na mesma medida em que a frieza do pai lhe foi dolorosa), tornara-se famoso antes mesmo de ter tido a oportunidade de ser célebre. O seu melhor retrato desta época, como tantas vezes acontece, foi traçado por alguém que não o conheceu pessoalmente, o escritor italiano Pietro Citati: «[No salão de Mme. Straus] sentava-se sobre um *pouf* e falava, falava, falava, desdobrando-se em amabilidades, em achados engenhosos, em galanterias abissais,

nas quais exibia uma fantasia digna de *As Mil e Uma Noites*: em cumprimentos também, decorados por um exagero que lhes dava uma graça suplementar. A sua voz era por vezes infantil, por vezes acariciante, por vezes quase estridente, ou velada como um murmúrio, enquanto os olhos lhe iluminavam o rosto; as mãos longas e finas traçavam no ar movimentos harmoniosos; uma delas encurvava-se, por vezes, sob o queixo como que a sustentá-lo, a outra vinha pousar-se sobre os lábios para disfarçar um sorriso. Depois, subitamente, desatava num riso contagiante, nascido da inteligência, do coração e do apetite de viver» (*La colombe poignardée*, p. 24).

Mme. Straus era Geneviève Halévy, que foi uma das mais constantes amigas de Marcel Proust. Recebeu-o no seu *salon* ainda antes de ele completar 20 anos; suportou-lhe a corte fingindo não se aperceber de que era amada por um amigo do filho; serviu-lhe de confidente durante três décadas, em correspondência abundante e circunstanciada; no final da vida de Proust, era a sua mais fiel leitora, a ponto de exasperar o marido, o banqueiro Émile Straus, que se casara com ela em segundas núpcias. Mme. Straus foi uma das numerosas paixões, seguramente platónicas, alimentadas por Proust, social e literariamente. É bem capaz de ter sido a mais duradoura. Anna de Noailles (que ele incensou poeticamente, sem razão suficiente), Laure de Chévigné (que o desprezou), Laura de Mornand (que talvez o tenha explorado) e a princesa Soutzo (um equívoco que acabou nos braços de Paul Morand) fazem parte do gineceu de Marcel Proust, a galeria gloriosa de «conquistas» que o

compensavam da sua afeição predominante pelos homens, quase sempre rapazes.

Era encantador e gostava de o ser. Tinha espírito, conhecimentos e originalidade. Os amigos mais íntimos, que lhe admiravam a palavra fácil, aveludada, envolvente, inventaram o verbo «proustificar» para designar esse estilo de conversação elegante e prolixo, requintado e ligeiramente pomposo, cortesão e sedutor, recheado de citações eruditas, que acumulara através das suas leituras vorazes, e adubado por uma memória extraordinária. Mas a sua fama de diletante não o impedira de se oferecer como voluntário para o serviço militar, em 1890, e de se bater em duelo (mais ou menos simulado) com Jean Lorrain, em 1897. Por volta de 1900, apaixonara-se pela obra do crítico de arte britânico John Ruskin, do qual traduziria dois títulos (com o auxílio de *maman* e de Marie Nordlinger, porque os seus conhecimentos de inglês eram limitados), e o prefácio que escreveu para um deles (*Sesame and lilies*), em texto que se encontra publicado em português com o título *O Prazer da Leitura*, será um dos textos precursores da *Recherche*; renunciara definitivamente ao seu posto na Bibliothèque Mazarine, da qual, presumivelmente, foi o mais glorioso dos funcionários absentistas; fora pela primeira vez a Veneza, viagem que, em fixação recorrente, negará ao Narrador da *Recherche* até ao 6.º volume da série (*A Fugitiva*). E, claro, mantinha a sua relação com Reynaldo Hahn, um pianista e cantor de origem venezuelana, que conhecera em 1894 e que se tornara seu companheiro inseparável. Hahn, que nascera em Caracas de ascendência alemã, elegera Paris como local de residência. Quando

Proust o conheceu, tinha 19 anos e uma voz de ouro. Amaram-se (quase) sem disfarces, o que não impediu Marcel de dividir as suas atenções com outros jovens notáveis da cena parisiense: a paixão não durou muito, mas ficaram amigos para sempre.

Marcel era enfermiço, prisioneiro dos seus *étouffements*, sintomas de uma asma que lhe fora diagnosticada cedo, aos 10 anos de idade, mas que uma intervenção cirúrgica ao septo nasal apenas servira para agravar. Com a passagem dos anos, a doença, no entanto real, torna-se-lhe escusa e escape, motivo para não sair do quarto, mas também, quando lhe dá para isso, razão para ir para o meio da rua, à procura do ar que lhe permita vencer o afrontamento. Queixa-se dos nervos, de febre dos fenos, das digestões, de afeções cutâneas, do frio. De asmático torna-se hipocondríaco, porque «como todos os neurasténicos, preocupava-se muito com a sua saúde», como diz o Narrador acerca do violinista Morel (*A Prisioneira*, p. 186). Por volta dos 30 anos, desolado, confessa: «Sem prazeres, objetivos, atividades ou ambições, com a vida à minha frente acabada e com a consciência do desgosto que causo aos meus pais, é pouca a felicidade que sinto.» É um talento no limbo, uma promessa adiada, uma desilusão admitida. E apenas se conforta com a ideia de que pelo menos o irmão mais novo, Robert, médico como o pai, cumpre as esperanças que o casal Proust depositara nos filhos.

Dois acontecimentos fatais vão marcar o início daquilo a que os especialistas chamam os seus «anos criativos» ou «anos de maturidade»: a morte do pai, em novembro de 1903, que o liberta do complexo de ter sido uma decepção para o Dr. Proust

(«a vida recomeçou», escreve a Anna de Noailles, uma semana após o funeral, numa carta em que admite ter sido «o ponto negro» da vida do pai); e, sobretudo, o falecimento da mãe, em setembro de 1905, que o obriga a sair da redoma de proteção com que Jeanne Weil sempre envolvera o filho mais velho. Entre os dois desaparecimentos, em 1904, abandonara definitivamente o *Jean Santeuil*, pondo termo a quase 10 anos de trabalho de escrita. Em maio de 1905, ainda, escrevia a Robert Dreyfus: «Levo uma vida muito doce de repouso, de leitura e de intimidade estudiosa com a mamã.» Tinha 34 anos. A complexidade da relação com a mãe, que percorre em registo confessional a sua correspondência com Mme. Proust (Marcel queixa-se, a «*chère petite Maman*» consola-o), e em registo alegórico o romance (aqui, trata-se sobretudo da avó do Narrador), vai encontrar expressão literária, por exemplo, num texto de 1908 sobre a receção do seu primeiro artigo publicado nas páginas de *Le Figaro*, destinado a figurar em *Contre Sainte-Beuve* e mais tarde retomado, quase *ipsis verbis*, nas primeiras páginas do capítulo II de *A Fugitiva*.

Durante um mês, Marcel vai residir na sua cama, sem transpor a porta do quarto, para não ter de enfrentar o vazio da casa onde a mãe deixou de existir. Depois, como que renascendo do desgosto, toma uma série de decisões: aceita o tratamento para a asma que os médicos lhe propõem e que trazia adiado; decide mudar de residência, abandonando o n.º 45 da Rua de Courcelles, perto do parque Monceau, o que só fará no final do ano seguinte, indo instalar-se num primeiro andar no bulevar Haussmann, no n.º 102, hoje sede de uma

importante instituição financeira; enfim, retoma a escrita e, prolongando um retiro que se iniciara logo após a morte do pai, evita quase todos os contactos mundanos que outrora preenchiam a sua vida social.

A mudança para o apartamento do bulevar Haussmann, onde vivera até à morte o seu tio-avô Louis Weil, e a herança avultada que partilhou com Robert vão permitir-lhe criar as condições que ele julga indispensáveis para poder abalançar-se à escrita de uma obra de fôlego, um novo romance, já que abandonara o *Jean Santeuil*, que o ocupara durante quase uma década. Este é, enfim, o seu território: manda forrar as paredes a cortiça, torna o seu quarto de dormir uma espécie de ateliê de onde, de agora em diante, vai gerir toda a sua vida, e chefia à distância (passa estes meses num hotel, em Versailles) a decoração, utilizando uma boa parte do mobiliário vindo da anterior residência para uma reconstituição maníaca dos interiores do apartamento da Rua de Courcelles. O resto dos móveis manda-os arrumar num apartamento do rés-do-chão que estava desocupado. Adiante veremos aonde, e em que condições, foram parar estes móveis, que constituíam a sua última ligação ao apartamento onde vivera com os pais até há bem poucos meses.

Lentamente, a máquina proustiana de escrita vai pôr-se em movimento, embora ainda sem rumo definido. Uma grande obra está no limbo; a oportunidade proporcionada por um artigo que há muito queria escrever sobre Sainte-Beuve foi o rastilho que iria desembocar na *Recherche*. Na verdade, o artigo, em que começara a pensar

por volta de 1905, veio a resultar, cinco anos depois, num conjunto de textos com mais de 300 páginas. Do mesmo ano é o texto, já referido, que antepõe à sua tradução de *Sesame and lilies*, de John Ruskin, o qual estabelece o tom que será o da primeira parte do romance futuro. Nessa altura, já a sua mão estava a ensaiar outra coisa, precisamente aquela que há muitos anos perseguia: o romance que tanto prometera a sua mãe e que tentara, achava ele que sem sucesso, com o manuscrito que hoje conhecemos pelo nome do seu protagonista, Jean Santeuil. A *Recherche* será construída precisamente sobre esta impossibilidade de que o Narrador, dado à «procrastinação», como diz o barão de Charlus, ciclicamente se queixa. E remata com a revelação que lhe permite começar a escrever o romance que acabamos de ler.

Proust começou a compor *Contre Sainte-Beuve* no outono de 1908 numa aparente tentativa de se demarcar do crítico oitocentista. Mas o manuscrito é mais, muito mais do que isso, e, sobretudo, com o tempo, irá tornar-se coisa completamente diferente. O tom geral é dado pelo prefácio, que apenas de passagem fala de Sainte-Beuve, e para o relativizar enquanto assunto do ensaio: «O método de Sainte-Beuve não é talvez, a uma primeira abordagem, um tema assim tão importante.» O que ele visa, através da intrincadíssima teia de sugestões, reminiscências, associações e reconstruções, é afirmar a «inferioridade da inteligência», embora reconhecendo que «só ela é capaz de proclamar que o instinto deve ocupar o primeiro lugar [na hierarquia de virtudes]». Sainte-Beuve, cuja prolixidade e diversidade de interesses literários é terreno

fértil para as explorações de Proust, serve-lhe, em negativo, para afinar as suas «intuições» sobre alguns dos autores que lhe são mais caros: Balzac, Baudelaire, Nerval. E se iniciara o ensaio proclamando que «cada dia atribuo menos importância à inteligência», não é difícil deduzir que a obra desses criadores (largamente incompreendida por Sainte-Beuve, devido à fria materialidade do seu método, feito da acumulação de informações sobre os autores e de uma deficiente leitura dos textos) é que ocupa o centro das reflexões de Proust.

Mas o ensaio, que, quase de certeza, começou por essa intenção de elaborar uma tese muito crítica sobre os «erros» de um autor que no princípio do século XX ainda era lido e prezado, transborda das suas margens programáticas e rapidamente evolui para outros céus, que nos começam a aproximar daquilo que hoje conhecemos como o seu grande romance. Há páginas que passarão para as da *Recherche* quase intactas, outras que anunciam motivos que surgem muito desenvolvidos no romance, figuras que começam a antecipar alguns dos seus tipos inesquecíveis. Os primeiros capítulos, sobre os «Sonos», os «Quartos», os «Dias», já contêm, em potência, o início do romance; aqui irrompem, como figura social da projeção das expectativas do Narrador, os Guermantes; e num perturbante texto sobre a «raça maldita» (os homossexuais, sistematicamente designados por «invertidos», já que a expressão culta, de origem alemã, só entrará na linguagem dos *salons* alguns anos depois), esboça-se, sob o nome de M. de Guercy, a silhueta do barão de Charlus, que se tornará uma das personagens fundamentais do

romance. Há ainda esta bela tirada, que é uma das chaves para compreender a sua noção expandida, plástica, material do tempo:

«Pouco importava que eu ficasse deitado, de cortinas corridas. À mínima manifestação de luz ou de odor, eu sabia que a hora *existia*, não na minha imaginação, mas na realidade presente do tempo, com todas as possibilidades de vida que ela oferecia aos homens, não como uma hora sonhada, mas como uma realidade na qual eu participava, como um grau acrescentado à verdade dos prazeres.»  
(*Contre Sainte-Beuve*, p. 68.)

