

O ERRO E O MÉTODO PROUSTIANO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p153-162>

Alexandre Bebiano de Almeida¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir o erro no romance de Marcel Proust. O que configura um erro em um romance como *Em busca do tempo perdido*? Talvez se possa dizer que o acerto é o que respeita ali o jogo retórico da ficção, ao passo que o erro é o que revela aspectos falhos desse jogo. Veremos, contudo, que os virtuais erros encontrados no romance não desmerecem sua construção, mas antes salientam seu caráter composto e, mais do que isso, inacabado.

ABSTRACT

This article aims to discuss the mistake in Proust's composition. What would configure a mistake here? It could be answered that the right would be the respect to the rhetorical of fiction, while the mistake would be what would reveal the lie of this rhetorical game. But we will see that the writer's virtual mistake in the novel doesn't disqualify this composition, or else he points out its compound form.

PALAVRAS-CHAVE:

Marcel Proust;
Em busca do tempo perdido;
composição;
erro.

KEYWORDS

Marcel Proust;
In search of lost time;
composition;
mistake.

* Uma primeira versão deste artigo foi publicada n' *A Revista Percurso*, n. 42, ano XXII, junho de 2009, p. 83-8.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

1 ● “No mundo de Proust”

Em uma crônica intitulada “No mundo de Proust”, o poeta Manuel Bandeira chama a atenção para uma ambiguidade no romance *Em busca do tempo perdido*¹, com o intuito de descobrir um “princípio de lógica criadora” (BANDEIRA, 2006, p. 235). A crônica lembra que o narrador repete a si mesmo, atribuindo a duas personagens uma mesma associação, como se não se importasse com uma caracterização original para elas. Com efeito, o narrador afirma a certa altura d'*O Tempo redescoberto* que o marquês de Saint-Loup tinha se tornado “mais esbelto e rápido”, porque “tinha o hábito de frequentar certos lugares de má-fama, onde não gostava que o vissem entrar nem sair”; ali sovertia-se sorrateiramente “para oferecer aos olhares maldosos dos hipotéticos passantes o menos de superfície possível”.² Ora, essa mesma descrição aparece n'*A Fugitiva*, mas a propósito de outra personagem, Legrandin.³ Trata-se de uma repetição inadvertida, um erro na fatura do romance, que o cronista assim justifica: “Proust não reviu as provas tipográficas da sua obra a partir de *La Prisonnière*. Se o tivesse feito, haveria certamente de notar a repetição e tê-la-ia suprimido. Mas, para nós, essa inadvertência foi preciosa, por ilustrar a técnica do romancista” (BANDEIRA, *op. cit.*, p. 234). Para o cronista, o escritor francês não é um desses escritores apaixonados por minúcias, pois, conclui, “a verdade é que os detalhes só lhe interessavam como elementos para a indução das grandes leis” (p. 234).

A crônica ressalta um dos princípios que compõem o romance de Proust: a busca das leis que constroem nossa realidade. E a julgar por Bandeira, essa busca pode mesmo justificar certos erros que surgem na escrita do romance. É de notar que a afirmação encontra eco na própria *Recherche*, quando o narrador comenta a primeira leitura de suas obras:

Ninguém entendeu nada. Até os que aprovavam a percepção das verdades que tencionava gravar depois no templo felicitarame por as haver descoberto ao “microscópio”, quando, ao contrário, eu me servira de um telescópio para distinguir coisas efetivamente muito pequenas, mas porque situadas a longas

¹ A partir de agora, o romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, composto de sete volumes, será chamado simplesmente de *Recherche*.

² PROUST, Marcel. *O Tempo Redescoberto – Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 2001 (14ª ed.), p. 12, trad. modificada. Para esta e demais modificações, a seguinte edição francesa foi consultada: *Le Temps retrouvé*, édition du texte par Bernard Brun. Paris: Flammarion, 1986, p. 60-1.

