

## **A elaboração ficcional da recordação de infância no desvio da escrita de “*Em busca do tempo perdido*”, de Marcel Proust**

### **Fictional elaboration of childhood's memory on the writing deviation of Marcel Proust's *In search of lost tim***

Francisco Renato de Souza\*  
paconato\_@hotmail.com  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

**RESUMO:** Este artigo pretende investigar a possibilidade de uma elaboração prévia da cena de Montjouvain, a cena com componentes de homossexualidade, sadismo e profanação observada pelo narrador de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Destacando-se como a cena originária do desvio da escrita na obra em questão, a cena é observada clandestinamente em *No caminho de Swann*, porém se faz refletir ainda em duas cenas posteriores, na cena do pátio dos Guermantes e na cena do quarto de Balbec, em *Sodoma e Gomorra*. Além da investigação inicial pretendida, intenta-se também analisar a influência da cena de Montjouvain na elaboração das demais cenas, tendo como direcionamento da análise os efeitos da provável cena originária no desvio de comportamento do narrador e, posteriormente, no desvio da sua elaboração escrita, que se dará, efetivamente, em *A prisioneira* e em *A fugitiva*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura francesa. Marcel Proust. Reinvenção de cena.

**ABSTRACT:** This paper intends to investigate the possibility of a previous elaboration of Montjouvain's scene, the scene with homosexual, sadism and profanity elements, observed by the narrator of *In search of lost time*, by Marcel Proust. This scene, highlighted as being the writing deviation original scene of the work, is secretly observed in *Swann's way*. However, it is necessary to reflect upon two later scenes: the one that takes place in Guermantes's patio and the one that happens in Balbec's room, in *Sodom and Gomorrah*. Thus, in addition to the primarily intended investigation, , it is also intended to analyze the influence of the Montjouvain's scene on the elaboration of the other scenes, being the analysis guided by the effects of the probable original scene on the narrator's behavior's deviation and, later, on the deviation of his writing elaboration, that happens, effectively, in *The Prisoner* and in *The Fugitive*.

**KEYWORDS:** French literature. Marcel Proust. Scene recreation.

---

\* Pós-doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo bolsista pelo Programa Pós-Doutorado Nota 10 Faperj, com o projeto “Proust e a busca da cena ausente: o desvio da escrita em *A prisioneira* e *A fugitiva*”. Doutor em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ. Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará - UFC. Graduado em Letras pela Universidade de Fortaleza - Unifor. O pesquisador tem experiência na área de literatura brasileira, literatura francesa e teoria literária.

Meus remorsos estavam agora acalmados, eu me abandonava à doçura daquela noite em que tinha mamãe junto de mim. Sabia que uma noite daquelas não poderia se repetir: que o meu maior desejo do mundo, ter mamãe comigo no quarto durante aquelas tristes horas noturnas, era por demais contrário às necessidades da vida e ao sentir de todos, para que a realização que lhe fora concedida naquela noite não pudesse ser mais que uma coisa fictícia e excepcional.

Marcel Proust. *No caminho de Swann*

## **Introdução: no início do caminho, o desvio**

Em *No caminho de Swann*, primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o narrador observa clandestinamente uma cena homossexual com elementos de sadismo e profanação entre as personagens srta. Vinteuil e sua amante que marcará a sua futura vida amorosa com a companheira Albertine: a cena de Montjouvain. Os componentes desta cena estarão ainda presentes na cena do pátio dos Guermantes e na cena imaginária do quarto de Balbec, a cena que se fará como a matriz das hipotéticas cenas da homossexualidade de Albertine que, fomentadas pelo imaginário ciumento do narrador, suplantarão as cenas efetivamente reais de sua relação amorosa e se constituirão como a ação central das narrativas de *A prisioneira* e *A fugitiva*, quinto e sexto volumes da *Busca*.