É claro que, em *Contre Sainte-Beuve*, se recolhiam não apenas textos escritos sob a inspiração do momento, mas outros de fatura anterior, que vinham, de acordo com sua peculiar visão do livro que queria (então) escrever, trazer água ao seu moinho. Proust usou, para o ensaio, o método de aditamento e colagem que será o seu para a composição do romance que se anuncia: mais do que um ensaio sobre Sainte-Beuve, *Contre Sainte-Beuve* é o ensaio para o seu romance. Numa letra minúscula, cerrada, não poucas vezes ilegível, enchia folhas e cadernos (ficaram-nos 95), enriquecendo-os com uma rica marginália, que não poucas vezes virá a servir aos especialistas que se debruçaram mais tarde sobre a sua obra. Escrevia, selecionava, rasurava, substituía, interpolava: «Proust nunca escreveu de uma maneira linear», observa Bernard de Fallois. Fabricava um universo, ele que consumia o tempo deitado na sua cama, entre

fumigações e narcóticos, recebendo os amigos das cinco às dez da noite, mas cada vez mais afastado da vida mundana, que em altura anterior da sua vida o ocupara quase exclusivamente.

*Contre Sainte-Beuve* foi o título que ocupou o espírito de Marcel Proust entre finais de 1908 e 1910. A obra conheceu, entretanto, diversos estádios, obedecendo a planos constantemente refeitos, e o exame dos manuscritos permitiu aos investigadores determinar a forma, quase impercível primeiro, depois decidida, como o autor se vai desprendendo das suas ideias iniciais e mergulhando no desenho das situações e figuras que irão consolidar as traves-mestras da *Recherche*. Mesmo quando aquele que será o 1.º volume do seu romance se encontra praticamente terminado, ainda fala de Sainte-Beuve como de um projeto de escrita não definitivamente abandonado. Mas, desentranhando-se dos materiais acumulados para esse ensaio-romance que nunca chegará a conhecer forma definitiva, uma nova ideia, uma nova conceção começa a impor-se no verão de 1909: conhecemo-la pela sua formulação editorial em 1913, resultante da laboriosa confeção que o ocupa entre 1910 e 1912. Trata-se de um romance em três volumes, assim designados: *Do Lado de Swann*, *O Lado de Guermantes*, *O Tempo Reencontrado*.



# A invenção de Combray

Escrito e reescrito febrilmente entre 1910 e 1912, entre crises de asma cada vez mais frequentes e os primeiros sinais do que viria o seu descalabro financeiro, o volume de abertura do romance, *Do Lado de Swann*, só veio a ser publicado após uma série de peripécias e contratempos editoriais, que acabaram por determinar a estrutura e a configuração final da *Recherche*. Ficamos a devê-la, assim, e ainda que indiretamente, a uma recusa de publicação, formal e definitiva, do *Contre Sainte-Beuve*, comunicada a Marcel Proust no verão de 1909 pelo editor Alfred Valette, que dirigia a revista *Mercure de France* e a casa editora que lhe estava associada. Proust propusera-lhe um romance, a publicar de preferência em princípios de 1910: «Estou a terminar um livro que, apesar do seu título provisório *Contre Sainte-Beuve. Souvenir d'une matinée*, é um verdadeiro romance...» Que teria acontecido se, mais sensível aos argumentos do autor, Valette tivesse anuído a publicar o manuscrito que, uma vez impresso,

devia deitar para cima de 400 páginas, segundo o cálculo de Proust?

Certo é que, recambiada a sua proposta, o autor pareceu resignar-se a deixar inédito o manuscrito, limitando-se a anunciar a Georges de Lauris, um dos seus mais assíduos correspondentes, a intenção de o ler aos amigos. Mas não: obtém, ainda durante o verão de 1909, da parte de Gaston Calmette, que dirige *Le Figaro*, o compromisso de publicar, nas páginas do quotidiano parisiense, os principais capítulos do seu romance. A Calmette já não fala de ensaio, apenas de um romance, a que continuará a chamar, durante algum tempo, *Sainte-Beuve*, à falta de título melhor. E, para fazer face à encomenda, atira-se, a partir do outono, ao trabalho de reescrever, fixar, expandir, montar («editar», diríamos hoje) o texto de um romance que, no entanto, as páginas do *Figaro* jamais virão a conhecer, a não ser através de excertos cuidadosamente escolhidos por Proust e publicados a partir de março de 1912.

Nos dois anos que entretanto tinham decorrido, com o apoio de dactilógrafos e, até, de uma estenógrafa, continuara a aumentar o seu manuscrito, do qual tinha praticamente pronta a matéria (Combray/Swann/Nomes de terras: o nome) do que será o volume inicial, onde aparecem fixadas algumas das personagens e dos temas principais da *Recherche*. Trabalhava então na segunda parte desse volume, que se passava em Balbec e onde encontrava as «jeunes filles en fleurs». Em finais de março, confessa a Georges de Lauris: «Estou muito embaraçado com a decisão a tomar quanto ao meu romance. Será melhor publicar um único

volume de oitocentas a novecentas páginas? Ou dois volumes de quatrocentas páginas cada um? Duas obras de quatrocentas páginas, cada uma com o seu título e sob um título comum.» Seis meses depois, por intermédio de Gaston Calmette, Proust entra em conversações com a editora Fasquelle, à qual propõe um manuscrito de 712 páginas intitulado *Le temps perdu*; mas, algumas semanas mais tarde, quando inicia contactos paralelos com a editora da *Nouvelle Revue Française* (N. R. F.), dirigida por Gaston Gallimard, começa por falar de um romance em dois volumes, de 750 e 500 páginas, acabando por se fixar numa obra intitulada genericamente *Les intermittences du coeur*, dividida em três volumes: *Le temps perdu*, *L'adoration perpétuelle* (ou *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*), *Le temps retrouvé*. Embora a estrutura da obra se vá clarificando, a extensão do romance continua a ser relativamente indefinida.

Nas vésperas do Natal de 1912, Proust recebe, uma após outra, as recusas da Fasquelle e da N. R. F. Esta é a que o fere mais, porque era a editora onde publicavam alguns dos escritores que mais admirava, entre os quais André Gide, ao qual, precisamente, fora confiada a leitura do manuscrito. Ora, Gide, como viria a confessar mais tarde, limitou-se a folhear o original, rejeitando-o mais por *parti-pris* social do que por exigência estética. Conhecia Proust há mais de 20 anos, por terem frequentado os mesmos *salons*; tinha dele a ideia de um homenzinho fútil, sem obra que se visse, a não ser as duas traduções de Ruskin; conhecia-o dos artigos do *Le Figaro*, que era tido como um jornal conservador e literariamente académico.

Semanas mais tarde, terceira recusa, a das edições Ollendorff, esta em termos chocantes que se tornariam célebres: «não consigo compreender como um cavalheiro gasta trinta páginas a descrever as voltas e reviravoltas que dá na cama, antes de adormecer», escreve o editor Humblot. Embora abalado, Proust não desiste: tentará tudo e, se não encontrar editor, far-se-á «impressor» para assegurar a publicação da sua obra.

A próxima tentativa será junto do jovem editor Bernard Grasset. Proust propõe-se pagar a edição e, ainda, fazer o editor partilhar dos resultados da venda. Nem sequer lhe envia o original; em finais de fevereiro, recebe uma resposta positiva — e incondicional. Em março de 1913, fecha os termos do acordo e envia o manuscrito; em maio recebe as primeiras provas e apercebe-se de que o volume deitará para cima de 800 páginas; passa o verão em revisões, que aumentarão muito a extensão do original, e em angústias quanto à dimensão do volume, ao título, à reação do público. Decide-se, por fim, a dividir esta primeira parte em dois volumes, deixando o longo capítulo sobre «as raparigas em flor» para um 2.º volume: 200 páginas que, quando o livro vier a ser publicado, em 1919, cresceram para quase 600...

*Do Lado de Swann* é finalmente editado em dezembro de 1913: tem 523 páginas (446 na edição portuguesa de referência) e anuncia-se como a primeira parte de um romance em três etapas: *O Lado de Guermantes* (incorporando o episódio das raparigas em flor) e *O Tempo Reencontrado* completarão esta exploração dos «dois lados» que definem Combray — o lado onde fica a casa de

Charles Swann e o lado onde ficam as propriedades dos Guermantes. Esta geografia será escrupulosamente respeitada no desenvolvimento posterior da obra. Um dos achados da arquitetura romanesca de Proust começa nesta «invenção» de Combray, uma transposição muito criativa da Illiers paterna, onde Proust ia de férias na infância: «não passava de uma igreja que resumia a cidade», mas é a cidade que constitui o espaço de representação das primeiras recordações do Narrador. Ora, este Narrador (o *je* que o define desde a frase inaugural) é uma personagem de corpo inteiro, que Proust vai construir a partir de uma infinidade de episódios da sua vida, mas também de tudo o que foi apreendendo, *através* do tempo, acerca da vida dos outros. Proust está no Narrador (que até se chama Marcel), mas *não é* ele.

Em Combray, o quarto de dormir era «o ponto doloroso e fixo das minhas preocupações», a primeira das quais a ansiosa espera pelo beijo que a mãe lhe dava (ou não) ao deitar. A angustiante vigília desencadeava, não poucas vezes, uma torrente de pensamentos e associações, agora filtradas pela experiência do Tempo dentro do qual viveu o Narrador até começar a escrever a sua obra. E aí se libertam a lanterna mágica do quarto de dormir, a história de Golo e de Geneviève de Brabante, antepassada dos Guermantes, a coscuvilhice bizarra da tia Léonie e a incontornável madalena mergulhada no chá de tília; a descoberta de Bergotte como seu primeiro ídolo literário; e a conversa inicial de Marcel com Swann, o snobismo envergonhado de Legrandin, o nome de Gilberte, a filha de Swann, gritado entre os espigões rosados — uma apa-

rição, uma epifania; o *petit noyau* dos Verdurin, a frase musical da sonata de Vinteuil e a revelação da homossexualidade da filha do compositor, a vulgaridade insinuante de Odette e o registo sismográfico do ciúme de Swann, o comboio da uma e vinte e dois da tarde para Balbec (ou da uma e trinta e cinco, ou da uma e cinquenta, o horário é tão instável como o próprio Tempo), o «encanto doloroso» dos nomes e o balbuciar do amor de Marcel por Gilberte. Enfim, a última impressão sensível, quase a terminar este 1.º volume do romance de Proust: o perfume das acácias no Bois de Boulogne, o qual, «irradiando em seu redor, fazia sentir de longe a aproximação e a singularidade de uma poderosa e mole individualidade vegetal».

*Do Lado de Swann* é um sumptuoso (e voluptuoso) prólogo de uma ópera wagneriana, em que tudo — a música, a poesia, a pintura, a filosofia, as cores e a Natureza, os sentimentos e as aspirações, e os sentidos, todos os sentidos — é convocado sinestesicamente para preencher o espaço da consciência do Narrador e modelar o Tempo da sua vida, através da escrita do romance. Estão lá, por vezes meramente esboçados, todos os temas fundamentais da *Recherche*: a rigidez social das castas e as estratégias aspiracionais da burguesia; a condição judaica e a homossexualidade; a culpa edipiana do Narrador e a perspectiva sempre adiada da expiação; o amor e o ciúme; a sinceridade e a hipocrisia; a «universalidade do desejo» e o hábito; a perda e a libertação; o diletantismo e a criação; a busca da Beleza e a revelação pela Arte. E muitos dos *leitmotive* que reencontraremos no seguimento do romance: o snobismo despeitado dos Verdurin e

do seu «pequeno clã», a arrogância superficial dos Guermantes, a benevolência sábia e protetora da avó do Narrador, a sonata de Vinteuil (que mais tarde se «ouvirá» em septeto), Méséglise (o amor) e Montjouvain (o vício), o teatro de Racine e a correspondência de Mme. de Sévigné, a Berma (grande atriz trágica, cujo modelo é Sarah Bernhardt) e os espinheiros (*jeunes filles déguisées en fleurs*, que reaparecem em qualquer circunstância como sinal de revelação), a madalena e o chá de tília (verdadeiro detonador de evocações), e a pintura de Vermeer, que Swann tão bem conhece e que Bergotte, moribundo, descobrirá como a verdadeira lição de arte que ele não soube interpretar a tempo.