³ PROUST, Marcel. *A Fugitiva – Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 1992 (9ª ed.), p. 231; *Albertine disparue*, édition du texte par Jean Milly, Paris, Flammarion, 2003, p. 330.

distâncias, cada uma num mundo. Procurara as grandes leis, e tachavam-me de rebuscador de pormenores. (PROUST, 2001, p. 286 e 1986, p. 455)

Para nós, contudo, pode ficar um problema: o que é um *erro* numa criação ficcional? Cabe salientar que Bandeira tem o cuidado de salientar que a repetição não seria propriamente um erro, mas antes uma *inadvertência*. De fato, de que maneira distinguir o que é erro do que é acerto numa composição onde tudo é regido, em última análise, pela fantasia? Poder-se-ia replicar que o acerto é o que obedece ao jogo ficcional, enquanto o erro é o que trai a mentira desse jogo: os aspectos dissimulados ou construídos da fatura ficcional. Seja como for, é preciso reconhecer que, a julgar pela perspectiva do tradutor brasileiro, os virtuais erros de Proust não desmerecem em nada seu romance; pelo contrário, esses erros vêm salientar o caráter construído e mesmo inacabado da obra. Nesse sentido, a crônica de Bandeira tem o mérito de atentar para um aspecto original do universo proustiano. De fato, a repetição no momento de descrever as duas personagens representa um traço importante desse universo, porque atesta que mesmo a inadvertência, o erro ou o esboço possuem aqui direito de cidadania. De fato, se estamos interessados nas leis que constroem nossa realidade, por que não valorizar os lapsos como momentos em que essas leis também se fazem presentes?

Essa ideia da crônica de Bandeira de que a *Recherche* se debruça sobre os pormenores, apenas para tentar encontrar neles uma lei mais geral e de que esta busca caracteriza um dos princípios da lógica criadora proustiana — essa ideia foi desenvolvida por Antonio Candido no ensaio que leva o título de “Realismo (via Marcel Proust)” (CANDIDO, 1993, p. 123-9). O crítico comenta aqui o uso do pastiche n’*O Tempo redescoberto*, especialmente a transcrição de um trecho inédito do diário dos irmãos Goncourt. Trata-se de uma imitação ficcional; Proust parodia o estilo dos autores naturalistas para mostrar o uso exagerado dos pormenores, o apego extremo às descrições, o que acaba por ressaltar, como um contra-exemplo, o próprio estilo de Proust. De acordo com Candido, a verdade é que, por detrás da trama e da descrição na *Recherche*, vamos encontrar sempre uma razão oculta: a aparente camada superficial da realidade, o uso dos detalhes, remete a um princípio integrador, uma visão unificadora. Candido afirma: “o detalhe em si não interessa. Interessa como estímulo para procurar a sua afinidade com outros, por meio da analogia. Daí a importância da metáfora, mais que da descrição, porque ela mostra as analogias e vincula uma variedade de pormenores. A ligação destes em nível fundo configura o significado real” (*Idem*, p. 127).⁴ Assim, à maneira um pouco da crônica de Bandeira, o crítico conclui seu ensaio citando trechos da *Recherche* em que o barão de Guermantes, o marquês de Saint-Loup e

⁴ Grifos nossos.

outros cidadãos de Sodoma podem se confundir num só modelo: “o barão, o pintor, o ator são manifestações de um padrão” (p. 128).

2. A composição artística e seus limites

Seguindo o exemplo de Bandeira e de Candido, gostaria de chamar a atenção para alguns erros aparentes que encontramos na composição do romance de Proust. Como compreender certos equívocos que podemos encontrar na *Recherche*? Trata-se de *atos falhos* do narrador? Ou *erros* que foram cometidos voluntariamente pelo narrador-escritor para embaralhar de vez as distinções que moldam o gênero romanesco e, no limite, toda criação ficcional? Proust é um autor hábil e astucioso, lúcido e lúdico como escritor. Pode-se dizer que brinca e ensaia livremente no interior da criação literária, ao mesmo tempo que ironiza essa tremenda liberdade de criação, o que conduz a um impasse: o da crítica — da falsidade da literatura — no interior da criação literária. É o próprio narrador que desvia nossa atenção da narrativa para questões sobre o estatuto da representação literária: como as obras de arte podem ser mais reais que a própria realidade? É o que ele se pergunta para atacar a criação artística com uma carga racionalista, que evoca os juízos platônicos sobre a inutilidade da ficção: “Se a arte é apenas isso [o produto de um labor industrioso], ela não é então mais real do que a vida, e não havia motivo para eu lamentar não ser um artista”.⁵