Assim, a meu ver, essas duas obras são percebidas como o produto escritural promovido pelo desvio da escrita, desvio este que é derivado do desvio sexual das personagens observadas nas cenas clandestinas, uma vez que a homossexualidade é denominada pelo narrador proustiano como um vício que conduziria as personagens a uma espécie de degeneração do comportamento que as desviaria da conduta moral linear que é usualmente associada aos hábitos da virtude. Portanto, o que será denominado de desvio sexual é a primeira instância de um desdobramento que abrange outros desvios: o desvio do foco narrativo, o desvio da enunciação/elaboração escrita e, ainda, o desvio da própria estrutura narrativa da obra proustiana, como será demonstrando no decorrer da análise deste artigo.

Desse modo, o que se pretende analisar neste artigo é a hipótese de uma elaboração prévia para a cena de Montjouvain, que se faria desde a enunciação do narrador que antecipa determinados elementos narrativos que estarão presentes na composição da cena, até a sua relação com a cena infantil do beijo materno presente

na rememoração de infância. Por outro lado, estabeleço uma análise dos efeitos da observação da cena de Montjouvain nas demais cenas observadas pelo narrador no intuito de averiguar uma forma de escrita que se faz a partir da observação do narrador proustiano dessas cenas clandestinas, se fazendo, portanto, em paralelo indispensável à narração/elaboração escrita das cenas lineares que compõem a narrativa de *Em busca do tempo perdido*, o que configuraria o desvio da escrita então proposto.

A análise de uma escrita paralela que se faz pela interligação das cenas que se desenvolvem entre a cena inaugural e a(s) cena(s) da relação ambivalente do narrador com Albertine em *A prisioneira* e *A fugitiva*, aqui entendidas como as cenas finais do desvio da escrita, se faria em estreita relação de simetria com a estruturação da escrita de *Em busca do tempo perdido*, pois, como afirma Luc Fraisse, em “Les principes de composition de *La Recherche du temps perdu*”, o modelo tomado por Proust para a construção da *Busca* seria o modelo de construção das catedrais medievais, mais precisamente no tocante à unidade da obra, o seu todo, como sendo o resultado da união das suas partes menores. Fraisse destaca a correspondência entre o início e o fim da *Busca* – uma vez que *No caminho de Swann* e *O tempo redescoberto*, o primeiro e o último volumes, foram escritos simultaneamente – como a linha diretriz da composição da obra, pela qual Proust trabalhava todas as partes do seu ciclo romanesco ao mesmo tempo, visando a sua totalidade:

De fato, se abrimos os cadernos preparatórios de Proust, constatamos com curiosidade que, mesmo nas notas telegráficas do rascunho, nada é escrito que já não tenha uma destinação prévia; é um detalhe, apenas surgido, já escolhido com vistas a um fim.<sup>1</sup> (FRAISSE, 2007, p. 81-2)

Todavia, entre um início e um final que se respondem estritamente, se desenvolvem as ações narrativas que são formadas por simetrias, mas que podem se estender em séries, pelas quais os episódios intervêm na narrativa geralmente duas vezes, a segunda aprofundando a primeira. Em consonância com a definição de Fraisse da estruturação da *Busca* ser feita por passagens que se desenvolvem por

---

<sup>1</sup>Todas as traduções dos textos em francês citados neste artigo são de minha autoria. No original: “De fait, si nous ouvrons les carnets préparatoires de Proust, nous remarquons avec curiosité que, même dans les notes télégraphiques de premier jet, rien n'est consigné qui n'ait visiblement déjà une destination préalable; c'est un détail, à peine apparu, déjà choisi en vue d'une fin.”.

sobreposições e simultaneidade, veremos como a composição da cena de Montjouvain se faz por um paralelo entre uma cena atual e outra anterior, assim como veremos que esta será aprofundada na cena do quarto de Balbec, no tocante ao desvio da escrita e da estruturação da narrativa da *Busca*, uma vez que o seu conteúdo direcionará o desvio do narrador com Albertine para a vida do cativo em *A prisioneira*, finalizando, assim, o desvio inicial da narrativa de *Sodoma e Gomorra*, que fora promovido pela revelação da homossexualidade do barão de Charlus na cena do pátio de Guermantes: “Um volume como *Sodoma e Gomorra* justifica bem o seu título, começando pela revelação dos hábitos de Charlus e terminando pela revelação dos hábitos de Albertine.”<sup>2</sup> (FRAISSE, 2007, p. 91).