Ora, é a figura de Charles Swann que domina este 1.º *volet* do romance. Swann, filho de um riquíssimo agente de câmbios de ascendência judaica, é íntimo das cabeças coroadas e por coroar da Europa e benquisto nos salões do *faubourg* Saint-Germain, onde se acantona a alta aristocracia parisiense: «um conjunto sociológico mais que topográfico» (Raczymow, p. 149). Amigo dos avós do Narrador, é visita habitual da casa de Combray, onde se distingue pela sua elegância natural, conversa inteligente e gosto requintado. O mesmo não acontece com a mulher, Odette de Crécy, a quem o barão de Charlus sempre negou qualquer parentesco, ainda que remoto, com os Crécy que pertenciam ao «lado de Guermantes». Odette, uma antiga mundana convertida pela paixão obsessiva e doentia de Swann, transformara-se numa razoavelmente discreta mãe de família, embora, quando o romance começa, a família do Narrador lhe atribua uma ligação escandalosa com

o barão de Charlus — o que, como se verá lá mais para diante, era altamente improvável, não talvez por ela, mas por causa das inclinações sexuais do barão. É precisamente sobre a natureza ambivalente desta «paixão funesta» de Swann, em que à máxima dependência afetiva corresponde o mais exacerbado ciúme, que se desenvolve a 2.<sup>a</sup> parte do volume, «Um amor de Swann», que com este título chegaria a ser publicado autonomamente, depois da morte de Proust.

A personagem de Swann foi modelada sobre a figura de Charles Haas, o qual, embora já tivesse passado os 50 anos quando Proust o conheceu, continuava a dominar os *salons* com o prestígio cintilante da sua presença e da sua erudição. Proust tinha por ele uma admiração sem limites: invejava-lhe, talvez, a desenvoltura com que se movia nos meios aristocráticos, apesar de ser apenas um burguês de alto perfil. No romance, Swann torna-se igualmente uma referência e um modelo para o Narrador, prisioneiros ambos da mesma impotência criativa. Em certa medida, Swann é a matriz sobre a qual Proust desenvolve a personagem do Narrador: assim o demonstram os destinos paralelos dos dois, a acessão social de Marcel ao *faubourg* Saint-Germain e a sua paixão por Albertine, que segue os mesmos passos da perdição do seu mentor por Odette.

Swann descobre o seu amor por Odette, que conheceu em casa dos Verdurin, por causa de uma certa semelhança com uma figura de um quadro de Botticelli. E esta idealização fantasmática (Swann tem, sobre a mesa de trabalho, uma reprodução do quadro do mestre florentino) levá-lo-á a mergulhar

numa paixão doentia, obsessiva, febril, por esta *cocotte* refinada, que o prende porque se escapa, o ilude, lhe mente. Mais: é porque Odette se lhe apresenta como incaptável, volúvel, temperamental, que Swann nela investe toda a energia do seu ciúme. Como se diz em *Sodoma e Gomorra*, «é da natureza do amor tornar-nos ao mesmo tempo mais desconfiados e mais crédulos». No universo de Proust, o poder da mentira é fazer do ciúme um catalisador dos sentidos e da paixão mais forte que a verdade que ninguém quer conhecer.



# Um amor de Proust

É difícil imaginar um ano mais fasto e produtivo para o romance de Proust do que esse 1913, em que as sombras da guerra pairam sobre a Europa. Como já vimos, é durante esse ano que Proust encontra, finalmente, um editor para o seu romance, na pessoa de Bernard Grasset, e que se desenha a estrutura fundamental da obra. Mas, no meio do afã com que o autor se dedica à reescrita, edição, revisão e aprontamento daquilo que será o 1.º volume da *Recherche*, ocorrem na sua vida dois factos que influenciarão decisivamente a substância e a forma de tudo o que está para vir.

Nos meses finais do ano, entra ao seu serviço a mulher do motorista, Celeste Albaret, governanta e confidente a partir do ano seguinte, com a qual travará uma extraordinária relação literária. Celeste, que tem da vida e das coisas uma noção bastante primária, é, tal como o seu patrão, uma «esponja» capaz de reter, ainda que de forma enviesada, tudo aquilo a que a convivência com Proust a expõe. Torna-se confidente dele, porque é

recebida na muito exclusiva intimidade do escritor; mima o snobismo do meio em que ele se move, o que, nela, redundava numa «snobeira» através da qual Proust exercita o seu apurado sentido de humor; e guia-o, como uma mãe-madrinha, preservando-o do mundo exterior e cobrindo-o com uma redoma afetiva em tudo semelhante à que a mãe o submetera. Celeste irrompe na escrita do romance como a substância do presente com que Proust vai compor a personagem de Françoise (no romance, uma velha criada de família do Narrador), transformando-a numa figura de densidade e influência invulgares sobre o comportamento do Narrador. Proust achava que Celeste era uma das pessoas mais inteligentes que tinha conhecido e o Narrador da *Recherche* partilha, em relação a Françoise, da opinião do seu criador. Em Celeste Albaret, que o servirá até à morte, Proust encontra uma indefetível guardiã dos seus hábitos, que assumirá papel determinante nos dois volumes que dedica à sua paixão (e à subsequente libertação) por Albertine.

Meses antes de Celeste ter entrado ao seu serviço, em maio, quando Proust andava em negociações com Grasset, bateu à porta do apartamento do bulevar Haussmann um antigo conhecimento: Proust fora conduzido, em 1907, por um jovem motorista de origem monegasca, Alfred Agostinelli, numa das suas primeiras excursões em automóvel pela Normandia. Num artigo sobre as suas impressões de viagem, publicado no *Le Figaro*, em novembro desse ano, chamava a Agostinelli, cujas virtudes louvava, «freira da velocidade», referindo-se à indumentária específica que os condutores

de automóvel usavam na época. E exprimia o desejo de que a sua paixão pelas máquinas velozes (automóveis e aviões) não fosse «um augúrio do seu martírio». Agostinelli, a quem um amigo fizera chegar o artigo, escreveu a Proust uma carta que surpreendeu o escritor pela delicadeza das expressões e pela sensibilidade que revelava. Encontraram-se em alguns dos verões seguintes, porque Proust habituou-se a ir de férias para Cabourg (o modelo da Balbec da *Recherche*) e a contratar Agostinelli para o conduzir nas suas deambulações pela região. Ganhou-lhe afeto, mas não mais do que isso. Se algum outro sentimento existia em Proust, ele manteve-se adormecido até esse dia da primavera de 1913, em que Agostinelli, lembrando-se da afabilidade e disponibilidade do escritor, lhe foi pedir auxílio. Estava desempregado e em difíceis circunstâncias económicas. Proust acolheu-o no bulevar Haussmann, com a sua companheira Anna, e nomeou-o seu secretário, com o encargo de dactilografar o manuscrito do romance.

Há hoje poucas dúvidas, entre os especialistas, de que Agostinelli constituiu o ingrediente afetivo que permitiu a Proust compor, em toda a diversidade de efeitos de que a sua escrita era capaz, o romance de amor do Narrador por Albertine, exaustivamente narrado no 5.º volume da obra *A Prisioneira*. Nem no nome, nem na ambiguidade sexual sugerida, entre outros, por Carter, Alfred pode ser assimilado a Albertine. Menos ainda, tanto quanto sabemos, na tocante docilidade de Albertine, que aceita a sua condição de prisioneira do Narrador, ou, inversamente, na sua reiterada

prática da mentira e do disfarce, o que não parece ter acontecido com Agostinelli. Mas as circunstâncias denotam um paralelismo de situações que só pode querer significar que Proust, como em tantas outras ocasiões, se apropriou de um episódio da sua vida para o fazer figurar, por transposição, no romance que estava a escrever.

Em primeiro lugar, porque Proust faz brotar a paixão do Narrador por Albertine de uma reminiscência do passado, tal como o reaparecimento na sua vida de Agostinelli vai irromper como a revelação de uma paixão a que, talvez com exagero, se referirá mais tarde como a maior da sua vida. Intensa, mas presumivelmente não correspondida como tal, a paixão de Proust estava condenada a não durar muito: manteve Agostinelli aperreado durante seis meses no apartamento do bulevar Hausmann — exatamente o mesmo tempo que Albertine aguenta, no romance, a prisão dourada em que o Narrador a encerra; desdobrou-se em tentativas para o fazer voltar, percurso também seguido pelo Narrador, em *A Fugitiva*; escreveu uma carta em que lhe anunciava a compra de um aeroplano e de um *Rolls-Royce* — e retoma essa carta (o aeroplano transforma-se em iate), quase *ipsis verbis*, no romance; enfim, Agostinelli morreu num desastre de avião (inscrevera-se no clube de aviação com o pseudónimo Marcel Swann, o que não pode deixar de ter sensibilizado um Proust destroçado), em maio de 1914 — e Albertine sai da vida do Narrador porque cai dum cavalo em Combray. As coincidências são demasiadas para o serem simplesmente. Tal como Proust está no Narrador sem o ser verdadeiramente, assim

também Agostinelli está em Albertine — mas *não* é Albertine a não ser como motivo inspirador, e provavelmente apenas depois da sua trágica morte.

O «crescimento» de Albertine como personagem maior do romance de Proust vai influenciar retrospectivamente (mas a cronologia da *Recherche*, já se sabe, é bastante *sui generis*) a reescrita e expansão de *À Sombra das Raparigas em Flor*, que ganha autonomia e acabará por se tornar o 2.º volume da obra. Ao mesmo tempo, a eclosão do episódio amoroso vai permitir ao escritor, qual organista tocando simultaneamente diversos teclados, iniciar o trabalho de composição de *A Prisioneira* e *A Fugitiva*, ao mesmo tempo que trabalha em *Do Lado de Guermantes* e refunde substancialmente o seu plano inicial para *Sodoma e Gomorra*. Mas o seu método de trabalho (que nunca é linear, relembramos) permite-lhe dominar todos estes teclados com a mesma intensidade de escrita, tornando a estrutura do romance cada vez mais flexível e distendida e a sua harmonização, embora não despida de anacronismos e contradições, verosímil e consistente com a sua ideia fundamental. Não anunciara ele, no 1.º volume, que Gilberte, filha de Swann e de Odette, viria a casar com Robert de Saint-Loup? Pois bem, ao iniciarmos a leitura do último volume, *O Tempo Reencontrado*, aí está Gilberte, já casada, mas nem por isso muito amada, com Saint-Loup, que fora amigo do Narrador e de quem este entretanto se desgostara por lhe ter descoberto inclinações homossexuais semelhantes às do seu tio, o barão de Charlus. Numa longa nota escrita em novembro de 1915, dirigida a Marie

Schéikévitch, Proust dá conta dos diversos passos da relação do Narrador com Albertine (incluindo a cena final, em que Françoise anuncia a Marcel que *A Prisioneira* decidiu partir), o que quer dizer que a estrutura de *A Prisioneira* (e certamente grande parte do texto) já estava definida então. E, na mesma nota, certas citações extraídas de *Sodoma e Gomorra* mostram que a escrita deste volume já ia bastante adiantada (*Essais et articles*, pp. 255-260).