Desconfiando da arte, o narrador parece se inclinar para o desordenado, como se não se importasse com a coerência de sua obra. É possível lembrar, nesse sentido, o final do segundo capítulo do primeiro volume, onde encontramos um Swann determinado a se separar de sua amante, Odette de Crécý. No capítulo seguinte, que descreve acontecimentos ocorridos mais de uma década depois, para nossa surpresa e sem nenhuma explicação do narrador, descobrimos que há muito Swann está casado e que a senhorita de Crécý se chama agora senhora Swann. Tendo em vista as regras de verossimilhança que esperamos de um romance, como compreender o casamento de Charles Swann com Odette? Nessa mesma linha, é possível citar trechos em que o narrador, como que rompendo o caráter ficcional de sua obra, introduz um fato real no interior de sua narrativa:

Neste livro, onde não há um fato que não seja fictício nem uma personagem real, onde tudo foi inventado por mim segundo as necessidades de minha demonstração, devo dizer em louvor de minha terra que somente os parentes milionários de Françoise, renunciando à aposentadoria para ajudar a sobrinha desampa-

⁵ PROUST, Marcel. *A Prisioneira — Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 2002 (13ª ed.), p. 150, trad. modificada. Para esta e demais modificações, a seguinte edição francesa foi consultada: *Idem. La Prisonnière*, édition du texte par Jean Milly, revue et mise à jour. Paris: Flammarion, 1984 (3ª ed.), p. 259.

rada, só eles são pessoas verdadeiras, só eles existem. E persuadido de não ofender a modéstia deles pela razão que eles nunca lerão este livro, é com prazer infantil e uma profunda emoção que, não podendo citar os nomes de tantos outros que se comportaram da mesma maneira para salvar a França, registro aqui o nome verdadeiro deles: eles se chamam (...) Larivière. (PROUST, 2001, p. 128 e 1986, p. 232)

De que maneira compreender essa passagem? Como interpretar essa digressão em que o narrador nega o estatuto ficcional de sua obra, com o intuito de declarar uma verdade sobre a gente pobre de seu país? Um rasgo de sinceridade na composição do romance? Note-se que não se trata de um trecho que vem reforçar o teor realista da ficção, à maneira de um prefácio que atesta o caráter autêntico da obra ficcional que vamos ler. Na verdade, o fragmento desmente os aspectos realistas do romance, estabelecendo aí um verdadeiro furo: diz Proust, “devo dizer que aqui somente os parentes milionários de Françoise são pessoas verdadeiras, só eles existem” (2001, p. 128). Dessa declaração do narrador-escritor surge, em todo caso, um problema: quem seria a verdadeira Françoise? A senhora Céleste Albaret, a governanta do senhor Marcel Proust que conviveu com ele até sua morte? Mas se sabemos hoje que ela é apenas mais um dos modelos que estão na origem da personagem de Françoise!

3. A personagem morre

A propósito do tema — os modelos reais que estão na base das personagens proustianas —, gostaria de lembrar um dos trechos mais famosos do romance: a morte da personagem que inicia o protagonista no mundo das artes. A passagem é um dos momentos fortes da obra, um dos momentos em que a narração se esquece de si mesma e torna-se uma apóstrofe lançada diretamente à personagem.

E todavia, caro Charles Swann, que conheci quando eu era ainda tão moço e tu já estavas tão perto do túmulo, foi porque aquele que decerto consideravas então um bobinho fez de ti o herói de um dos seus romances, que se está voltando a falar de tua pessoa e que talvez sobrevivias. Se a propósito do quadro de Tissot que representa a sacada do clube da rua Royale onde apareces entre Galliffet, Edmond Polignac e Saint-Maurice, falam tanto de ti, é porque sabem que há algumas de tuas feições na personagem de Swann. (PROUST, 2002, p. 188 e 1984, p. 299)

A digressão interrompe a narrativa para se dirigir à personagem: *caro Charles Swann*, como se essa personagem existisse de fato e pudesse ouvir o narrador — ou o autor? Note-se que a passagem é uma daquelas que perfuram o estatuto ficcional do romance, com o propósito de atingir a realidade do leitor e do autor. Assim é que no quadro pintado por James

Tissot, que existe de fato, podemos encontrar ao lado daquelas personagens citadas, não a personagem de Charles Swann, mas o Charles Haas do Jockey Club, o modelo autêntico da personagem. Isso dito, como pensar o paradoxo de uma violenta apóstrofe que transpõe os limites do romance, mas que se dirige a uma personagem ficcional? Pois, relendo com cuidado o trecho, veremos que a letra proustiana diz que há alguns traços da personagem de Charles Swann em... Charles Swann. Um equívoco de Proust? Uma brincadeira do narrador-escritor? Tomada a sério, a contradição remete no fundo para uma das profundas inquietações do narrador proustiano: a criação artística pode almejar algum tipo de eternidade? A apóstrofe sugere que uma personagem da realidade pode viver graças a outra da ficção. Paradoxo dos paradoxos, um Charles da realidade permanece vivo até hoje graças a outro ficcional.