Desse modo, o desvio da escrita como uma derivação dos efeitos que a observação das cenas produz no narrador e, conseqüentemente, dos efeitos que estas produzem na sua enunciação e, em seguida, na sua elaboração escrita, se fazem em consonância com o projeto de arquitetura da estrutura da obra proustiana, pois, como afirma ainda Fraisse, à organização prevista pelo escritor construtor de catedrais, não ficam de fora as intermitências das ações narrativas, o que reforça que, entre o traçado que une o ponto inicial e o ponto final da obra, outras possibilidades surgem, demonstrando a impossibilidade da narração se desenvolver por um movimento cronológico linear e sem desvios:

Mesmo o arquiteto romancista imitador dos construtores de catedrais pronuncia o elogio dos momentos intermediários entre os pilares mestres. Também, a narrativa linear, cronológica, é ameaçada por outras possibilidades de organização, pelo menos esboçadas.<sup>3</sup> (FRAISSE, 2007, p. 97)

## 1 Por trás da cena de Montjouvain: a recordação de infância

A cena de Montjouvain se dá na propriedade do falecido professor de piano das irmãs da avó do narrador, o violinista sr. Vinteuil, habitada então pela filha, srta. Vinteuil, e sua amante, personagens centrais da cena. Após um longo passeio, o

---

<sup>2</sup> No original: “Un volume comme *Sodome et Gomorrhe* justifie bien son titre, commençant par la révélation des mœurs de Charlus, se terminant par celle des mœurs d’ Albertine.”.

<sup>3</sup> No original: “Même l’architecte romancier imitateur des bâtisseurs de cathédrales prononce l’éloge des moments intermédiaires entre les piliers maîtres. Aussi le récit linéaire, chronologique, est-il concurrencé par d’autres possibilités d’organisation, au moins ébauchées.”.

jovem narrador deita-se e adormece nas moitas próximas à propriedade, despertando somente ao anoitecer, quando, então, assiste como um espectador incógnito ao início 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." (PROUST, 2006, p. 204). A cena, aparentemente, é apresentada ao narrador como que derivada de uma casualidade; assim como a sua posição comprometedora, que não lhe permite outra ação que não seja a de observar passivamente a cena.

Entretanto, de uma forma inconsciente ou não, o narrador refaz a ação que precede a observação da cena, uma vez que ele se movimenta até a casa de Montjouvain seguindo os rastros dos passos do caminho que na infância percorrera com os pais: "deitara-me na sombra e adormecera entre as moitas do talude que domina a casa, ali onde esperara outrora por meu *pai*, em um dia em que ele fora visitar o sr. Vinteuil." (PROUST, 2006, p. 204, grifo meu). Do mesmo modo que retoma o cenário de outra cena observada por ele na ocasião: "ali defronte de mim, a alguns centímetros de distância, naquela sala em que seu pai recebera o *meu* e de que ela fizera seu gabinete particular." (PROUST, 2006, p. 204, grifo meu).

