

**PROUST E A BUSCA DA CENA AUSENTE:
O DESVIO DA ESCRITA EM *A PRISIONEIRA* E *A
FUGITIVA***

**PROUST AND THE SEARCH FOR THE ABSENT SCENE:
THE WRITING DEVIATION IN *THE PRISONER* AND *THE
FUGITIVE***

Francisco Renato de Souza¹

Resumo: Este artigo analisa a composição de dois volumes de *Em busca do tempo perdido* (*À La recherche du temps perdu*, 1913-1927), de Marcel Proust: *A prisioneira* (*La Prisonnière*, publicado postumamente em 1923) e *A fugitiva* (*Albertine disparue*, publicado postumamente em 1927), como uma derivação do desvio da escrita literária que, por sua vez, é decorrente do desvio do comportamento homossexual de determinados personagens da obra proustiana. O foco narrativo da obra se faz, assim, a partir da influência de duas cenas homossexuais com componentes de perversão sadomasoquista observadas pelo narrador na sua infância e juventude, as quais o levam à elaboração da cena imaginária que coloca sua companheira, Albertine, como protagonista de uma cena do desvio homossexual. Derivadas dessa cena, as narrativas de *A prisioneira* e *A fugitiva* originam uma escrita que se estrutura na ambivalência, uma vez que se desenvolvem por meio do imaginário ciumento do narrador e se constituem pela alternância entre as cenas reais de sua relação com Albertine e as cenas ficcionais elaboradas pelo ciúme, através das tentativas infrutíferas do narrador em compor a cena ausente, a cena que, nunca acontecendo efetivamente, finda por se concretizar em obra.

Palavras-chave: Marcel Proust; crítica francesa do século XX; foco narrativo.

Abstract: This article analyzes the composition of two volumes of *In Search of Lost Time* (*À La recherche du temps perdu*, 1913-1927), by Marcel Proust: *The Prisoner* (*La Prisonnière*,

¹ Pós-doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sendo bolsista pelo Programa Pós-Doutorado Nota 10 Faperj: <paconato_@hotmail.com>.

published posthumously in 1923) and *The Fugitive* (*Albertine disparue*, published posthumously in 1927), as derivation of the literary writing deviation that, in turn, is a resulting from the homosexual behavior deviation of certain characters of Proust's work. The narrative focus of the work is done from the influence of two homosexual scenes with components of sadomasochistic perversion observed by the narrator in his childhood and youth, which lead him to elaborate imaginary scene putting his companion, Albertine, as a protagonist of one homosexual deviance scene. Due to this scene the narratives of *The Prisoner* and *The Fugitive* originate a writing which is structured in the ambivalence, since they are developed through the narrator's imaginary jealousy and are also constituted by the alternation among the real scenes of his relation with Albertine and the fictional scenes elaborated by jealousy, through the narrator's unsuccessful attempts to compose the absent scene, the scene that never really happens but it ends up being realized as literary work.

Keywords: Marcel Proust; French Criticism of the Twentieth Century; Narrative Focus.

“Nossa atenção está em todos os momentos de nossa vida
muito mais voltada para o que desejamos do que
para o que vemos efetivamente.”
(Marcel Proust, *Salões de Paris*)

Este artigo pretende analisar o desvio da escrita na obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, como uma derivação do desvio decorrente do comportamento homossexual de alguns dos seus personagens. Denominada pelo narrador da obra como um vício que traz em sua essência o Mal, a homossexualidade conduziria esses personagens a uma espécie de degeneração do comportamento a desviá-los da conduta moral linear que é usualmente associada aos hábitos da virtude. A escrita acompanharia esse desvio, uma vez que a narrativa da obra também é desviada em decorrência dos efeitos que as cenas homossexuais provocam no narrador e na sua enunciação. Desse modo, para entender como se dá o desvio da escrita na obra *Em busca do tempo perdido*, partiremos da análise da narração de duas cenas observadas clandestinamente pelo narrador, a partir das quais investigaremos o desvio que o vício homossexual provoca na ação dos personagens e do narrador, assim como o desdobramento desse desvio na escrita, o qual será analisado efetivamente nos volumes *A prisioneira* e *A fugitiva*.²

Essas duas obras têm como elemento central narrativo a temática da relação amorosa do narrador com Albertine, uma relação que se desenvolve

² A edição de *Em busca do tempo perdido* utilizada para a escrita deste artigo é composta por sete volumes, a saber: *No caminho de Swann*, *À sombra das raparigas em flor*, *O caminho de Guermantes*, *Sodoma e Gomorra*, *A prisioneira*, *A fugitiva* e *O tempo redescoberto*, da Editora Globo, publicados entre 2006 e 2013.

sob a égide do ciúme e que tem como base as dúvidas e as incertezas intermitentes do narrador em relação às tendências homossexuais da companheira, as quais o colocam em uma constante oscilação entre o desejo de posse e o sentimento de repulsa por ela. Estruturada a partir da narração que é elaborada pelo sentimento ambivalente do ciúme, a figura de Albertine se refrata, se desdobra e se multiplica nas narrativas de *A prisioneira* e *A fugitiva*, uma vez que suas cenas se desenvolvem em planos paralelos pelos quais o narrador, através de suposições, elucubrações e deduções, tece uma teia de possibilidades narrativas na tentativa de compor a cena do desvio homossexual de Albertine.