Para terminar, parece claro que num romance escrito na primeira pessoa, sob o ângulo de um narrador-protagonista, não poderíamos ler os pensamentos mais íntimos que passam pelas outras personagens, e podemos lembrar os últimos lamentos que, antes de morrer, diante do quadro de Vermeer, *A vista de Delft*, pronuncia Bergotte, o modelo de escritor para o jovem Marcel: “Era assim que eu deveria ter escrito, dizia ele. Meus últimos livros são muitos secos, seria preciso passar mais camadas de cor, tornar minha frase preciosa por ela mesma, como este panozinho de muro amarelo” (2002, p. 173 e 1984, p. 285).

4. Digressão e inacabamento

Esses erros fazem parte do romance, como já vimos aqui. Mas de que maneira compreender que um autor pode permitir a existência dessas incoerências em sua composição? Para tentar responder a isso, cabe salientar a atitude peculiar de Proust com relação ao inacabamento de sua obra. Podemos começar lembrando que, em sua correspondência, o escritor não mostra nenhum tipo de preocupação com as falhas que poderiam ser encontradas em seu romance. Ele admite assim que essas imprecisões, o próprio caráter inacabado de sua narrativa, não devem prejudicar o interesse dos leitores. Assim, escrevendo a Berthe Lemarié, a secretária da *Nouvelle Revue Française*, declara que, caso venha a falecer por sua doença, os manuscritos poderiam ser publicados sem nenhum embaraço:

tive o cuidado de explicar à minha camareira onde estão meus manuscritos. De modo que, se eu desaparecer, 'o morto se apoderará do vivo', e Gaston Gallimard [...] saberá onde encontrar a essência de mim, isto é, meu livro, que ele poderá publicar sem mim, advertindo, então, que é apenas um rascunho. O que, aliás, logo se veria ao ler! (PROUST, 1993, p. 98)

Essa relação inovadora e ambígua com seus manuscritos (Proust não cansa de insistir com seus editores que seu grande romance está, ao mesmo tempo, concluído e inacabado), fez com que um estudioso como Jean-Yves Tadié afirmasse de maneira bem singular: “Toda a prática de Proust consiste, portanto, a ter sempre *finalizado, concluído* seu livro, sem tê-lo acabado” (1986, p. 83).⁶ Como compreender esse caráter, a um só tempo, inacabado e concluído do romance? É o caso de insistir que a busca do tempo perdido não é apenas uma busca no plano da intriga. A motivação da busca se manifesta também no próprio estilo filosófico do romance. Dizendo de outro modo: a motivação da busca marca internamente a narrativa, retesando sua expressão em consonância com a procura de valores artísticos e metafísicos. O estilo digressivo reforça o sentido dessa tentativa, na medida em que introduz a busca no nível da própria expressão, no indagar, no tatear constante, observável num nível imediato na tortuosa estruturação dos períodos e mesmo na escrita das frases, que podem se alongar por páginas, reflexo de uma inventividade que não reconhece barreiras. E podemos lembrar o começo extraordinário da *Recherche* em que as vozes do protagonista, do narrador e, mesmo, do escritor, como que formando uma só personagem (ficcional?), rompem de uma vez a moldura que vamos encontrar normalmente num romance: a distância entre narrador e herói, objetivo e subjetivo, presente e passado, realidade e fantasia: “(...) durante o sono, não tinha cessado de refletir sobre o que acabara de ler, mas essas reflexões tinham assumido uma feição um tanto particular; parecia-me que eu era o assunto de que tratava o livro: uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V” (CS, p. 95). Os trechos iniciais do romance, compostos por um narrador cuja voz pode conjugar as mais singulares reflexões sobre os elementos mais díspares, sejam sonhos, lembranças ou a leitura de um livro de História — esses trechos iniciais vêm diretamente de encontro à impressão de uma realidade organizada e estável que decorre de um romance elaborado por um narrador onisciente.⁷ Enfim, a escrita não hesita a ensaiar continuamente, de tal forma que a narrativa pode se abrir, a todo o momento, para um comentário, para uma digressão, para um ensaio sobre a própria criação artística.