Apesar de suas lembranças apagarem a figura da mãe dessas informações iniciais que precedem a observação da cena, o narrador segue a sua enunciação descritiva da cena atual pela comparação com a cena anterior, alternando, assim, o olhar que se volta para o seu interior, na exploração ativa da recordação, com aquele que perscruta as formas exteriores diante de si, descrevendo a cena por essa 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. Em breve sua amiga entrou. (PROUST, 2006, p. 205)

A cena de Montjouvain é, portanto, derivada de uma elaboração composta, uma vez que a cena lésbica se desenvolve a partir do seu entrelaçamento com a cena familiar, alterando não só os atores que a representam como também o elemento

central da sua ação, através do desvio provocado na substituição da virtude e da arte pelo vício homossexual e pela profanação paterna. 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: o jogo de carícias da enlutada filha com a amante que cospe na fotografia do morto. Dessa composição, dois elementos podem aqui ser destacados: a lembrança infantil e a possibilidade do sonho, pois que a cena se apresenta ao narrador no momento do seu despertar.

Sonho, rememoração de infância e elaboração ficcional são elementos destacados por Jean-Yves Tadié, no capítulo “Memória”, de *O lago desconhecido*, obra na qual o pesquisador proustiano faz um apanhado dos temas comuns tratados por Sigmund Freud e Marcel Proust, ressaltando que, para Freud, a lembrança no sonho diz de alguma coisa que escapou à memória da véspera, pois, às vezes, é o sonho que melhor conserva as lembranças. Afirma ainda Tadié (2017, p. 69), via Freud, sobre o sonho:

Nele percebemos quando um acontecimento novo, com frequência casual, “rememora a lembrança perdida de um acontecimento antigo”, que revela a origem do sonho. Além disso, o sonho pode conter lembranças inacessíveis na véspera, em especial as lembranças da infância, ou os desejos e pulsões infantis.

Tadié reforça ainda a escolha do sonho pelos elementos insignificantes, em detrimento dos elementos mais importantes da véspera. Assim, os estudos freudianos das recordações de infância mostram que a recordação não é conservada em função de seu conteúdo específico, mas de sua relação com algum outro elemento recalcado:

Freud aplicou um sério golpe à poesia das lembranças de infância ao mostrar que, quando elas eram poéticas, então não eram verdadeiras lembranças, mas lembranças encobridoras, e que se reduzíssemos a cena rememorada a suas componentes, de datas aliás diferentes, ela não seria mais poética e ocultaria uma realidade brutal: por exemplo o desejo de defloração. (TADIÉ, 2017, p. 69)

Dessa forma, para Freud, não existem lembranças provenientes da infância, apenas lembranças relativas à infância, que são formadas posteriormente. Porém, se às recordações de infância atribui-se o significado de lembranças encobridoras, Tadié

(2017, P. 72) reforça que essas lembranças encobridoras não ocultam outras, mas apenas dissimulam vestígios da memória: “Por isso a fantasia é a morte da recordação. Quando a fantasia é reprimida, ela se transforma em cena de infância. Mas há traços comuns entre elas, vestígios mnésicos”.

É assim que, ao ressaltar a importância da observação dessa cena para a sua formação moral, o narrador proustiano destaca o efeito retroativo da sua interpretação simbólica no seu aprendizado, assim como a direciona para o futuro como um rastro de memória de acontecimentos que lhe serão ulteriores:

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. Ver-se-á mais tarde como a lembrança dessa impressão, por motivos muito diversos, devia desempenhar importante papel em minha vida. (PROUST, 2006, p. 204)

Entretanto, na enunciação que antecede a descrição da observação da primeira das duas cenas de Montjouvain, o narrador apresenta elementos que, uma vez observados retroativamente, já se mostram como os componentes basilares da estrutura ambivalente que entrelaça a cena familiar com a cena lésbica na composição da cena de Montjouvain. Um forte indício é o paralelo traçado pelo narrador entre a sua mãe e o sr. Vinteuil, que é apresentado então como o modelo de virtude que direciona o cuidado maternal:

Como às vezes nos encontrávamos com o sr. Vinteuil, muito severo para com a “lamentável negligência dos jovens, tão de acordo com as ideias de nossa época”, minha mãe tinha o máximo cuidado em que tudo estivesse direito em minha indumentária, e depois partíamos para a igreja. (PROUST, 2006, p. 150)