Assim, *A prisioneira* e *A fugitiva* são duas obras percebidas neste artigo como o produto escritural derivado do desvio que comporia a terceira cena, aquela que se apresenta pela sua ausência, uma vez que nunca se concretiza efetivamente na narrativa da *Busca*. Elaborada unicamente no plano do imaginário do narrador, essa cena se multiplica no decorrer das narrativas das duas obras citadas, compondo um jogo de construção e apagamento de cenas constituído como o produto de uma elaboração ficcional que resulta na base dessas narrativas. Desse modo, a narração da relação afetiva entre o narrador e Albertine, seja o da posse, em *A prisioneira*, seja o da perda, em *A fugitiva*, desenvolve-se através do paralelo entre as cenas que compõem as ações reais e as ficcionais, projetadas pelo imaginário ciumento do narrador e que findam por suplantar aquelas vividas de fato por ele com a companheira. Essa sobreposição de cenas acaba por desviar seu olhar, saindo da observação delas em direção ao desvio homossexual, na busca de compor a cena que efetivasse as duas presenciadas por ele na infância e na juventude, cenas estas derivadas do vício e que estão na base da formação do olhar *voyeur* do narrador.

1. A CENA DE MONTJOUVAIN

A primeira das duas cenas que compõem a base da forma peculiar de observação do narrador da *Busca* é a das lésbicas em Montjouvain – propriedade do então falecido professor de piano das irmãs da avó do narrador, o violinista sr. Vinteuil –, que passara a ser ocupada pela filha, srta. Vinteuil, e sua amante. Ponto culminante do caminho de Méséglise, também conhecido pelo nome que dá título ao volume (*No caminho de Swann*) no qual a cena se desenvolve, Montjouvain já é geograficamente um espaço desviado: “[e]ra para os lados de Méséglise, em Montjouvain,

propriedade situada junto a um grande pântano e encostada a um talude cheio de vegetação, que morava o sr. Vinteuil” (PROUST, 2006b, p. 190). Após um longo passeio, o jovem narrador deita-se e adormece nas moitas próximas à propriedade, despertando somente ao anoitecer, quando, então, assiste como um espectador incógnito ao desenrolar da cena: “A janela estava entreaberta, a lâmpada acesa e eu via todos os seus movimentos, sem que ela me enxergasse, mas, se me fosse embora, poderia fazer estalar os ramos e a moça ouviria e era capaz de pensar que eu me ocultara ali para espiá-la” (p. 204).

A cena que o narrador observa está inserida em uma outra, a da narração que descreve essa observação e a apresenta ao leitor como derivada de uma casualidade, sendo, portanto, uma cena descrita como que oferecida, já pronta para a observação do narrador. Entretanto, este descreve toda a ação que precede a observação da cena lésbica por sua comparação com outra cena similar, anterior, que ele vivenciara no mesmo local, quando criança. Alternando o olhar que se volta para o seu interior, na exploração ativa da recordação, com aquele que perscruta as formas exteriores diante de si, o narrador refaz o prólogo do passado: deita-se para descansar na mesma moita em que se deitou quando ficara de fora da propriedade, enquanto os seus pais faziam uma visita ao sr. Vinteuil, e desperta tendo diante de si a mesma janela, que agora, no entanto, abria-se para lhe apresentar uma nova encenação.

Assim, da criança distraída para o jovem de ação aparentemente involuntária, o narrador se mantém como um observador passivo das duas cenas que ele, então, descreve em alternância comparativa:

Ao fundo do salão da srta. Vinteuil, havia sobre a lareira um pequeno retrato de seu pai, que ela foi buscar apressadamente no instante em que ressoou o rodar de um carro na estrada; depois se lançou sobre um canapé e puxou para junto de si uma mesinha sobre a qual colocou o retrato, como outrora o sr. Vinteuil havia posto a seu lado o trecho de música que desejava executar para meus pais (PROUST, 2006b, p. 205).

A partir de então, a cena lésbica se desenvolve por um desdobramento da cena familiar, alterando não só os atores que a representam como também o elemento central da sua ação, pondo ainda em paralelo a virtude da arte e o seu desvio pela profanação do vício homossexual. Pois a dissimulação do sr. Vinteuil, que colocara intencionalmente a partitura à vista dos pais do narrador, encenando uma distração derivada de um pudor de artista escrupuloso, é refeita por sua filha na intenção sádica de

despertar na amante o elemento ritualístico profano que comporá o desvio da cena. Sem levar em conta a cena infantil na sua composição, Georges Bataille (2015, p. 131), em *A literatura e o Mal*, no capítulo intitulado “Proust”, considera que a profanação presente na cena das lésbicas a situa como a cena mais forte da *Busca*:

Com efeito, a chave desse título de tragédia está no episódio em que a filha de Vinteuil, cuja má conduta tinha acabado de fazer seu pai morrer de mágoa, goza poucos dias depois, ainda vestindo luto, das carícias de uma amante homossexual que cospe na fotografia do morto.

Porém, se, de acordo com o pensamento de Bataille (2015, p. 133), a ambivalência é o elemento que caracteriza o Mal literário – “O Mal parece apreensível, mas é na medida em que o Bem é a sua chave. Se a intensidade luminosa do Bem não conferisse sua escuridão à noite do Mal, o Mal não teria mais o seu atrativo” –, esta cena só poderia ser elaborada pelo Mal derivado do vício se na sua base estivesse presente o Bem que resulta da virtude. Desse modo, a cena da profanação paterna, que é derivada do vício homossexual, traria na sua concepção o seu elemento contrário, a virtude presente na cena que a originou, a virtude da arte apresentada aos pais do narrador pelo sr. Vinteuil. O narrador, assim, evoca a legibilidade da cena lésbica pela observação que é feita a partir da sua alternância com a lembrança da observação da cena infantil, fazendo surgir naquela a apreensão do seu aspecto complementar presente nesta: “A impureza só é conhecida por contraste, por aqueles que pensavam não poder prescindir do seu contrário, da pureza” (BATAILLE, 2015, p. 133).