Referimos antes como a recusa do *Contre Sainte-Beuve*, em 1909, pode ter sido o golpe de sorte que nos permitiu ter o romance da *Recherche*, tal como o conhecemos. Ora, o início da Grande Guerra, em agosto de 1914, é outra dessas circunstâncias adversas que permitiram que o romance crescesse em todas as direções. Em finais de 1913, Proust projetava que o 2.º volume da sua obra, então intitulado *O Lado de Guermantes*, viesse a ser publicado em maio de 1914. Mas, em março, quer por causa das perturbações causadas nos seus hábitos pela fuga de Agostinelli, quer devido ao agravamento do estado de saúde (as crises de asma e as insónias intensificaram-se e Proust vivia das chávenas de café — 17, ao que ele diz — que o despertavam dos pesados soníferos), quer ainda porque a sua situação financeira se desestabilizara em consequência de investimentos ruinosos, o escritor avisa Grasset de que a publicação nunca poderá ocorrer antes de outubro desse ano. Uma outra razão plausível para este adiamento, tão contraditório com a urgência com que sempre exigia a publicação imediata, foi o «namoro» que a N. R. F. começara a fazer-lhe. *Do Lado de Swann* obtivera

um sucesso muito para lá do que Proust ou o seu editor podiam esperar; André Gide, que recusara o original liminarmente, escreveu-lhe uma bela carta de arrependimento, confessando que tinha folheado o manuscrito «d'une main distraite»; e Jacques Rivière, que em breve se tornaria chefe de redação da revista, tornou-se o seu mais entusiástico apoiante e promotor junto dos seus companheiros. Proust não tinha qualquer razão para abandonar Grasset, a não ser o seu desejo, nunca escondido, de ser reconhecido pelos seus pares da N. R. F. Nasce aqui a rutura com Grasset, que será consumada dois anos depois. Mas, em setembro desse ano, tendo visto os primeiros mutilados de guerra, durante a sua permanência estival em Cabourg, toma a decisão drástica de só voltar a publicar no final da guerra, sem poder antecipar que ela ia durar ainda quatro anos.

Em *O Tempo Reencontrado*, Proust põe o Narrador de regresso a Paris em 1916, muitos anos depois, em plena guerra. Ora, é por volta deste ano que o escritor retoma alguma atividade social, possivelmente aliviado por não ter de cumprir um prazo fixo para acabar a escrita da obra que tem entre mãos. Sem Agostinelli para vigiar, Proust não se sente pressionado pelos calendários de edição do romance, cuja sequência virtual se espraia por dezenas de cadernos manuscritos, à espera da versão definitiva que só pode existir a partir das primeiras provas tipográficas. Os efeitos da guerra, que o Narrador vai comprovar mais tarde, ao reencontrar a sua mitificada Combray semi-destruída, fazem sentir-se na capital, alterando os hábitos, as paisagens e os costumes: Proust presente que

o mundo não voltará a ser o mesmo e é por isso que os últimos volumes da *Recherche* se fazem eco dos abalos que o conflito veio provocar na estrutura social e nas representações mentais do seu tempo. Literariamente, os acontecimentos exteriores interessam-lhe apenas pelo reflexo que provocam nas suas personagens e figurantes, como se o romance fosse um jogo de espelhos, que ora aumenta, ora diminui e esbate os contrastes, o horror e a miséria moral da realidade.

À *Sombra das Raparigas em Flor* virá a ser publicado em meados de 1919 pelo editor da N. R. F., Gaston Gallimard, e, poucos meses depois, é distinguido com o mais importante prémio literário francês, o Goncourt. Proust é, enfim, reconhecido como um grande escritor. O 2.º *volet* do romance crescera muito, «empurrando» o trabalho de criação da mitologia dos Guermantes para volume posterior. Em 1919, o editor falava já da *Recherche* como um romance «em cinco volumes», não mencionando ainda nem *A Prisioneira* nem *A Fugitiva*. Tal como Combray era o teatro onde se representava a tragicomédia dos arrebatamentos infantis do Narrador, assim Balbec vai transformar-se no cenário dos seus deslumbra-mentos adolescentes. Balbec é uma transposição porventura ainda mais literal de Cabourg, que Proust começara a frequentar em 1907: o *Grand Hôtel* onde põe o seu herói a estanciar é tirado do hotel de Cabourg onde se aboletou, desse ano em diante. E é possível que muitas das personagens e figurantes deste 2.º volume se tenham inspirado em vultos, perfis e silhuetas que entreviu em Cabourg, ao longo dos anos.

O grupo de *jeunes filles en fleurs* que, como uma explosão de luz, ocupa o centro do quadro, é talvez uma transposição de um grupo de rapazes que andava pela praia. Na economia do romance isso pouco importa, porque a descrição das cambiantes afetivas que todas e cada uma dessas raparigas lhe provocam é independente do objeto que as suscita. Ao princípio, o Narrador deslumbra-se com o grupo. Depois, uma após outra, o Narrador vai apaixonar-se (ou julgar-se apaixonado) por todas elas, ao mesmo tempo que lhes inveja a independência e alacridade e suspeita que se entregam umas às outras em jogos amorosos proibidos e escandalosos. As suas suspeitas incidem sobretudo sobre Albertine e Andrée, que parecem inseparáveis, e são precisamente elas que o Narrador vai eleger como objeto da sua atenção obsessiva e de um ciúme doentio. O tema da homossexualidade feminina (Gomorra), que aparecera sugerido em *Do Lado de Swann* com a cena da sedução da filha do compositor Vinteuil por uma amiga mais velha e certas perguntas indiscretas de Swann a Odette, ganha aqui a consistência que o tornará, juntamente com o da «inversão» masculina (Sodoma), um dos motores dominantes da *Recherche*. Como a sequência do romance vai mostrar, os desejos de Marcel são sempre desencadeados por essa suspeita de um comportamento sexual «desviante», constantemente ocultado pelos seus atores e, nessa ocultação, constituindo alimento inexaurível da paixão do amante. «A mentira é essencial à humanidade», escreve mais tarde. «Nela desempenha porventura um papel tão importante como a procura do prazer, e de resto é comandada por essa própria procura.» (*A Fugitiva*, p. 199.)

Mas *À Sombra das Raparigas em Flor* revela ainda uma outra personagem que será figura tutelar da educação artística do Narrador. Proust assentara a criação da consciência estética de Marcel num *trivium* virtuoso: a música, a pintura, a literatura. E se começara a desvelar as figuras de Vinteuil (a música) e de Bergotte (a literatura) no 1.º volume, é aqui que dá corpo a uma formidável ficção poética, a do pintor Elstir (anagrama imperfeito de Whistler). Enquanto Bergotte era diretamente transposto de Anatole France (que prefaciara, recorde-se, o seu livro inaugural, *Les plaisirs et les jours*, em 1896), e, por isso, condenado a morrer literariamente quando o Narrador deixou de o considerar uma expressão das suas aspirações artísticas, Vinteuil e Elstir permanecerão como referências incontornáveis ao longo de todo o romance. O episódio da morte de Bergotte diante de um quadro de Vermeer, narrado em *A Prisioneira*, é um assassinio ritual, que abre espaço para outra referência literária na consciência artística de Marcel. Nada nos impede de imaginar que Proust pensava em si mesmo como novo mentor literário do seu Narrador, aquele que o faz escrever.

Pelo contrário, Vinteuil e Elstir são figuras compósitas, o compositor forjado a partir de Fauré, César Franck e Debussy (Wagner é a outra grande referência musical da *Recherche*), o pintor modelado sobre Turner, Monet, Degas, Renoir e Whistler. A arte de Elstir, a sua percepção da essência das coisas no teatro da Natureza, consuma-se num quadro totalmente inventado por Proust, *Le port de Carquethuit*, onde se estabelece a unidade entre o mar e a terra, entre o mar e as montanhas,

entre o mar e o sol, através do uso da analogia enriquecedora. Ao longo da *Recherche*, Proust vai utilizar mais de duas centenas de vezes as lições da pintura para criar formidáveis analogias que são o princípio unificador da sua visão das coisas. Não poucas vezes, os quadros citados são «objetos transicionais» (Karpeles, p. 24), capazes de legitimar qualquer ilusão ou fantasia afetiva. Por vezes, os exemplos analógicos parecem desproporcionados em relação à situação narrada ou à circunstância evocada. Mas essa teia de referências acaba por ser uma rede de suporte que apara a queda das personagens ou sublima a excessiva banalidade dos factos descritos.

Quase no final de *À Sombra das Raparigas em Flor* (p. 533), o Narrador, refletindo sobre as revelações daquele verão em Balbec, diz o seguinte:

«O meu desejo procurara com tanta avidez a significação dos olhos que ora me conheciam e me sorriam, mas que, no primeiro dia, se tinham cruzado com os meus olhares como raios de outro universo, distribuía tão ampla e tão minuciosamente a cor e o perfume pelas superfícies carnosas daquelas raparigas que, estendidas na falésia, se limitavam a passar-me sanduíches ou a brincar às adivinhas, que, muitas vezes, à tarde, ali deitado — tal como aqueles pintores que, procurando a grandeza do antigo na vida moderna, dão a uma mulher que corta uma unha do pé a nobreza do *Rapaz Extraíndo um Espinho* ou que, como Rubens, fazem deusas com mulheres suas conhecidas

para compor cenas mitológicas —, olhava para aqueles belos corpos morenos e loiros, de tipos opostos, espalhados à minha volta sobre a erva, porventura sem os esvaziar de todo o medíocre conteúdo de que os enchera a experiência diária mas, no entanto (sem me recordar expressamente da sua celeste origem), como se, à semelhança de Hércules ou Telémaco, estivera a brincar no meio das ninfas.»

Tal como aqueles pintores que...

## Do lado de Sodoma

Desde o início dos contactos com os editores, e apesar da firme intenção de fazer publicar o seu romance, Marcel Proust fez questão de os avisar sobre alguns aspetos potencialmente polémicos do livro que estava a escrever: em 1909, em carta ao editor do *Mercure de France*, precisava que «uma das principais personagens é um homossexual»; três anos depois, em nova ronda de contactos, dizia que «na segunda parte, a personagem, um velho senhor de uma grande família, revelar-se-á como sendo um pederasta, que embora seja pintado de uma maneira cómica, e sem nenhuma palavra grosseira, não deixaremos de ver a ‘engatar’ um porteiro e a pôr por conta um pianista»; e, em 1916, quando as relações com Gaston Gallimard evoluíram no sentido da sua «transferência» da Grasset para a N. R. F., não se esqueceu de chamar a atenção do seu futuro editor para o carácter «chocante» de toda uma importante secção do romance, a que se intitulava *Sodoma e Gomorra*.

Entre a primeira e a última advertência, no entanto, a ideia de *Sodoma e Gomorra* ganhara não apenas uma dimensão escrita muito superior ao que inicialmente pensara, como também um peso específico na estrutura geral do romance. O tema da «inversão» sexual não era novo na sua escrita: aparecera pela primeira vez num conto de 1893 incluído em *Les plaisirs et les jours*, embora confinado à homossexualidade feminina; mas o processo de Oscar Wilde, que Proust encontrou em Paris no ano seguinte, e os escândalos de 1908, envolvendo a corte do imperador da Alemanha Guilherme II, tornaram a variante masculina um assunto social de debate. A adoção, muito precoce, do título de ressonâncias bíblicas para a secção do romance em que tencionava tratar o tema sugere que Proust visava abordá-lo, desde o início, na perspectiva da culpa e da expiação, não de uma ou outra personagem individualizada, mas de todo um segmento da sociedade que buscava a sua satisfação em pessoas do mesmo sexo. Esta prática, como se verá no romance, era mais generalizada do que então se supunha, e Proust tinha boas razões para sabê-lo, por ser ele próprio um cultor de Sodoma. O escritor não era, quanto a isso, particularmente reservado. Aos 17 anos, com uma mistura de escabrosa coragem e de presumível candura, escrevera cartas inflamadas a dois dos seus colegas do liceu Condorcet, propondo-lhes sem ambiguidades encontros sexuais pintados como a mais sublime das experiências do amor. O seu caso amoroso com Reynaldo Hahn, iniciado em 1894, era conhecido e tolerado pelos meios em que se movia; e em 1897, sentira-se obrigado a defender a sua honra, desa-

fiando para um duelo o escritor e notório homossexual Jean Lorrain, o qual insinuara por escrito que a relação de Proust com o muito jovem Lucien Daudet envolvia algo mais que os transportes do espírito. Possivelmente, tinha razão.