Lembremos que o movimento central da cena de Montjouvain é a alternância entre a virtude da arte e o desvio do vício homossexual, ilustrada na troca da partitura musical, que não é executada, pela fotografia do morto que é profanada. A ação da primeira cena é assim descrita pela observação infantil da cena familiar:

Ao lhe anunciarem meus pais, vi o sr. Vinteuil apressar-se a colocar em evidência sobre o piano um caderno de música. Mas, logo que meus pais entraram, retirara-o dali, deixando-o para um canto. Receava decerto supusessem que estava contente de vê-los só para lhes tocar suas composições. E sempre que minha mãe voltava à

carga, ele repetia: “Mas eu não sei quem pôs isso aí, não é seu lugar”, e desviava a conversa para outros assuntos, justamente porque eram esses os que menos lhe interessavam. (PROUST, 2006, p. 151, grifo meu)

Na passagem acima, destaca-se o papel da mãe do pequeno narrador na *encenação* que se faz dentro da cena, pois que ela é a personagem que contracena diretamente com o sr. Vinteuil, instigando-o a executar a sua arte. Dessa maneira, quando a ação da cena é refeita pela srta. Vinteuil, é o papel da mãe que a amante sacrílega representa no novo propósito da *encenação*, o da profanação da fotografia do morto. É, portanto, significativo que o jovem narrador, assim como fizera no *prólogo*, retire a figura da mãe da ação central da cena e insira a do pai no seu papel, fazendo com que a recordação de infância não apenas dissimule vestígios de memórias, mas que também atue para ocultar outras recordações:

A srta. Vinteuil compreendeu que a amiga não o veria se não lhe chamasse a atenção, e então lhe disse como se só naquele momento houvesse reparado nele: – Oh!, e esse retrato de meu pai, a olhar-nos! Não sei quem o teria posto em cima da mesa, já disse mil vezes que não é aí o seu lugar. / Lembrei-me de que eram as palavras que o sr. Vinteuil dissera a meu *pai*, a propósito do trecho de música. (PROUST, 2006, p. 207, grifo meu)

Contudo, não se pode pensar na lacuna na qual desaparece a figura da mãe na recordação de infância do jovem narrador como um recalçamento, uma vez que esta, se mostrando de forma oscilante, não é totalmente encoberta, pois que, entre as duas etapas em que fora substituída pela figura do pai, no *prólogo* e no momento da *encenação* da cena de Montjouvain, é justamente à figura materna que o narrador recorre para descrever os sofrimentos e o sentimento de ingratidão sofridos pelo sr. Vinteuil, decorrentes estes da dedicação exclusiva à filha e de sua paternal, e corrosiva, condescendência com os seus hábitos, assim como a consequência do provável remorso da srta. Vinteuil:

Recordando o triste fim de vida do sr. Vinteuil, absorvido primeiro pelos cuidados de mãe e de ama que prestava à filha e depois pelos desgostos que esta lhe causara, revia minha mãe a torturada fisionomia do velho nos últimos tempos [...] minha mãe pensava nessa outra renúncia ainda mais cruel a que o sr. Vinteuil fora constrangido; a renúncia a um porvir de felicidade honesta e respeitada para a filha; e quando evocava aquela suprema desgraça do antigo professor de piano de minhas tias, sentia uma verdadeira aflição e pensava com



horror nessa outra aflição muito mais amarga que devia sentir a filha de Vinteuil, unida ao remorso de haver matado aos poucos seu pai. “Pobre do senhor Vinteuil!”, dizia minha mãe. (PROUST, 2006, p. 205)