A cena infantil é, assim, um complemento essencial na concepção da cena lésbica, uma vez que, sendo desenvolvida pelo olhar contrastivo do jovem narrador, esta cena passa a ser não apenas a que contém o desvio, mas também a que se elabora como uma cena desviada de outra. Dessa forma, apesar da sua possível intenção em se ausentar como observador da cena lésbica, o narrador é nela inserido como o elaborador da cena maior, pela narração que entrelaça os seus dois momentos de vida, resultando na cena que, doravante, estará presente nas demais cenas sádicas e, portanto, nas mais representativas do desvio homossexual da narrativa da *Busca*: “Também de uma impressão que tive em Montjouvain, alguns anos mais tarde, impressão que no momento permaneceu obscura, proveio talvez a ideia que muito depois formei a respeito do sadismo” (PROUST, 2006b, p. 204).

Por conseguinte, a cena de Montjouvain irá se apresentar em diversas etapas da narrativa da *Busca*, como a que promove o desvio da narração e da escrita da obra, pois a impressão – então ainda não compreendida – dessa cena acompanhará a vida mundana e amorosa do narrador, estando presente ainda na base da sua formação literária, pois esta será a cena a impelir o movimento que provocará o desvio da escrita na transição do relato da história de sua vida na narrativa ficcional, e comporá as obras *A prisioneira* e *A fugitiva*: “Ver-se-á mais tarde como a lembrança dessa impressão, por motivos muito diversos, devia desempenhar importante papel em minha vida” (PROUST, 2006b, p. 204).

2. A CENA DO PÁTIO DOS GUERMANTES

Apesar de se constituir como o elemento contraditório fundamental para a composição da cena de Montjouvain, essa ambivalência entre a virtude e o vício não se concretiza totalmente. Na descrição de suas lembranças infantis, o narrador deixa de fora o que seria o ápice da visita dos pais ao violinista Vinteuil: a execução de sua arte musical. Do mesmo modo, a profanação da fotografia do morto pela amante da filha dele não acontece, sendo, assim, retirada da cena o seu clímax, que fica apenas sugerido quando o fechamento dos postigos e da vidraça encerra antecipada, e repentinamente, a cena para o narrador. A cena de Montjouvain, portanto, não se conclui, mantendo-se inacabada para o narrador que, mais adiante, já emancipado na vida mundana e amorosa, irá reformulá-la em outra cena. Uma nova cena que, no entanto, é uma cena desdobrada, pois tem na base da sua elaboração a influência da obscura lembrança que a de Montjouvain lhe causara.

Assim como na observação da cena lésbica, a do pátio dos Guermantes lhe é “apresentada espontaneamente”: enquanto espera a chegada da duquesa de Guermantes, o narrador presencia involuntariamente o encontro inesperado entre o barão de Charlus e o alfaiate Jupien e, em seguida, o desenrolar da cena que lhe revelará a homossexualidade do sr. de Charlus. Entretanto, apesar de se encontrar inicialmente abrigado na usual posição de observador passivo e incógnito, dessa vez o narrador opta por manter a observação clandestina, tomando o cuidado de não ser percebido pelo par que ele observa. Da mesma forma, quando a cena se desloca do pátio dos Guermantes para o interior da loja de Jupien, o narrador sai do seu ponto seguro de observação e se movimenta em direção à continuação e ao desfecho da cena. Dois são os caminhos que, então, lhe

possibilitariam a escuta da cena, uma vez que a observação desta lhe seria vedada. E ele escolhe, surpreendentemente, o caminho mais imprudente, pelo qual correria mais riscos de ser descoberto.

Por seu movimento e risco de exposição, o narrador age na cena e se equipara à imprudência por ele mesmo percebida na entrega sexual do par observado. Desse modo, o narrador se movimenta em consonância com a cena, atuando nela não mais como um observador passivo, mas ali se deslocando como um personagem ativo, sendo assim inserido na cena maior, a que descreve a cena da observação como um agente que também usufrui do prazer que é derivado do risco de obtê-lo:

Depois, acaso uma obscura lembrança da cena de Montjouvain, escondido entre a janela da srta. Vinteuil. Em rigor, as coisas desse gênero a que assisti tiveram sempre, no cenário, o caráter mais imprudente e menos verossímil, como se tais revelações não devessem ser senão a recompensa de um ato cheio de riscos, embora em parte clandestino (PROUST, 2008, p. 23).

Assim sendo, a imprecisão da lembrança que lhe provocara a cena lésbica está na base do impulso que desloca o narrador da posição de observador passivo para a do sujeito que interfere na cena, levando-o, dessa forma, a seguir o caminho do desvio provocado pelos personagens que descreve em seu relato. Desse modo, as cenas do desvio homossexual se interligam, acrescentando continuamente modificações na compreensão do narrador acerca do caráter peculiar desse comportamento desviado. É assim que, por sua forte influência na formação moral do narrador, a cena do pátio dos Guermantes é desviada da sequência narrativa da *Busca*, uma vez que se desenvolve nas linhas finais do volume *O caminho de Guermantes*, mas é interrompida, para somente ser narrada no volume seguinte, *Sodoma e Gomorra* – volume este que, fazendo referência às duas cidades bíblicas destruídas em consequência da devassidão sexual de seus habitantes, levará o narrador a percorrer um caminho de trilhas misteriosas o qual lhe possibilitará não apenas modificar a sua percepção do que ainda vivenciaria, como também redimensionar algumas de suas experiências anteriores:

Pois bem, essa espera na escada devia ter para mim consequências tão consideráveis e revelar-me uma paisagem, não mais turneriana, mas moral, tão importante, que é preferível retardar-lhe por alguns instantes a narrativa, fazendo-a preceder primeiro pela da minha visita aos Guermantes, quando soube que haviam voltado (PROUST, 2007, p. 624).