Embora pouco discreto no que se refere às suas inclinações, Proust era fortemente cioso da sua imagem social. Como escreveu cartas abundantemente, há dezenas que, de forma mais ou menos explícita, se referem aos seus gostos e apetites sexuais. Talvez por isso, viria a recriminar-se, perante Celeste Albaret, pela sua imprudência, insistindo nos esforços que tinha de fazer para que o conteúdo da sua correspondência não viesse a ser conhecido. Como sabemos, esses esforços (se chegou a fazê-los) foram infrutíferos. Segundo André Gide conta, no seu *Journal*, Proust ter-lhe-á confessado, quase no fim da vida, que apenas conhecera contactos físicos com homens, embora tenha cultivado, ao longo da vida, relações apaixonadas, mas estritamente espirituais, com numerosas mulheres.

O desenvolvimento da ideia central de *Sodoma e Gomorra*, posterior à morte de Agostinelli, em 1914, é preparado pelo 3.º volume da série, *Do Lado de Guermantes*, que viu a luz do dia em finais de 1920, cerca de um ano após Proust ter recebido o Prémio Goncourt. Em *Do Lado de Guermantes*, o Narrador, favorecido pelo facto de a sua família ter ido viver para um apartamento contíguo à mansão parisiense dos duques de Guermantes, começa por desenvolver uma paixão exacerbada pela figura da duquesa Oriana, na qual imagina concentradas todas as virtudes de uma linhagem

ilustre que remonta aos primeiros tempos da História de França. Era uma fada, como o seu nome sugere; mas «a fada definha à medida que nos aproximamos da pessoa real a que o seu nome corresponde, porque o nome dessa pessoa começa então a reflecti-la, e ela nada contém da fada» (*Do Lado de Guermantes*, p. 10). A 1.<sup>a</sup> parte do volume descreve o sistema mundano que se estrutura tendo a duquesa de Guermantes como centro: o Narrador observa o apertado círculo dominado pelos Guermantes numa sessão na Ópera, e, mais tarde, quando é finalmente recebido para jantar em casa dos duques; e estes episódios proporcionam, pela pena afiada de Proust, algumas das mais brilhantes e humorísticas páginas da *Recherche*. Mas, progressivamente, uma vez admitido à sua intimidade, por observar os tiques de snobismo e as limitações culturais da duquesa, desencanta-se dela. A gota de água será o juízo negativo que a duquesa pronuncia sobre a pintura de Elstir, que o Narrador idolatra. Porém, através dela ou com ela relacionadas, emergem duas personagens que vão ganhar papel preponderante na sequência do romance: uma delas é o barão de Charlus, tio da duquesa, que funciona simultaneamente como quintessência dos Guermantes e prenúncio da obsolescência e corrupção do mundo que eles representam; a segunda é um sobrinho deste, Robert de Saint-Loup, que o Narrador conhecera em Balbec (*À Sombra das Raparigas em Flor*), e com quem estabelece uma franca amizade, embora com a reserva de princípio de que a amizade «se concentra em levar-nos a sacrificar a única parte real e incomunicável (a não ser por meio da

arte) de nós mesmos, a um eu superficial que não acha, como o outro, alegria em si mesmo, antes encontra um enternecimento confuso em sentir-se apoiado em situações exteriores...» (*Do Lado de Guermantes*, p. 398). Enfim, reaparece Albertine, uma das «raparigas em flor» de Balbec, que será chamada, nos volumes posteriores, a ganhar ascendente na vida do Narrador. *Do Lado de Guermantes* termina em tom elegíaco, quando Swann, muito envelhecido, anuncia aos convidados da duquesa de Guermantes que só tem três ou quatro meses de vida, pondo termo ao primeiro ciclo do romance, que se estrutura em função dos «dois lados» de Combray: o de Swann e o de Guermantes. Mas, na edição inicial do volume, em finais de 1920, o fecho era assegurado pela 1.<sup>a</sup> parte de *Sodoma e Gomorra*, aquela que, em edições posteriores, virá a figurar como abertura da secção do romance mais diretamente relacionada com a homossexualidade. A circularidade do espaço de representação do romance ficava assim assegurada: o volume começara com a mudança da família do Narrador para uma dependência da mansão parisiense dos duques de Guermantes; e terminava com uma cena reveladora sobre a «verdadeira natureza» do barão de Charlus, passada no pátio dessa mesma casa.

Essa «revelação», proporcionada ao Narrador pela sua irresistível tendência para o *voyeurismo* (que atingirá o auge em *O Tempo Reencontrado*), constitui, com a sua colocação atual, uma brutal abertura desta secção do romance. O tema do «vício» homossexual, introduzido no 1.<sup>o</sup> volume pela narração da cena em que, através de uma janela, o Narrador se apercebe da intimidade da

filha do compositor Vinteuil com uma amiga mais velha, explode aqui com a descrição do «bailado» com que o barão de Charlus, de saída da casa dos seus parentes Guermantes, ensaia uma parada amorosa, plenamente retribuída, tendo como objeto o alfaiate Jupien, que se tornará, depois, o seu *factotum* para a programação de aventuras amorosas. Mas a cena, interpretada com recurso a uma sofisticada metáfora vegetal (a da fecundação das plantas pelos insetos), abre caminho para uma reflexão sobre a «raça maldita», já anunciada nos seus ensaios para *Contre Sainte-Beuve*, e crucial para o entendimento de um dos nexos temáticos fundamentais da *Recherche*.

«Raça sobre a qual pesa uma maldição e que tem de viver o seu desejo na mentira e no perjúrio, visto que o sabe ser considerado punível e vergonhoso, inconfessável; [...] filhos sem mãe, a quem são obrigados a mentir toda a vida, até na hora de lhes fecharem os olhos; amigos sem amizades, apesar de todas aquelas que o seu encanto frequentemente reconhecido inspira e que o seu coração muitas vezes bom sentiria; [...] certos juízes supõem e desculpam mais facilmente o assassinio entre os invertidos e a traição entre os Judeus, por razões retiradas do pecado original e da fatalidade da raça; [...] excluídos até, salvo nos dias de grande infortúnio em que a grande maioria se une em torno da vítima, como os Judeus em torno de Dreyfus, da simpatia — e às vezes do convívio — dos seus semelhantes,

aos quais causam repugnância de verem o que são pintado num espelho...» (*Sodoma e Gomorra*, pp. 23-24.)

A homologia da situação e comportamentos entre os homossexuais e os Judeus, realçada por Proust, não surpreende. Proust, que tivera por mais de uma vez que se defender das acusações de «inversão», vivera também intensamente os episódios dramáticos do «caso Dreyfus», adotando resolutamente a defesa do militar de origem judaica, na esteira do manifesto de Emile Zola. Pudera então aperceber-se de como um caso de alegada «alta traição» fora manipulado pelos setores mais conservadores, de forma a libertar os tradicionais sentimentos anti semitas adormecidos numa parte da população francesa. Em *Do Lado de Guermantes*, o *faubourg* Saint-Germain divide-se entre dreyfusistas e anti-dreyfusistas e Proust compreendia, com indignação, que, a breve trecho, esta divisão, mais do que a justiça ou injustiça da condenação de Dreyfus, é que mobilizava as vontades e animosidades das personagens, polarizadas em torno do dreyfusismo de Swann, que era judeu de ascendência. Tanto como o seu casamento incompreensível com Odette, é o dreyfusismo de Swann que precipita o seu declínio na apreciação da aristocracia parisiense, que outrora o recebia como um dos seus.

Mathieu Vernet fez notar como, no romance de Proust, «o judeu, o invertido e o artista formam, independentemente uns dos outros, confrarias que, embora misturadas com o resto das pessoas, apesar disso insistem em distinguir-se, em não se

confundir, mesmo quando jogam o jogo da assimilação» (*Le Magazine Littéraire*, n.º 526). Ora, fazendo do seu Narrador um não homossexual e não Judeu, Proust destina-lhe o terceiro reduto, o da superação pela Arte. A revelação que acontecerá no último volume do romance é a consagração do seu herói como o único triunfador desta «maldição», o que é capaz de erguer-se acima da contingência da sua condição e do preconceito social, acima do Tempo e da sua ação corrosiva.

Em *Sodoma e Gomorra*, Proust constrói o «outro lado» da personalidade do barão de Charlus, a partir da descoberta da sua «verdadeira natureza». Se Charlus se revelara até então como um ser viril, arrogante, insolente e truculento (embora fascinante, como o seu modelo na vida real, o conde Robert de Montesquiou), aparece-lhe agora, exposto pelo episódio da conquista de Jupien, parecido com uma mulher: «era o que ele era!», exclama o Narrador, assombrado. Esta revelação do lado de Sodoma vai encontrar o complemento obrigatório na inclinação para Gomorra que o Narrador tentará constantemente descobrir em Albertine. O volume desenvolve-se assim em duas narrativas paralelas (mas em Proust nada é absolutamente paralelo, as linhas em algum ponto hão de cruzar-se), a do amor de Charlus pelo jovem violinista Morel, que encontra pela primeira vez na estação ferroviária de Doncières, e a do Narrador por Albertine, um e outro lavrados num registo de posse e ciúme, de arrebatamentos e separações, de prodigalidade e de fingida submissão. Ora, com o correr do tempo (mas o tempo, na *Recherche*, corre a ritmos diversos, conforme as personagens), Charlus perde

a antiga discrição e não esconde a sua predileção «viciosa» por Morel, numa euforia que o faz perder todo o sentido das realidades e das conveniências e que acabará por precipitar a sua queda no conceito da *bonne société* a que pertencia, sem que ele se aperceba disso:

«Assim, o senhor de Charlus vivia iludido, como o peixe que acredita que a água onde nada se estende para lá do vidro do seu aquário que lhe apresenta o respectivo reflexo, quando não vê a seu lado na sombra o transeunte distraído que acompanha os seus folguedos ou o piscicultor onnipotente que, no momento imprevisto e fatal, naquele momento adiado para o barão (para quem o piscicultor será em Paris o senhor Verdurin), o retirará sem piedade do meio onde gostava de viver para o atirar para outro.» (*Sodoma e Gomorra*, pp. 451-452.)

E o Narrador vai construir uma relação ambivalente com Albertine, ora desejando-a, ora aborrecendo-a, em obediência ao «ritmo binário que o amor adopta em todos aqueles que por demais duvidam de si mesmos para acreditar que uma mulher possa alguma vez amá-los, e que também eles possam amá-la verdadeiramente.» (*idem*, p. 235). O clímax é atingido quando o Narrador arranca a Albertine a admissão de que conhece desde há muito a filha do compositor Vinteuil. Decide então romper com ela; mas, num volte face próprio de um ser possuído pelo ciúme, para impedir que Albertine vá parar aos braços

de Mlle. Vinteuil, resolve casar-se com ela. Paris tornar-se-á então a prisão de Albertine.

Parece singular que o Narrador de Proust, tão obcecado com as sexualidades «desviantes», não seja praticante de nenhuma delas. Pelo contrário, Proust faz dele um incansável *coureur de jupons* (sobretudo de *jeunes filles*, o que não é bem a mesma coisa). Mas, com isso, Proust quis vincar bem que o Narrador não era ele, mas uma personagem de romance ao qual dera uma personalidade própria que não a sua. Fica a suspeita de que, nesta «normalidade» do Narrador, Proust se tenha investido *em negativo*. Não era ele que assegurava a Gide que Baudelaire não podia ter deixado de ser homossexual? O seu argumento pode facilmente aplicar-se ao Narrador da *Recherche*: «A maneira como ele [Baudelaire] fala de Lesbos, e desde logo a necessidade de falar do assunto, chegam para me convencer disso».

## O romance inacabado

*Sodoma e Gomorra* é a última secção do romance cujo texto, revisto sobre as provas tipográficas, foi fixado por Marcel Proust. O livro saiu em meados de 1922 e Proust apenas lhe sobreviveu seis meses. Até ao dia da sua morte, infatigavelmente, foi expandindo e aperfeiçoando *A Prisioneira* e *A Fugitiva*, que começara a escrever depois da partida de Agostinelli, oito anos antes. Estes dois volumes viriam a ser publicados por iniciativa do irmão, Robert, sempre com a chancela da Gallimard, em 1923 e 1925, respetivamente. Só com a edição do último volume, *O Tempo Reencontrado*, em 1927, reconstruído também a partir dos seus cadernos, o romance ficaria completo — embora para sempre inacabado, porque é impossível imaginar que alterações, aditamentos e interpolações Proust introduziria nestes três volumes, se tem podido revê-los em provas.