O inusitado e original no projeto literário de Proust é que, levando em conta as dificuldades do exercício do pensamento em nosso tempo, ela busca sua validade, não em argumentos filosóficos ou abstratos, mas em

⁶ “Toute la pratique de Proust consiste donc à avoir toujours *fini, clos* son livre, sans l'avoir achevé”.

⁷ É o que reconhece Theodor Adorno: “O início da *Recherche* de Proust deve interpretar-se como uma tentativa de vencer pela astúcia o caráter de aparência: de penetrar imperceptivelmente na mónada da obra de arte sem a posição violenta de sua imanência formal e sem a ilusão de um narrador omnipresente e onisciente” (ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 121).

uma criação ficcional, lançando-se assim à construção de um romance.⁸ Pode-se dizer nesse sentido que o projeto inicial da obra, um ensaio de crítica literária, foi se ampliando, inchando e tomando a forma de uma narrativa em torno de uma variedade enorme de personagens e complicações, a ponto de o projeto primitivo ser remanejado e deslocado para se enquadrar ao amplo desenvolvimento de seu material.⁹ Um estudioso da obra de Proust, Bernard Brun, refere-se a isso quando explica que o modo de expressão proustiano transforma radicalmente o projeto original:

Uma escrita concêntrica, mas que se dispersa, para todas as direções, em torno do *Contre Sainte-Beuve*. Uma escrita, antes, centrífuga, que reúne de modo contraditório, por meio de reescritas e repetições, o desejo de condensar a narrativa e a pulsão instintiva de deixá-la desenvolver-se à vontade. A partir de cada um dos átomos narrativos esboçados no *Contre Sainte-Beuve* (1908-1909), por esta reescrita expansiva e dispersiva, a narrativa desenvolve-se sem parar e sem fim aparente nos esboços de 1910.¹⁰

A resposta para as dúvidas do protagonista a respeito da arte se vê assim como que sublimada pela fatura do romance, um projeto de vasta amplitude que dará lugar a uma construção inacabada, mais porque ele se quer mostrar fabricado por mãos humanas, repletas de dúvidas e incoerências do que por ser irrealizável. A julgar por Adorno, a luta da expressão proustiana contra uma forma organizada e acabada é um capítulo do embate da arte moderna contra a aparência de algo puro, sublime e divino reservado para a obra de arte: essa aura de perfeição teria se tornada incômoda porque o caráter ordenado e acabado de uma obra de arte se mostra aqui incompatível com seu aspecto artesanal de objeto construído e, por conseguinte, misturado definitivamente com as experiências mais vulgares e rasteiras (cf. ADORNO, *op. cit.*, p. 122).¹¹ E

⁸ Em 1908, refletindo sobre um projeto de crítica a Sainte-Beuve, o autor da *Recherche* podia ainda escrever em seus "carnets": "*Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je un romancier?*" (citado por HERSCHBERG-PIERROT. "Du côté de chez Swann". In: PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Flammarion, 1987, p. 55).

⁹ É o que diz Bernard Brun quando analisa o processo de criação proustiano através de seus manuscritos e cadernos: "A primeira redação [de Proust] é com frequência esquemática, ela corresponde ao esforço demonstrativo, filosófico, dogmático do romance de tese. É nas adições que Proust tenta introduzir a narrativa, os eventos, as peripécias" (BRUN, Bernard. "Introduction". In: PROUST, Marcel. *Le Temps retrouvé*, ed. cit., p. 34-5)

¹⁰ BRUN, Bernard. "Introduction". In: PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*, ed. cit., p. 43.