A cena do pátio dos Guermantes redireciona ainda o narrador para a posição preferencial do sujeito observador da cena, uma vez que, revelando-lhe a homossexualidade do barão de Charlus, essa cena lhe permite, como o sujeito observador, compreender duas cenas anteriores, nas quais ele, o narrador, é quem está posicionado como o objeto de observação de um olhar incógnito, pois que emitido pelo ainda desconhecido barão de Charlus. A primeira delas se dá no volume inicial da *Busca, No caminho de Swann*, em Tansonville, propriedade de Swann, quando o narrador era ainda uma criança: “um senhor com roupa de xadrez e que eu desconhecia, fixava em mim uns olhos que pareciam querer saltar-lhe da cabeça” (PROUST, 2006b, p. 184). A cena irá se repetir mais adiante, no segundo volume, em *À sombra das raparigas em flor*, na sua primeira estadia em Balbec, quando o narrador, já sendo um adolescente, ainda não consegue alcançar a significação da insistência e da tensão do olhar desconhecido sobre ele: “Voltei a cabeça e vi um homem de uns quarenta anos, muito alto e corpulento, de bigodes muito negros; aquele senhor dava nervosas pancadinhas nas calças com uma vara e cravava em mim uns olhos dilatados pela atenção” (PROUST, 2006a, pp. 392-393).

Portanto, é somente na cena do pátio dos Guermantes, a partir da inversão dos papéis de sujeito e objeto da cena, que o narrador pode realmente *ver* o sr. de Charlus, podendo, então, decifrar a verdadeira natureza andrógina do barão, assim como o aspecto peculiar do desejo que o seu olhar lhe destinava: “Desde o começo desta cena, para os meus olhos abertos, se operou uma revolução no sr. de Charlus, tão completa, tão imediata, como se tivesse sido tocada por uma vara mágica. Eu, até então, como não havia compreendido, não havia visto nada” (PROUST, 2008, p. 29).

Porém, a composição da cena do pátio dos Guermantes, ainda que desdobrada de outras, anteriores, também se faz em alternância comparativa com uma cena, através de um paralelo que põe em ambivalência a pureza e a impureza, o claro e o escuro, a virtude da reprodução natural e o vício do desejo desviado. Pois a cena homossexual se apresenta, de início, como algo inesperado e que invade o campo de visão do narrador, suplantando outra cena, aquela para a qual este se posicionara estrategicamente na espera de observá-la: a da fecundação de uma orquídea por um besouro no jardim da duquesa de Guermantes. A entrada do sr. de Charlus no pátio da casa se faz em simultaneidade com a chegada do besouro que era esperado, quando, então, a cena da fecundação

natural é suplantada pela cena da *mímica* do galanteio homossexual, com o barão de Charlus e Jupien desempenhando os papéis do besouro e da orquídea, respectivamente: “Tinha perdido de vista o besouro, não sabia se era o inseto de que a orquídea necessitava, mas já não tinha dúvidas, no tocante a um inseto raríssimo e a uma flor cativa, da possibilidade milagrosa de se unirem [...]” (PROUST, 2008, p. 22).

A cena do pátio dos Guermantes é composta, assim, por um duplo desvio, que permite ao narrador ver além do aspecto usual das coisas observadas, as quais escondem sob a sua superfície algo de mais profundo e ainda contrário ao que o olhar incauto apreende. Inicialmente, na justaposição que faz da cena do encontro homossexual com a do encontro da fecundação vegetal, o narrador promove um desvio de deslocamentos, de modo semelhantes ao que George Bataille, em “A linguagem das flores”, de *Documents*, utiliza como tentativa de explicação da associação simbólica da flor (assim como da mulher) com a beleza e o amor. Para Bataille (2018), o sentido simbólico do amor, dado à flor, não vem de sua função (reprodutiva), pois é a corola e não os órgãos úteis (os órgãos sexuais) que se torna o signo do desejo. Essa justaposição derivaria do hábito do deslocamento que substitui, nos homens, os elementos essenciais pelos elementos justapostos, uma vez que o objeto do amor humano jamais é o órgão (sexual), mas sim a pessoa que lhe serve de suporte.

É certo que o narrador proustiano aguardava justamente a cena que poria em primeiro plano a expressão do procedimento da reprodução vegetal. Porém, à verdade natural da significação do amor por uma bela flor (ou por uma bela moça), que é composta, segundo Bataille (2018), pelo valor de beleza ideal que lhe é atribuído pelo ideal humano, o narrador da *Busca* justapõe a relação antinatural do desvio do amor homossexual, ao retirar o besouro e a orquídea da cena e nela inserir o barão de Charlus e Jupien. Em seguida, na transposição da cena, do pátio aberto para o interior fechado da loja de Jupien, faz-se o desvio que inverte o movimento que Bataille denomina ainda como o impulso geral da elevação do *de baixo para cima*, exemplificado pelo filósofo na contrapartida perfeita entre as duas partes antípodas da planta: a elevação nobre das folhas e da flor rumo ao céu e à luz e a descida das raízes à escuridão do solo e à sua podridão. Assim, aquilo que se esconde na obscuridade, as raízes ignóbeis e viscosas, contrapõe-se ao que é mostrado à luz, as partes visíveis e belas da planta, como a flor e sua corola.