*A Prisioneira* e *A Fugitiva* constituem, em tempos e com ritmos diferentes, um romance de amor e de esquecimento, de ciúme e de indiferença

sucessivos. E, pela sua intensa vibração psicológica (nunca teremos conhecido melhor o Narrador do que nestas secções do romance), acabam por constituir um eixo fundamental de toda a narrativa. São, também, a preparação do Narrador para a grande etapa final, a que se inicia com a viagem tanto tempo adiada a Veneza, a descida aos infernos proporcionada pela guerra e pela cena no bordel de Jupien em que Marcel observa os jogos masoquistas de Charlus, e com a revelação da sua mais íntima vocação: só no fim da narração o romance pode começar a ser escrito. Em *A Prisioneira* assistimos à transformação de Albertine, que começara por ser uma rapariguinha estouvada e «atlética» (o adjetivo é de Proust), e se vai tornando, em cativo, «uma mulher elegante», mas não frívola: «lia muito quando estava sozinha e lia para mim quando estava comigo. Tornara-se extremamente inteligente» (*A Prisioneira*, p. 59). E, em consequência, à cristalização do amor de Marcel, que tem formas excêntricas e munificentes de se manifestar, como quando cobre a sua amada com os vestidos inspirados em quadros de Carpaccio e desenhados por Mariano Fortuny, um costureiro de origem veneziana. Em páginas inesquecíveis, observa o sono de Albertine, com uma tão poética e magoada sensibilidade que não deixa de lembrar um quadro pré-rafaelita (o *Ophelia* de Millais, por exemplo):

«Estendida ao comprido em cima da cama, numa atitude de uma naturalidade que não poderia ser inventada, parecia-me como que uma longa haste em flor que

houvessem ali posto, e assim era com efeito: o poder de sonhar que eu só tinha na sua ausência, tornava a tê-lo nesses instantes ao pé dela, como se a dormir se tivesse tornado uma planta. Desse modo, o sono dela realizava em certa medida a possibilidade do amor; a sós, podia pensar nela, mas ela faltava-me, não a possuía. Presente, falava com ela, mas estava demasiado ausente de mim próprio para poder pensar. Quando ela estava a dormir, já não tinha que falar, sabia que já não estava a ser olhado por ela, que já não precisava de viver à superfície de mim mesmo. Ao fechar os olhos, ao perder a consciência, Albertine despira, um após outro, os seus diversos caracteres de humanidade que me haviam decepcionado desde o dia em que a conhecera. Apenas a animava a vida inconsciente dos vegetais, das árvores, uma vida mais diferente da minha, mais alheia, e que, contudo, me pertencia mais.»  
(*A Prisioneira*, p. 65.)

Porque, acordada, diga o que disser, faça (ou não faça) o que fizer, Albertine é um motivo bastante para incendiar o ciúme do Narrador. O ciúme de Marcel tem o nome de Gomorra, que agora, parece-lhe, alastra a todo o mundo, ao mesmo ritmo e com a mesma enigmática eficácia com que a peste se disseminava, em tempos antigos. A ressonância bíblica do tema de *Sodoma e Gomorra* encontra aqui motivos concretos (ou como tal imaginados pelo Narrador) que lhe permitem traçar um cenário de pré-apocalipse e o forçam a guardar Albertine,

«porque o meu prazer de ter Albertine a morar em minha casa era muito menos um prazer positivo que o de ter retirado do mundo, em que todos por sua vez poderiam fruir dela, a rapariga em flor que, se não me dava grande alegria, ao menos dela privava os outros» (*idem*, p. 71). Por isto, ou porque acabou por se aperceber de que o Narrador não a amava verdadeiramente, Albertine põe-se em fuga. O Narrador tenta fazê-la regressar. Mas Albertine morre em Combray, mas margens do rio Vivonne, e inicia-se «o trabalho de Penélope do esquecimento» (expressão de Walter Benjamin), pelo qual Marcel se desliga, com rapidez que a ele próprio surpreende («o monstro cuja aparição fizera estremecer o meu amor, o esquecimento, acabara efetivamente por devorá-lo, tal como eu pensara»), e não sem algum sentimento de culpa, da memória da sua amada, por cuja morte se sente responsável, como muito antes pela morte da avó: é o tema central de *A Fugitiva*.

A «revelação» que permitirá ao Narrador superar a profunda desolação da sua vida (a culpa, a solidão, a impotência criativa) e iniciar a escrita do romance desdobra-se em três momentos decisivos, o primeiro dos quais ocorre em *A Prisioneira*, com a audição do Septeto de Vinteuil. Transposta para a formação de sete instrumentos, a linguagem clara e simples da sonata de Vinteuil, motivo introduzido no 1.º volume, ganha uma densidade que desperta Marcel para a verdade profunda que a obra (todas as grandes obras musicais, todas as grandes obras de arte) encerra e revela: é em casa de Mme. Verdurin, «deusa do wagnerismo e da enxaqueca», que o Narrador ouve, pela primeira

vez, esta peça de câmara, na qual se reconhece a si próprio, como num efeito de *As Mil e Uma Noites*, porque identifica «a pequena frase [musical], recamada, ajazada de prata, toda inundada de sonoridades brilhantes, ligeiras e suaves como *écharpes*» da sonata de Vinteuil. É uma impressão passageira, no entanto, porque o septeto, até então inédito, é de outros céus: «Aquele vermelho tão novo, tão ausente da terna, campestre e cândida sonata, tingia todo o céu, como a aurora, de uma misteriosa esperança.» E, depois de apreciar as caprichosas formas que o génio de Vinteuil revela naquele septeto:

«Por fim, o motivo alegre saiu triunfante, já não era um apelo quase inquieto lançado de trás de um céu vazio, era uma alegria inefável que parecia vir do paraíso; uma alegria tão diferente da da sonata como de um anjo doce e grave de Bellini tocando tiorba poderia ser um qualquer arcanjo de Mantegna de veste escarlate e tocando trompa. Eu sabia que não mais esqueceria esta tonalidade nova da alegria, este apelo a uma alegria supraterestral. Mas seria ela alguma vez realizável para mim?»  
(*A Prisioneira*, p. 253.)

O segundo momento ocorre durante a viagem a Veneza, que o Narrador constantemente adiara e que vai finalmente realizar depois da morte de Albertine. Veneza é um dos nomes (míticos, lendários) que percorrem a *Recherche*; a cidade de Carpaccio é um horizonte de projeção onde o

Narrador antecipa encontrar, reunidas num único espaço de representação, todas as memórias que as coisas lhe possam suscitar, uma epifania desejada e imaginária. Em certa medida, é como se Marcel depositasse no nome de Veneza todas as esperanças que o septeto de Vinteuil lhe reacendera, durante aquele concerto em casa dos Verdurin; como se de Veneza lhe pudesse vir a revelação de um sentido profundo, da «última razão», de uma verdade que, nele, teria o condão de o despertar (ou de o empurrar) para «outra coisa ainda»: a escrita do seu romance. Mas Veneza será, uma vez mais, o lugar da decepção: as 30 páginas com que evoca a viagem, quase no final de *A Fugitiva*, parecem pequena safra para tão longo investimento afetivo. Quando fica só, após a partida da mãe, o Narrador tem a medida exata do vazio que encontra na cidade, onde já nada, nem os monumentos, nem o Grande Canal, nem os *palazzi* lhe despertam a memória involuntária, que permitiria desatar a evocação de tudo o que eles nos podem dizer.

«A cidade que estava diante de mim deixara de ser Veneza. A sua personalidade, o seu nome pareciam-me como que ficções enganadoras que já não tinha coragem para aplicar às pedras. Os palácios surgiam-me reduzidos às suas simples partes e quantidades semelhantes a todas as outras, e a água era uma combinação de hidrogénio e azoto, eterna, cega, anterior e exterior a Veneza, ignorante dos doges e de Turner. E todavia aquele lugar vulgar era estranho como o lugar a que chegamos e que não nos conhece

ainda, como um lugar que deixámos e que já nos esqueceu.» (*A Fugitiva*, p. 241.)

Esta sensação de vazio prolonga-se quando, de regresso a Combray para visitar Gilberte, que lhe anunciara o seu casamento com Saint-Loup, encara de novo o curso do rio Vivonne, que agora lhe parece «insignificante e feio». Pouco a pouco, as coisas perdem o encanto mágico que tinham, quando era criança e, mais tarde, na adolescência: deixaram de lhe falar. Mas o Narrador sente esta nudez como uma revelação em negativo, uma perda de qualidade, uma expiação de todas as culpas que foi acumulando ao longo da vida, antecipando a célebre tirada de *O Tempo Reencontrado*:

«Árvores, pensei eu, já nada tendes para me dizer, e o meu coração já arrefecido já não vos ouve. [...] Se alguma vez me julguei poeta, sei agora que não o sou. Talvez nesta nova parte da minha vida que se inicia, tão ressequida, os homens possam inspirar-me o que a natureza já não me diz. Mas aqueles anos em que talvez tivesse sido capaz de a cantar não mais voltarão.» (*O Tempo Reencontrado*, p. 174.)

Há, depois de *A Fugitiva*, um dos mais enigmáticos hiatos temporais da já de si muito peculiar cronologia interna da *Recherche: O Tempo Reencontrado*, que viria a ser publicado em 1927, começa quando o Narrador regressa a Paris, em 1916, cerca de 20 anos depois dos acontecimentos antes relatados. Sabemos apenas que, durante

esse tempo, esteve internado, retirado do mundo, alheio a tudo o que fora até então a sua vida. Proust, pelo contrário, apesar de fechado no seu quarto a maior parte do tempo, nunca deixara de ter alguma vida social, embora o seu estado de saúde não parasse de se agravar.

Durante a Guerra, tornara-se um *habitué* das ceias no hotel Ritz, na praça Vendôme, onde «proustificava» com o chefe de mesa e os numerosos criados, um dos quais, aliás, chegaria a viver em sua casa durante algum tempo. Além disso, envolvera-se, por volta de 1917, na criação de um bordel de rapazes, na Rua de l'Arcade, perto da igreja da Madeleine. Talvez tenha ajudado a financiar o estabelecimento e ofereceu parte do mobiliário herdado dos pais e até então guardado no rés-do-chão do 102 do bulevar Haussmann, para ajudar à decoração da *maison de plaisir*. As suas visitas frequentes tinham por objetivo, segundo disse, recolher material para o romance, que entrara numa nova fase de desenvolvimento; mas há testemunhos de que, não poucas vezes, se entregava aos prazeres proibidos que o proxeneta Le Cuziat, antigo criado de quarto do príncipe Radziwill e modelo do Jupien do barão de Charlus, lhe proporcionava. É daí que brota um dos episódios mais perturbantes do romance, a longa cena em que o Narrador «vai parar» ao hotel, em noite de bombardeamentos sobre Paris, e aí acaba a espiar o barão de Charlus, o qual, na sua curva de abjeção, se entrega a exercícios masoquistas com os prostitutas mais perigosos que Jupien lhe consiga arranjar. Este episódio, que assinala o momento mais «chocante» (para retomar o

seu qualificativo) de todo o romance, introduz a percepção da ruína do mundo que conhecera, sinalizada pela atmosfera opressiva da guerra e pela descida aos infernos de Charlus.

E depois, sem que nada o deixasse prever, acontece o terceiro momento da revelação. É já depois da guerra, num dia em que Marcel resolve «regressar à sociedade» acudindo a uma recepção da princesa de Guermantes. No caminho, encontra o barão de Charlus, muito envelhecido, meio paralisado e afásico por causa de uma apoplexia. Mas, ao entrar na residência dos Guermantes, agora instalada na Avenida do Bois, pisa uma pedra «menos alta que a anterior» e um cordão de reminiscências lança-o para um estado de exaltação que nunca experimentara: «tal como no momento em que saboreava a madalena, toda a inquietação sobre o futuro, toda a dúvida intelectual se haviam dissipado» (*O Tempo Reencontrado*, p. 186). E descobre a origem desse estado de felicidade: «era Veneza, Veneza acerca da qual os meus esforços para a descrever e os pretensos instantâneos captados pela memória nada me haviam dito nunca, e que me fora agora devolvida pela sensação que outrora sentira em cima de duas lajes desiguais do baptistério de São Marcos» (*idem*, p. 187). Sente então a necessidade de «procurar interpretar as sensações como sinais de outras tantas leis e ideias, tentando pensar, tentando fazer sair da penumbra o que sentira, convertê-lo num equivalente espiritual. Ora este meio, que me parecia o único, que outra coisa seria senão fazer uma obra de arte?» (*idem*, p. 199).