¹¹ "Este [o aspecto fantasmagórico] tornou-se incômodo porque o em-si sem falhas a que se entrega a obra de arte pura, é incompatível com a sua definição enquanto algo fabricado pelos seres humanos e, por conseguinte, *a priori* mesclado com o mundo das coisas. A dialética da arte moderna é, em larga medida, a que deseja desembaraçar-se do caráter de aparência, como os animais dos chifres acumulados".

lembramos que, para o narrador da *Recherche*, o verdadeiro artista deve ter a coragem de ler nas entrelinhas da frase: “*Elle était bien gentille*” [Ela era tão boazinha], o desejo de: “*J’avais du plaisir à l’embrasser*” [Causava-me prazer beijá-la] (PROUST, 2001, p. 173 e 1986, p. 291). Ressaltando o que se esconde por detrás das convenções, sejam artísticas ou sociais, a narrativa pretende ir de encontro à cultura e mesmo à sociedade que conhecemos. Nessa mesma linha, podemos lembrar um poema em prosa de Baudelaire como “*Perte de l’auréole*”, em cujo enredo vemos um anjo contente por perder seu distintivo angelical e poder frequentar assim os lugares mais difamados. Mas podemos lembrar também a “*Nova poética*” de Manuel Bandeira, especialmente os versos em que o poeta lança “a teoria do poeta sórdido”, “aquele em cuja poesia há a marca suja da vida”, e proclama: “O poema deve ser como a nódoa no brim”. Essa descida da obra arte ao cotidiano mais chão, para retirar dela qualquer aura de pureza, seria um dos princípios que parece reger a composição do romance proustiano. Nele, com uma boa dose de ironia e engenho, vemos misturadas todas as convenções que regem o gênero: objetividade e subjetividade, narrador e protagonista, verdade e fantasia, sentido e inacabamento, de sorte que o narrador pode registrar atitudes como esta: Charlus “fez um gesto de enfado, como esses com que se dá a entender que já estamos cansados de esperar, mas que nunca fazemos quando esperamos realmente” (PROUST, 1999, p. 290). De acordo com o narrador, haveria um gesto para exprimir determinado sentimento, mas esse é um gesto que jamais fazemos quando de fato experimentamos esse sentimento. Que teatro de máscaras é esse que podemos, contudo, compreender sem nenhuma dificuldade? Nesse universo em que efetuamos um gesto para exprimir um sentimento que não experimentamos quando realizamos esse gesto, não somos obrigados a reavaliar as fronteiras entre dissimulação e autenticidade? Tudo ocorre como se um princípio superior — ficcional? realista? — regesse a composição criada por Proust, tornando tudo aí relevante, pormenores e, mesmo, eventuais equívocos do escritor. Nessa linha, não apenas os nossos erros adquirem direito de existência no universo da ficção, como também podem se elevar à condição de acertos: afinal, como reconhece o narrador, até mesmo “os seres mais estúpidos manifestam nos gestos, nas palavras, nos sentimentos involuntariamente expressos, leis que eles próprios não percebem, mas que o artista pode descobrir neles” (PROUST, 2001, p. 176 e 1986, p. 296).

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. “No mundo de Proust”. In: *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- PROUST, Marcel. *O Tempo Redescoberto – Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 2001 (14ª ed.), trad. modificada.
- PROUST, Marcel. *Le Temps retrouvé*, édition du texte par Bernard Brun. Paris: Flammarion, 1986.
- PROUST, Marcel. *A Fugitiva – Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 1992 (9ª ed.).
- PROUST, Marcel. *Albertine disparue*, édition du texte par Jean Milly. Paris: Flammarion, 2003.
- PROUST, Marcel. *A Prisioneira – Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 2002 (13ª ed.), trad. modificada.
- PROUST, Marcel. *La Prisonnière*, édition du texte par Jean Milly, revue et mise à jour. Paris: Flammarion, 1984 (3ª ed.).
- PROUST, Marcel. “Carta a Berthe Lemarié, de janeiro de 1917”. In: *Marcel Proust, Gaston Gallimard: correspondência*. São Paulo: Ars poética; Edusp, 1993.
- PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Flammarion, 1987.
- PROUST, Marcel. *À Sombra das raparigas em flor – Em busca do tempo perdido*. São Paulo, Globo, 1999 (14ª ed.).
- TADIE, Jean-Yves. “Proust et l'inachèvement”. In: HAY, Louis (org.). *Le manuscrit inachevé*. Paris : Éditions du CNRS, 1986.

Alexandre Bebiano de Almeida é professor do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É pesquisador do projeto temático “Brépols franco-brasileiro”, do “Laboratório do Manuscrito Literário” e da linha de pesquisa “Relações França-Brasil”. Com Philippe Willemart, organizou a publicação do livro *Proust 2011: Encontro internacional de pesquisadores proustianos* (2012) e, com outros colegas, organizou *Cronologia de História do Brasil Monárquico* (2000). Contato: bebiano@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0736-8310>