Essa inversão, o movimento *de cima para baixo*, que se faz por um movimento contrário ao da elevação, seria ainda um movimento que o valor moral atribuiria ao mal: “Cabe, aliás, observar que o valor moral incontestado do termo *baixo* é solidário desta interpretação sistemática do sentido das raízes: o que é *mal* é necessariamente representado, na ordem dos movimentos, por um movimento de cima para baixo” (BATAILLE, 2018, p. 78). Desse modo, na *Busca*, retirados dos olhos do mundo e da luminosidade do dia, o barão de Charlus e Jupien se desviam do pátio aberto para a sala fechada, escura e abrigada da loja do alfaiate, como as raízes “que fervilham, sob a superfície do solo, nojentas e nuas como vermes” (p. 78). O desvio da cena proustiana provoca, assim, a inversão do movimento citado por Bataille, pois rompe com o impulso geral da elevação da *baixeza* e promove uma derrisão perturbadora em tudo que é ainda *elevado*, nobre e sagrado, a partir da substituição da beleza e pureza da cena da fecundação natural pela brutalidade e impureza do coito homossexual, assim como pelo seu desvio da luminosidade para a obscuridade: “Todas essas belas coisas não correriam o risco de ser reduzidas a uma estranha encenação destinada a expressar os sacrilégios mais impuros?” (p. 79).

Entretanto, assim como a cena lésbica, a do pátio dos Guermantes permanece inacabada. Uma vez que, por não ter acesso à visualização da efetivação da cena que lhe mostraria a junção carnal entre o barão de Charlus e Jupien, o narrador obtém dela apenas a parte auditiva, que lhe chega por meio de sons inarticulados e violentos, emitidos por gemidos que ele aproxima da brutalidade de um assassinio consensual, sugerindo assim uma cena que se assemelha a um ritual de prática sadomasoquista:

Verdade é que esses sons eram tão violentos que, se não tivessem sido repetidos sempre uma oitava mais alto por um gemido paralelo, podia eu ter pensado que uma pessoa degolava a outra perto de mim e que logo o assassino e sua vítima, ressuscitada, tomavam um banho para apagar os vestígios do crime. Disso deduzi mais tarde que há uma coisa tão ruidosa como a dor: o prazer [...] (PROUST, 2008, p. 24).

É somente no último volume da *Busca*, em *O tempo redescoberto*, que o narrador conseguirá obter a observação plena do que fora apenas insinuado em Montjouvain e sugerido de forma incompleta na loja de Jupien. Em um bordel para práticas sadomasoquistas, de propriedade do barão de Charlus e administrado por Jupien, a cena sadomasoquista pode se fazer plena, e livremente, sem necessidade de ser criada a partir

de paralelos com outra cena linear que lhe dê sustentação comparativa. Afinal, a cena que se desenrola no Templo do Impudor se faz na época da Primeira Guerra Mundial, quando o mundo está às avessas, revirado pelas mortes e horrores da guerra, e os personagens, assim como as posições que estes ocupavam antes na sociedade parisiense, pano de fundo para a narrativa da *Busca*, estão por si mesmos desviados de qualquer padrão de conduta moral aceitável:

[...] e ouvi estalar uma chibata, provavelmente eriçada de pregos, pois seguiu-se um uivo de dor. Então notei na parede do quarto uma claraboia lateral, sobre a qual se haviam esquecido de correr a cortina; caminhando pé ante pé, no escuro, esgueirei-me até a abertura, por onde, amarrado a uma cama, como Prometeu a seu rochedo, açoitado por Maurice, com uma chibata efetivamente armada de pregos, já todo ensanguentado e coberto de equimoses, prova de que esse suplício não era o primeiro, avistei à minha frente o sr. de Charlus (PROUST, 2013, p. 153).

Desse modo, as cenas aqui analisadas dizem do desvio de cenas efetivamente lineares que, sendo reelaboradas pelo olhar ávido de descobertas do narrador, reescrevem uma forma paralela para o que Gilles Deleuze (2010, p. 3), em *Proust e os signos*, define como o movimento central do narrador de *Em busca do tempo perdido*: “Não se trata de uma exposição da memória involuntária, mas do relato de um aprendizado – mais precisamente, do aprendizado de um homem de letras”. Na classificação dos signos que compõem o aprendizado do narrador na *Busca*, Deleuze define o signo da arte como o ponto extremo desse aprendizado, pois é somente depois de ultrapassar todas as etapas que conduzem à arte que o narrador atingirá a sua revelação, quando então tornará a descer os níveis, integrando os demais signos na própria obra que se realizará e na qual serão dados a cada signo e a cada nível de realização, o lugar e o sentido que lhes cabem na obra.