Armado desta consciência da sua vocação, resolve enfrentar a recepção dos Guermantes, com a ideia

de que esta iria fornecer-lhe «o ponto de partida para uma vida nova que não soubera encontrar na solidão» (*idem*, p. 241). Mas o espetáculo que se lhe depara, admiravelmente descrito por Proust em registo tragicómico, é o da transformação que o tempo, os 20 anos de ausência, provocou nas pessoas que outrora conhecera: eram «como bonecos mergulhados nas cores imateriais dos anos, como bonecos que exteriorizavam o Tempo, o Tempo que habitualmente não é visível e que, para o ser, procura corpos e, onde quer que os encontre, se apodera deles para neles projectar a sua lanterna-mágica» (*idem*, p. 248). E há as ausências (a de Saint-Loup, que morrera na guerra, em primeiro lugar), a encenação grotesca de uma antiga glória, a decrepitude generalizada que antecipa o fim, porque «a morte multiplicava-se e tornava-se mais incerta naquelas regiões idosas». A morte envolve o Narrador, ao mesmo tempo que se cola à máscara de Proust.

É diante do desfile deste mundo que se prepara para morrer, e no qual as recordações do passado vivem já corrompidas pelo trabalho invisível do Tempo, que o Narrador tem a intuição de que, para escrever o seu romance, seria necessário «uma espécie de psicologia no espaço» e decide empreender a tarefa de recuperar «os cadernos roídos pela madeira onde entrou o caruncho», nos quais, ao longo dos anos, foi registando as impressões da sua vida. A escrita da *Recherche* pode começar.

## «Um Nilo da Linguagem»

A *Recherche* é um romance mágico, apesar de Deus estar ausente dele e de as divindades que o povoam serem apenas a manifestação literária de figuras humanas. O que lhe atribui esta tão extraordinária qualidade é a forma como Proust investe nas coisas, pedras, rios, móveis, monumentos, adereços, a capacidade de falarem à memória dos homens. No prefácio destinado ao *Contre Sainte-Beuve*, que acabaria por não publicar, escreve que «cada hora da nossa vida, uma vez morta, incarna e esconde-se num qualquer objeto material. Aí fica aprisionada, para sempre aprisionada, a menos que encontremos o objeto. Através dele, reconhecemo-la, chamamo-la, e ela liberta-se.» É a primeira formulação da teoria da memória involuntária, que o faz figurar na «tão nobre linhagem» de Chateaubriand, Gérard de Nerval e Baudelaire, e sobre a qual vai basear a metodologia da construção do seu romance. O que a desencadeia não é o esforço intelectual para tornar presente o que é irremediavelmente passado (a memória

consciente), mas o poder elétrico e aleatório que têm as coisas que uma vez se cruzaram connosco para despertarem reminiscências que nos restituem, como se estivesse intacto, o tempo em que as conhecemos.

Combray é o lugar original dessa atmosfera mágica, uma *wonderland* sem tempo nem barreiras. É aí que o Narrador descobre essa identidade das coisas na Natureza, que o levará, frequentemente, a atribuir-lhes uma personalidade própria, numa espécie de antropomorfização que as torna também agentes de uma comédia humana feita literatura. Veja-se só este excerto, sobre um trecho do rio Vivonne, no caminho de Guermites, que convirá associar a um dos *Nenúfares* de Monet ou às *Images* de Debussy:

«Mas mais adiante a corrente afrouxa, atravessa uma propriedade cujo acesso estava aberto ao público por aquele a quem pertencia e que se dedicara a obras de horticultura aquática, fazendo florir, nos pequenos pegos formados pelo Vivonne, verdadeiros jardins de nenúfares. Como as margens eram nesse local muito arborizadas, as grandes sombras das árvores davam à água um fundo que habitualmente era verde-escuro, mas que, por vezes, quando regressávamos em certas tardes serenadas depois de terem sido de início tempestuosas, vi ser azul-claro e cru, a puxar para o roxo, aparentemente compartimentado e de gosto japonês. Aqui e além, à superfície, avermelhava como um morango uma flor

de nenúfar de coração escarlate, branca nos bordos. Mais adiante, as flores mais numerosas eram mais pálidas, menos lisas, mais granuladas, mais pregueadas, e dispostas pelo acaso em espirais tão graciosas que julgávamos ver flutuar à deriva, como depois do desfolhar melancólico de uma festa galante, rosas espumosas em grinaldas desatadas. Noutra local havia um canto que parecia reservado às espécies comuns que mostravam o branco e o rosa do goivo, todos apuradinhos, lavados como porcelana com um zelo doméstico, enquanto um pouco mais à frente, apertados uns contra os outros numa verdadeira platibanda flutuante, dir-se-iam amores-perfeitos dos jardins que tivessem vindo poisar como borboletas as suas asas azuladas na obliquidade transparente daquele canteiro de água...» (*Do Lado de Swann*, pp. 179-180.)

Muitos dos atributos da escrita analítica, analógica, meticulosa de Marcel Proust encontram-se aqui documentados. Proust dá a cada coisa uma qualidade volumétrica e o entrançado de efeitos que procura com a sua prosa produz uma espécie de tridimensionalidade, como se as coisas estivessem ali para nos chamar a atenção, como se apenas esperassem que sejamos capazes de as *ouvir*. «Ele gosta do volume, da espessura da realidade; do que há nela de sólido, de profundo, de estereoscópico», escreve Pietro Citati (*La colombe poignardée*, p. 464). Mas, ao mesmo tempo, esse relevo quase escultórico parece chegar-nos através

da linguagem do sonho, que estabelece nexos inesperados e inventa aproximações impensáveis.

Num texto magnífico escrito em 1929, Walter Benjamin fala da escrita de Proust como «um Nilo da linguagem, que transborda nas planícies da verdade, para fertilizá-las» (*Obras Escolhidas — I*, p. 36); e esse processo de fertilização, a um tempo orgânico e visionário, socorre-se de tudo, das cores, das plantas, do céu e do mar, dos tiques e das taras, dos objetos e dos gestos, dos tecidos e dos trajes, dos aromas e dos sabores, para nos dar uma verdade ainda mais verdadeira, um «hiper-realismo» dos sentidos que nos faz ver mais, ouvir mais, *querer mais*. A escrita de Proust é uma escrita do desejo. Daí, a sua atração encantatória, a sua música peculiar.

Além disso, a *Recherche* é um romance profundamente musical. É-o explicitamente pela quantidade de referências, sobretudo por analogia, a obras e compositores, ou em reflexões proporcionadas pela tradição da música ocidental. Proust chega a interrogar-se sobre se a verdade da Arte não estará depositada na escrita musical, mais que em todas as outras, incapazes de atingir as profundidades do inconsciente através do inefável. Mas é-o sobretudo como partitura, que nota a administração de recursos técnicos e estilísticos numa obra de ambição sinfónica e de dimensão operática. Falei, no princípio deste livro, nas óperas de Wagner e parece-me evidente que até em relação a certos efeitos de duração Proust é tributário da música do compositor alemão, que aliás adorava. Mas Vinteuil é francês, como franceses são os seus modelos finisseculares, Gabriel Fauré e César Franck

(e moderadamente Saint-Saëns, que era um artista do passado). Na tonalidade do conjunto, no efeito hipnótico de tantas das suas páginas, no *continuum* que é o romance dado à leitura, a *Recherche* lembra mais o *Pélléas et Mélisande* de Debussy, mas um *Pélléas* desconstruído e desdobrado, cada uma das suas unidades musicais amorosamente explorada em infinitas variações, até que o motivo fosse dado como gasto e a narrativa pudesse continuar — rumo ao infinito.

O romance de Proust é uma comédia: uma espécie de *comédie humaine* (a sombra de Balzac, cujas personagens se recortam em contraluz, plana sobre a *Recherche*) a que se tivesse acrescentado a alma das coisas. O leitor notará que, ao fim de algumas dezenas de páginas, um sorriso discreto surgiu nos seus lábios, aí se instalou e ameaça ficar até ao fim do romance. É o sorriso de Proust, que parece nunca acreditar inteiramente no que escreve (efeito da ironia, já que a *Recherche* é a coisa mais séria da sua vida), e que, sobretudo, não acredita em nada do que os outros aparentam ser. Anotador acurado dos tiques que identificam personagens, não poupa os anglicismos *à la mode* de Odette, nem as incongruências e corruptelas do falar de Françoise, a pedante e homérica adjetivação de Bloch, a erudição pomposa e inútil do professor Brichot ou a enxaqueca artística de Mme. Verdurin. Não por acaso, Molière é uma das suas referências literárias mais constantes, e, por isso, crítico feroz da duplicidade dos comportamentos sociais, observa as personagens do *faubourg* Saint-Germain com a luneta demolidora de um humor fino e culto, que

desmascara a vacuidade intelectual da duquesa de Guermantes, as «santas cóleras» do barão de Charlus, a pusilanimidade do doutor Cottard, a venalidade repugnante de Morel, a escorregadia natureza de Saint-Loup. Grande parte do prazer que a *Recherche* desperta no leitor vem dessa distância bem-humorada que o Narrador cria entre si e as personagens da comédia.

E depois, a *Recherche* é um romance feliz — e com um final feliz. Os seus melhores leitores nunca deixaram de assinalar que o livro é atravessado por um intenso anseio de felicidade. Entre as penas do Narrador, que eram em grande parte transposição das suas, Proust instala uma espécie de vertigem de prazer, de busca obsessiva de uma razão para acreditar na beleza da vida. Que o romance termine com uma revelação que é, ao mesmo tempo, o caminho da salvação do protagonista, é uma tão rara circunstância na literatura do século XX, que merece ser apreciada como uma daquelas cintilações preciosas que o génio de Proust arrancou ao segredo improfanável do tempo perdido.

Porque a *Recherche* é, finalmente e antes de tudo, um romance sobre o Tempo. Em relação a isso, Proust nunca teve dúvidas: desde 1909, pelo menos, que o refere na sua correspondência e as palavras finais de *O Tempo Reencontrado* repetem-no, uma vez mais: «Mas, ao menos, se tais forças me fossem concedidas pelo tempo suficiente para realizar a minha obra, não deixaria acima de tudo de descrever nela os homens, ainda que tal os fizesse parecerem uns seres monstruosos, uns seres que ocupam um lugar tão considerável comparado com o tão restrito lugar que lhes está reservado

no espaço, um lugar de facto desmedidamente prolongado, visto que, como gigantes imersos nos anos, eles atingem simultaneamente épocas tão distantes, entre as quais tantos dias ocuparam o seu lugar: no Tempo.» Acontece, por isso, que no romance o tempo não segue a sequência cronológica que conhecemos, antes se tece como um vaivém em que os mais evidentes anacronismos evidenciam a ideia de que cada instante descrito contém em si muito do que lhe foi passado e bastante do que acontecerá no futuro. O Tempo não é essa força oculta, indefinível, que transforma linearmente as pessoas e as coisas, é a própria transformação em processo, e, por isso, a escrita do romance sobre o Tempo é semelhante à construção de uma catedral. Assim, a única forma de perceber a natureza do Tempo é vê-lo no espaço, na forma como um raio de sol vindo de um céu muito azul se deposita sobre os rostos afogueados das *jeunes filles en fleurs*, investindo-as de uma energia que lhes permite superar a sua condição de seres *num tempo* e inscrever-se na galeria das divindades a quem tudo é concedido, mesmo o privilégio da intemporalidade; ou então, como ele se despenha sobre um curso de água sinuoso, decompondo-se numa infinidade de efeitos que lhe emprestam uma espécie de halo de magia, tão poderoso como a história de Geneviève de Brabante, a visão da Jerusalém celeste ou a graciosa constelação de aeroplanos no céu de Paris. O Tempo é um mago de sortilégios infinitos.

Se tivesse lido o livro de Lewis Carroll, Proust não deixaria de apreciar o que o chapeleiro diz a Alice: «Se conhecesses o tempo tão bem como eu,

não falarias em desperdício do tempo, como se fosse uma coisa. O Tempo é uma pessoa.»

Por incrível felicidade nossa, o Tempo incarnou na pessoa de Marcel Proust.

## Bibliografia

### Obras de Proust

*Em Busca do Tempo Perdido*, sete volumes, tradução de Pedro Tamen, Lisboa, Relógio d'Água, 2003-2005.

*Contre Sainte-Beuve*, prefácio de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1998 [1954]; existe uma versão diferente, mais fiável, publicada por Jean-Yves Tadié em 1991, na Pléiade.

*Correspondance*, edição de Jérôme Picon, Paris, Flammarion, 2007.

*Essais et articles*, edição de Pierre Clarat e Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1994 [1971].

*O Prazer da Leitura*, tradução de Magda Bigotte de Figueiredo, Lisboa, Teorema, 5.ª ed., 2011.

### Sobre Proust

BENJAMIN, Walter, «A imagem de Proust», *Obras Escolhidas – I*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

CARTER, William C., *As Paixões de Proust*, tradução de Bernardo Brito e Cunha, Lisboa, Nova Vega, 2009.

CITATI, Pietro, *La colombe poignardée*, Paris, Gallimard, 1998 [há tradução portuguesa de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, *A Pomba Apunhalada*, Lisboa, Cotovia, 2000].

KARPELES, Eric, *Le musée imaginaire de Marcel Proust*, Paris, Thames & Hudson, 2009.

LHOMEAU, Franck e COELHO, Alain, *Marcel Proust à la recherche d'éditeur*, Paris, Olivier Orban, 1988.

MUHLSTEIN, Anka, *Monsieur Proust's library*, New York, Other Press, 2012.

NABOKOV, Vladimir, *Proust, Kafka, Joyce*, Paris, Stock, 1999.

PAINTER, George D., *Marcel Proust*, dois volumes, Paris, Mercure de France, 1985 [1959, 1965].

RACZYMOW, Henri, *Le Paris retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Parigramme, 2005.

REVEL, Jean-François, *Sur Proust*, Paris, Grasset, 2004 [1987].

VERNET, Matthieu, «Proust, à la recherche du commun», *Le Magazine Littéraire*, n.º 526, dezembro de 2012.

## O Essencial sobre

- 1 **Irene Lisboa**  
Paula Morão
- 2 **Antero de Quental**  
Ana Maria A. Martins
- 3 **A Formação da Nacionalidade**  
Ana Maria A. Martins
- 4 **A Condição Feminina**  
Maria Antónia Palla
- 5 **A Cultura Medieval Portuguesa (Sécs. XI e XIV)**  
Maria Antónia Palla
- 6 **Os Elementos Fundamentais da Cultura**  
Jorge Dias
- 7 **Josefa D'Óbidos**  
Vitor Serrão
- 8 **Mário de Sá Carneiro**  
Clara Rocha
- 9 **Fernando Pessoa**  
Maria José de Lancastre
- 10 **Gil Vicente**  
Stephen Reckert
- 11 **O Corso e a Pirataria**  
Ana Maria P. Ferreira
- 12 **Os «Bebés-proveta»**  
Clara Pinto Correia
- 13 **Carolina Michaëlis de Vasconcelos**  
Maria Assunção Pinto Correia
- 14 **O Cancro**  
José Conde
- 15 **A Constituição Portuguesa**  
Jorge Miranda
- 16 **O Coração**  
Fernando de Pádua  
(2.<sup>a</sup> edição)
- 17 **Cesário Verde**  
Joel Serrão
- 18 **Alceu e Safo**  
Albano Martins
- 19 **O Romanceiro Tradicional**  
J. David Pinto-Correia
- 20 **O Tratado de Windsor**  
Luís Adão da Fonseca
- 21 **Os Doze de Inglaterra**  
A. de Magalhães Basto
- 22 **Vitorino Nemésio**  
David-Mourão Ferreira
- 23 **O Litoral Português**  
Ilídio Alves de Araújo
- 24 **Os Provérbios Medievais Portugueses**  
José Mattoso
- 25 **A Arquitectura Barroca em Portugal**  
Paulo Varela Gomes
- 26 **Eugénio de Andrade**  
Luís Miguel Nava
- 27 **Nuno Gonçalves**  
Dagoberto Markl
- 28 **Metafísica**  
António Marques
- 29 **Cristóvão Colombo e os Portugueses**  
Avelino Teixeira da Mota

- 30 **Jorge de Sena**  
Jorge Fazenda Lourenço
- 31 **Bartolomeu Dias**  
Luís Adão da Fonseca
- 32 **Jaime Cortesão**  
José Manuel Garcia
- 33 **José Saramago**  
Maria Alzira Seixo
- 34 **André Falcão de Resende**  
Américo da Costa Ramalho
- 35 **Drogas e Drogados**  
Aureliano da Fonseca
- 36 **Portugal e a Liberdade dos Mares**  
Ana Maria Pereira Ferreira
- 37 **A Teoria da Relatividade**  
António Brotas
- 38 **Fernando Lopes Graça**  
Mário Vieira de Carvalho
- 39 **Ramalho Ortigão**  
Maria João L. Ortigão de Oliveira
- 40 **Fidelino de Figueiredo**  
A. Soares Amora
- 41 **A História das Matemáticas em Portugal**  
J. Tiago de Oliveira
- 42 **Camilo**  
João Bigotte Chorão
- 43 **Jaime Batalha Reis**  
Maria José Marinho
- 44 **Francisco de Lacerda**  
J. Bettencourt da Câmara
- 45 **A Imprensa em Portugal**  
João L. de Moraes Rocha
- 46 **Raul Brandão**  
A. M. B. Machado Pires
- 47 **Teixeira de Pascoaes**  
Maria das Graças Moreira de Sá
- 48 **A Música Portuguesa para Canto e Piano**  
José Bettencourt da Câmara
- 49 **Santo António de Lisboa**  
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 50 **Tomaz de Figueiredo**  
João Bigotte Chorão
- 51/ **Eça de Queirós**
- 52 Carlos Reis
- 53 **Guerra Junqueiro**  
António Cândido Franco
- 54 **José Régio**  
Eugénio Lisboa
- 55 **António Nobre**  
José Carlos Seabra Pereira
- 56 **Almeida Garrett**  
Ofélia Paiva Monteiro
- 57 **A Música Tradicional Portuguesa**  
José Bettencourt da Câmara
- 58 **Saúl Dias/Júlio**  
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 59 **Delfim Santos**  
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 60 **Fialho de Almeida**  
António Cândido Franco
- 61 **Sampaio (Bruno)**  
Joaquim Domingues

- 62 **O Cancioneiro Narrativo Tradicional**  
Carlos Nogueira
- 63 **Martinho de Mendonça**  
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 64 **Oliveira Martins**  
Guilherme d'Oliveira Martins
- 65 **O Teatro Luso-Brasileiro**  
Duarte Ivo Cruz
- 66 **Almada Negreiros**  
José-Augusto França
- 67 **Eduardo Lourenço**  
Miguel Real
- 68 **D. António Ferreira Gomes**  
Arnaldo de Pinho
- 69 **Mouzinho da Silveira**  
A. do Carmo Reis
- 70 **O Teatro Luso-Brasileiro**  
Duarte Ivo Cruz
- 71 **A Literatura de Cordel Portuguesa**  
Carlos Nogueira
- 72 **Silvio Lima**  
Carlos Leone
- 73 **Wenceslau de Moraes**  
Ana Paula Laborinho
- 74 **Amadeo de Souza-Cardoso**  
José-Augusto França
- 75 **Adolfo Casais Monteiro**  
Carlos Leone
- 76 **Jaime Salazar Sampaio**  
Duarte Ivo Cruz
- 77 **Estrangeirados no Século XX**  
Ana Paula Laborinho
- 78 **Filosofia Política Medieval**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 79 **Rafael Bordalo Pinheiro**  
José-Augusto França
- 80 **D. João da Câmara**  
Luiz Francisco Rebello
- 81 **Francisco de Holanda**  
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 82 **Filosofia Política Moderna**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 83 **Agostinho da Silva**  
Romana Valente Pinho
- 84 **Filosofia Política da Antiguidade Clássica**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 85 **O Romance Histórico**  
Rogério Miguel Puga
- 86 **Filosofia Política Liberal e Social**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 87 **Filosofia Política Romântica**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 88 **Fernando Gil**  
Paulo Tunhas
- 89 **António de Navarro**  
Martim de Gouveia e Sousa
- 90 **Eudoro de Sousa**  
Luís Lóia
- 91 **Bernardim Ribeiro**  
António Cândido Franco
- 92 **Columbano Bordalo Pinheiro**  
José-Augusto França

- 93 **Averróis**  
Catarina Belo
- 94 **António Pedro**  
José-Augusto França
- 95 **Sottomayer Cardia**  
Carlos Leone
- 96 **Camilo Pessanha**  
Paulo Franchetti
- 97 **António José Brandão**  
Ana Paula Loureiro de Sousa
- 98 **Democracia**  
Carlos Leone
- 99 **A Ópera em Portugal**  
Manuel Ivo Cruz
- 100 **A Filosofia Portuguesa  
(Séculos XIX e XX)**  
António Braz Teixeira
- 101/ **O Padre António Vieira**  
102 Aníbal Pinto de Castro
- 103 **A História da Universidade**  
Guilherme Braga da Cruz
- 104 **José Malhoa**  
José-Augusto França
- 105 **Silvestre Pinheiro Ferreira**  
José Esteves Pereira
- 106 **António Sérgio**  
Carlos Leone
- 107 **Vieira de Almeida**  
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 108 **Crítica Literária  
Portuguesa (até 1940)**  
Carlos Leone
- 109 **Filosofia Política  
Contemporânea (1887-1939)**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 110 **Filosofia Política  
Contemporânea  
(desde 1940)**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 111 **O Cancioneiro  
Infantil e Juvenil  
de Transmissão Oral**  
Carlos Nogueira
- 112 **Ritmanálise**  
Rodrigo Sobral Cunha
- 113 **Política de Língua**  
Paulo Feytor Pinto
- 114 **O Tema da Índia  
no Teatro Português**  
Duarte Ivo Cruz
- 115 **A I República  
e a Constituição de 1911**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 116 **O Capital Social**  
Jorge Almeida
- 117 **O Fim do Império Soviético**  
José Milhazes
- 118 **Álvaro Siza Vieira**  
Margarida da Cunha Belém
- 119 **Eduardo Souto Moura**  
Margarida da Cunha Belém
- 120 **William Shakespeare**  
Mário Avelar
- 121 **Cooperativas**  
Rui Namorado

O livro **O ESSENCIAL SOBRE  
MARCEL PROUST**  
é uma edição da  
**IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA**  
tem como autor  
**ANTÓNIO MEGA FERREIRA**  
com design e capa do atelier  
**SILVADESIGNERS**  
e composição  
**INCM**  
tem o ISBN **978-972-27-2174-5**  
e depósito legal **356 197/13**.  
A edição de **1000** exemplares  
acabou de ser impressa no mês de **MARÇO**  
do ano **DOIS MIL E TREZE**.  
CÓD. 1019425

[www.incm.pt](http://www.incm.pt)  
[www.facebook.com/INCM.Livros](https://www.facebook.com/INCM.Livros)  
[editorial.apoiocliente@incm.pt](mailto:editorial.apoiocliente@incm.pt)

O E S S E N C I A L   S O B R E

# Marcel Proust

António Mega Ferreira

A vida de Marcel Proust (1871–1922) foi em grande parte consumida na preparação e escrita do seu romance *Em Busca do Tempo Perdido*. Este pequeno livro, que assinala o centenário do início da publicação do romance, é uma primeira aproximação ao universo tão complexo e sedutor do romance-vida de Marcel Proust.

ISBN 978-972-27-21-74-5



9 789722 721745

**INCM**  
IMPRESSÃO NACIONAL CASA DA PÁTRIA