Signos mundanos, signos do amor, signos sensíveis, que, quando finalmente compreendidos pelo narrador através do signo da arte, mostram-se como a verdadeira matéria de sua obra literária: “A revelação final de que há verdades a serem descobertas nesse tempo que se perde é o resultado essencial do aprendizado” (DELEUZE, 2010, p. 20). Entretanto, sob a superficialidade do signo do amor proustiano, representado pelos amores intersexuais, está a verdade que se encontra no seu elemento contrário: “Assim, os amores intersexuais são apenas a aparência que encobre a destinação de cada um, escondendo o fundo maldito onde tudo se elabora” (p. 10). Portanto, as circunstâncias análogas nas quais

o narrador surpreende a srta. Vinteuil e o barão de Charlus compõem o caráter peculiar de seu aprendizado de um homem de letras exposto neste artigo, uma vez que estas cenas se apresentam com uma profundidade que as coloca em equivalência com os signos da arte: “Se as duas séries homossexuais são o mais profundo, é também em função dos signos. As personagens de Sodoma e de Gomorra compensam, pela intensidade do signo, o segredo a que estão ligadas” (DELEUZE, 2010, p. 20).

Dessa forma, assim como acontece com as reminiscências – que trazem ao narrador uma impressão que somente poderá ser traduzida por ele na revelação que se faz no final da narrativa da *Busca*, possibilitando-lhe, então, entender a sua história de vida como a matéria da qual será composta a sua obra –, as cenas do desvio homossexual substituem as outras, lineares, que se desenvolvem na narrativa, gerando uma narrativa paralela que é composta por uma característica particular e pouco verossímil, derivada da imprecisão que essas cenas suscitam na compreensão do narrador, atuando no seu aprendizado e transformando, assim, aquele que as observa e que mais adiante as compreende e as reescreve na sua obra, reestruturando, portanto, o seu foco narrativo: “Nem uma só hora de minha vida deixou de servir para ensinar-me, como já disse, que apenas a percepção grosseira e errônea enfeixa tudo no objeto quando, ao contrário, tudo reside no espírito” (PROUST, 2013, p. 260).

3. A CENA DO QUARTO DE BALBEC

Desse modo, o desvio homossexual observado nas cenas que foram aqui descritas compõe, no decorrer da narrativa de *Em busca do tempo perdido*, o traço peculiar na formação moral do narrador. Iniciado nos quatro primeiros volumes da *Busca*, e concluído no sétimo e último volume, esse aprendizado – que se faz pelo desvio moral dos personagens, e também do narrador – desdobra-se na sua narração, sendo redirecionado para a elaboração narrativa do quinto e sexto volumes da *Busca*. Assim sendo, o desvio da escrita resulta desse aprendizado, que se desenvolve através do movimento pelo qual o olhar narrativo, ávido de gozo, desvia-se das cenas lineares para acompanhar o desvio homossexual dos personagens, direcionando e arrastando com ele a sua narração para o desvio que, então, será transformado em obra pelas linhas das narrativas de *A prisioneira* e *A fugitiva*.

Portanto, as cenas paralelas, contraditórias e indefinidas que predominantemente compõem as narrativas dessas duas obras têm a sua

origem a partir desta que é imaginada, porém, nunca concretizada, a cena que é composta pela derivação da influência obscura e incompreensível das duas cenas anteriores do desvio homossexual – mais precisamente pela cena primária, a das lésbicas de Montjouvain –, que, rememoradas, estruturam as cenas sobrepostas, irreais, elaboradas pelo ciúme e pelo olhar desviado do narrador:

Mas por detrás da praia de Balbec, do mar, do nascer do sol que mamãe mostrava, eu via, com movimentos de desespero que não lhe escapavam, o quarto de Montjouvain, onde Albertine, rósea, enroscada como uma grande gata, o nariz travesso, tinha tomado o lugar da amiga da srta. Vinteuil e dizia, com rompantes de seu riso voluptuoso: “Pois bem! Se nos virem, tanto melhor. Então eu não me animaria a cuspir naquele macaco velho?”. Era esta cena que eu via atrás da que se estendeu na janela e que não era, sobre a outra, mais que um véu pálido, superposto como um reflexo. Parecia, com efeito, quase irreal, como uma paisagem pintada (PROUST, 2008, pp. 604-605).

As narrativas de *A prisioneira* e *A fugitiva* se desenvolvem, desse modo, a partir do anseio do narrador por compor uma cena refletida inversamente, que desviaria a sua relação amorosa com Albertine da cena cotidiana, e linear, do convívio em comum, para a cena que efetivaria o desvio homossexual de sua companheira. A ambivalência presente na base dos seus sentimentos por ela permite ao narrador dar continuidade ao desvio de conduta homossexual que as cenas de Montjouvain e do pátio dos Guermantes incutiram no seu olhar narrativo, compondo assim, pela ambivalência moral, a ambivalência da escrita. É assim que, no final da narrativa de *Sodoma e Gomorra*, uma revelação de Albertine acerca de um antigo envolvimento que tivera com a srta. Vinteuil e a amante desta desvia o narrador de sua firme decisão de abandoná-la, desviando ainda com essa atitude a continuidade da narrativa da *Busca*. Pois a obra seguinte, que deveria se iniciar com a ansiosa e libertadora viagem do narrador a Veneza, inicia-se com a vida em comum deste com Albertine, no convívio praticamente isolado em seu apartamento de Paris, o cativo que será o palco para a cena central de *A prisioneira*, a cena da vida amorosa do casal, esta que será sucessivamente desviada nas incessantes cenas imaginárias do provável desvio homossexual da companheira.

A prisioneira é, assim, o produto de um desvio provocado pela tentativa de impedir o desvio, uma narrativa erigida pela mentira que intenta dissolver a mentira, esta que, todavia, estaria na base da sua composição. Uma vez que, inicialmente, o narrador tem como motivo principal de sua decisão de manter Albertine junto de si a necessidade

de impedir o desvio da companheira pelo vício homossexual, ele finda por desviá-la de uma vida linear para um convívio clandestino. A partir de então, usando de estratagemas enganosos para impedi-la de realizar possíveis encontros amorosos ocultos, ele tece uma narrativa baseada na mesma mentira que a engendrou, pois a declaração feita por Albertine sobre o convívio com a srta. Vinteuil e a amante desta é falsa, o que coloca a base e o direcionamento da relação amorosa narrada em *A prisioneira* e *A fugitiva* como produtos de um desvio moral que é característico dos seres invertidos.

Entendida pelo narrador como um hábito maldito que é intrínseco do desvio homossexual, a mentira arquitetada por Albertine desvia não só a continuidade da narrativa da *Busca* como desvia ainda o narrador e a sua enunciação para o desviado caminho dos seres invertidos: “Raça sobre a qual pesa uma maldição e que tem de viver em mentira e perjúrio, já que sabe que se tem por punível e inconveniente, por inconfessável, o seu desejo, o que constitui para cada criatura a máxima doçura de viver [...]” (PROUST, 2008, p. 31). Assim, movido pela incessante suspeita da homossexualidade de Albertine, o narrador elabora a sua enunciação a partir das mentiras de que se utiliza para impedir o desvio da companheira, deixando de fora da narração as cenas efetivamente reais que, sendo-lhe desconhecidas, são por ele revestidas com possibilidades da busca da companheira pelo vício do desejo homossexual.

Como, por exemplo, a cena tão fortemente elaborada, e recorrentemente evitada, do possível encontro de Albertine com a srta. Vinteuil e sua amante na residência dos Verdurin, cena que é de modo insistente composta pelo imaginário do narrador e suplanta a cena real e linear, a do arranjo secreto de um casamento de Albertine com Octave, urdido pela sra. Bontemps para retirar a sobrinha do convívio clandestino – e desviado – com o narrador, convívio que findou por fatalmente desviá-la:

E não fora seu avô, Swann, o primeiro a me falar da música de Vinteuil, assim como Gilberte a primeira a me falar de Albertine? Ora, comentando com Albertine a música de Vinteuil é que descobri quem era sua grande amiga, e comecei com ela a vida que a conduziria à morte, e tantos desgostos me daria (PROUST, 2013, p. 385).

A morte de Albertine acontece algumas páginas depois de sua fuga do apartamento do narrador, no sexto volume da *Busca*, em *A fugitiva*, obra na qual, mais marcadamente, a Albertine imaginada suplantar a

Albertine real, a partir da insistência desmedida do narrador em compor a cena do desvio homossexual. Esta cena não só complementar, por sua oposição, a relação estabelecida em *A prisioneira*, mas se apresentaria efetivamente como a fundamentação dessa relação:

Em vão Albertine existia em minha memória apenas no estado em que sucessivamente me aparecera no curso da vida, isto é, subdividida segundo uma série de frações do tempo; restabelecendo nela a unidade, o pensamento voltava a compor uma criatura, e era sobre essa criatura que eu queria formular um julgamento geral, saber se tinha mentido, se amava as mulheres, se fora para frequentá-las livremente que me havia deixado (PROUST, 2012, p. 130).

Assim, a narrativa de *A fugitiva* se faz pela oscilação dos vários *eus* do narrador que acompanham a série de Albertines composta pelos devaneios imaginários derivados do ciúme. Dessa forma não havendo mais a possibilidade de uma cena real que estabelecesse a oposição necessária para o desvio na cena imaginária, o narrador se desvia integralmente para a dimensão do imaginário, na qual estabelece cenas comparativas que se alternam intermitentemente entre a virtude de uma companheira fiel e amorosa e o vício de uma profana desviada pelo desejo homossexual. A narrativa de *A fugitiva* legitima, desse modo, a cena imagética, uma vez que, mais presente na memória do narrador quando ausente de sua vida, a Albertine morta se torna, dentro dele, mais viva do que antes.

Desse modo, a partir da impossibilidade que a morte de Albertine traz para a elaboração da cena ausente, o narrador desloca o elemento sadomasoquista incompleto das cenas de Montjouvain e do pátio dos Guermantes para a narração das angústias e sofrimentos que a dúvida sobre a verdadeira natureza da companheira lhe causa, posicionando-se, assim, como o sujeito e o objeto da cena na qual ele é atingido pelo sofrimento que ele próprio inflige a si:

Mas me interrogava em vão, a pessoa que fazia a pergunta e a pessoa que podia oferecer a recordação eram, aí de mim, uma só e mesma pessoa, eu, que se desdobrava momentaneamente, mas sem nada acrescentar-se. Eu interrogava, era eu que respondia, não vinha a saber mais nada (PROUST, 2011, p. 98).

O desvio da escrita nas narrativas de *A prisioneira* e *A fugitiva* se constitui, então, como o produto do desvio do olhar narrativo, derivado desde o início da incapacidade de compreensão do narrador sobre aquilo que era observado, assim como por uma tendência natural de suplantar a realidade linear pela cena imagética desviada. Pois, nas linhas finais

de *A fugitiva*, o narrador retorna para Tansonville, para uma estadia com a Marquesa de Saint-Loup, a atual identidade do seu primeiro amor, Gilberte, esta que lhe revelaria a base da sua sucessão de erros de interpretação sobre os seus amores, que derivariam no desvio presente nas narrativas de *A prisioneira* e *A fugitiva*. Predecessora de Albertine, Gilberte estaria no princípio da formação do caráter peculiar do ciúme como forma de sustentação da relação amorosa do narrador e da sua tendência para desviar o relacionamento linear heterossexual para o vício do desvio homossexual.

É assim que, impossibilitado de obter qualquer informação que lhe permitisse a elaboração da cena do desvio homossexual de Albertine, o narrador compreende, por fim, a partir de certas confissões de Gilberte, que a sua vida amorosa se desviara em decorrência do seu erro em enfeixar tudo no objeto quando na verdade tudo residia no espírito do sujeito que observa a cena. Em vista disso, não entendera o desejo presente no olhar que a pequena Gilberte lhe destinara, segundos antes da sua percepção de algo inquietante no olhar do ainda desconhecido barão de Charlus, em Tansonville. Mais adiante, afasta-se definitivamente dela por vê-la caminhar de braços dados com um homem que o seu ciúme revestiu com a figura de um possível amante e que Gilberte agora lhe revela ter sido a atriz Léa, travestida de cavalheiro.

Seguindo desde sempre o caminho do desvio, o narrador irá, então, compor a figura de Albertine a partir do olhar que a formação moral das cenas homossexuais lhe incutiram, suplantando a realidade das cenas que lhe eram oferecidas pelas múltiplas e inapreensíveis cenas que compõem a cena inacabada do seu amor invertido:

Súbito, pensei comigo que a verdadeira Gilberte – a verdadeira Albertine – eram, talvez, aquelas que ao primeiro instante se entregaram pelo olhar, uma diante da cerca de pilriteiros cor-de-rosa, outra na praia. E era eu que, não tendo compreendido isso, e não o tendo considerado senão mais tarde, na memória, após um intervalo em que, pelas minhas conversas, todo um intermédio de sentimento lhes fizera reear serem tão francas quanto nos primeiros minutos, tinha estragado tudo com a minha inabilidade (PROUST, 2012, p. 352).

Entretanto, o erro do narrador, o estrago que ele afirma ter causado com a sua inabilidade, resulta na matéria que fomentará a elaboração da narrativa das duas obras analisadas neste artigo. Pois, ao final da narrativa de *O tempo redescoberto*, a revelação das reminiscências trará a ele a matéria da qual resultará a escrita do seu romance, que se constitui no aprendizado

do tempo perdido, de sua vida mundana e amorosa, compreendido então como um tempo redescoberto que, inserido no tempo peculiar da escrita literária, irá se constituir na sua transcrição de vida em obra. Sendo assim, em paralelo à busca da descoberta do tempo próprio que comporá a escrita de *Em busca do tempo perdido* – descoberta esta que lhe revelará ainda a perecibilidade da matéria de sua obra, constituída pela ameaça da impossibilidade de realização da obra pela ação destruidora do tempo –, o narrador desenvolve a busca pelo elemento primordial para sua relação amorosa com Albertine.

Dessa forma, através do desvio da escrita, pelas elaborações das cenas imaginárias dos desvios homossexuais de sua companheira nas duas narrativas derivadas do desvio analisadas neste artigo, a busca do narrador se faz pelo componente sadomasoquista, faltoso na cena de Montjouvain e apreendido apenas parcialmente na cena do pátio dos Guermantes, matéria pela qual, como já dissemos, seriam elaboradas as narrativas de *A prisioneira* e *A fugitiva*: “Porque há no mundo, onde tudo se gasta e tudo perece, uma coisa que tomba em ruínas, que se destrói ainda mais completamente, deixando ainda menos vestígios do que a Beleza: é o Sofrimento” (PROUST, 2012, p. 353).

A partir dessa interpretação de uma peculiar formação literária do narrador proustiano como que derivada do aprendizado que o desvio das cenas homossexuais lhe proporcionaram, apresenta-se aqui uma nova forma de ler a transfiguração da sua história de vida em obra através da memória, pela apreensão do desenvolvimento da sua trajetória pelo caminho que o trouxera do seu passado até o momento no qual ele iniciaria a escrita de seu romance. Assim, a análise aqui proposta percebe a formação do narrador em um homem de letras a partir do desvio da escrita que se faz por etapas na narrativa de *Em busca do tempo perdido*, derivando na forma de observação peculiar que as cenas homossexuais incutem no olhar narrativo, efetivado em obra nas narrativas de *A prisioneira* e *A fugitiva*. Essa forma de aprendizagem pelo desvio segue ainda o movimento temporal que estrutura a obra *Em busca do tempo perdido*, pois, a partir da sobreposição da cena presente, mesmo que imaginária, na(s) cena(s) do passado, o narrador irá direcioná-las para o futuro, na busca pela elaboração da cena ausente que complementaria, agora efetivamente, a imprecisão da cena primária, que forjou a base de sua observação e de sua formação moral, e conseqüentemente de sua formação literária.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BATAILLE, Georges. *Documents*. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006a.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006b.
- PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. Trad. Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2008.
- PROUST, Marcel. *A prisioneira*. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. 13. ed. São Paulo: Globo, 2011.
- PROUST, Marcel. *A fugitiva*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2012.
- PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. 3. ed. São Paulo: Globo, 2013.
- PROUST, Marcel. *Salões de Paris*. Trad. Caroline Fretin de Freitas e Celina Olga de Souza. 2. ed. São Paulo: Carambaia, 2018.

Recebido: 20/7/2020

Aceito: 27/5/2021

Publicado: 22/12/2021