A figura da mãe, desse modo, não entra diretamente na composição da cena das lésbicas de Montjouvain, mas antes é a voz que recrudescer, com sua avaliação moral, o caráter profanador da cena, o do sofrimento paterno como consequência da transgressão e do desvio de conduta da filha, assim como o sentimento de culpa desta pela dor que infligiu ao pai; mantendo-se, portanto, associada à virtude pela qual fora relacionada ao sr. Vinteuil. Todavia, outra relação é feita na narração que antecede a observação da cena infantil, e que entrelaça elementos ambivalentes, sagrados e profanos, ao reunir no cenário da igreja católica a celebração do *mês de Maria* e a efervescência primaveril da natureza, pela presença no seu santo altar daqueles que seriam a primeira paixão do narrador: os pilriteiros. Apresentados pelas características ambivalentes que eram captadas através de sensações contraditórias pelo olhar infantil do narrador, os pilriteiros reúnem na sua descrição narrativa a junção dos elementos contrários que estarão na base da composição ambivalente da cena de Montjouvain, pois que, ainda que distribuídos entre os círios e os vasos sagrados, ornavam um aparato de festa que era realçado pelo embelezamento dos festões de sua folhagem e pelos pequenos tufo de botões brancos que compunham uma decoração digna do que ao mesmo tempo constituía, para a criança, uma diversão popular e uma solenidade mística.

Preso ao pudor que a impressão dos pilriteiros lhe conferia, o narrador somente se atrevia a olhá-los a furto, porém, não sem deixar de captar (ou de imaginar) a descuidosa graça com a qual a flor da planta abria a suas corolas para reter o ramalhete de estames que, comparados aos fios da Virgem que estes velavam, o levavam, na representação interna que compunha desse gesto de eflorescência, a imaginá-los como um volúvel e rápido meneio de cabeça, tal qual o do sedutor olhar de uma jovem pueril. A descoberta do amor se dá, assim, através dos sentidos, a forma encontrada pela criança para intermediar o seu contato com a realidade, que será revestido pela impressão e traduzido pela imaginação. Da imagem do real produzida pela imaginação nasce a fascinação, a forma de contato que põe o objeto a distância e pela qual o narrador aproxima a personagem central da cena de

Montjouvain, ao introduzir a srta. Vinteuil na imagem produzida a partir das sensações sensuais e sinestésicas que lhe despertam os pilriteiros:

Quando, antes de sair da igreja, me ajoelhei ante o altar, senti de súbito, enquanto me erguia, escapar-se um cheiro agridoce de amêndoas, e notei sobre as flores umas machinhas aloiradas, debaixo das quais imaginei estar oculto aquele cheiro, como, sob as partes tostadas, o sabor de uma frangipana, ou, sob suas sardas, o sabor das faces da srta. Vinteuil. (PROUST, 2006, p. 152)

O olhar infantil faz, desse modo, dois entrelaçamentos que antecedem às elaborações das duas cenas que compõem a cena de Montjouvain: o da figura da mãe à do sr. Vinteuil e o da imagem dos pilriteiros à figura da srta. Vinteuil. A relação entre a figura da mãe e a do sr. Vinteuil permanece revestida de elementos virtuosos. Diferentemente da segunda relação, que é feita a partir da fascinação, ação pela qual a imagem dos pilriteiros faz emergir da pureza inicialmente concebida pelo olhar infantil os desejos e pulsões da criança, ao ser associada à reprodução vegetal em sua relação com a figura feminina, a da srta. Vinteuil. Sobre o fascínio, e a sua relação com a imagem, Maurice Blanchot, em “A imagem”, do capítulo “A solidão essencial”, de *O espaço literário*, ressalta ser este um procedimento que se faz pela distância e que resulta em uma aproximação destituída de um contato direto. Pela fascinação, o objeto olhado parece tocar aquele que o observa através de um contato empolgante, tornando essa maneira de ver como que uma espécie de toque, um contato a distância que, segundo Blanchot, se faz pela imposição daquilo que é visto ao olhar, não sendo, portanto, um contato ativo, no qual existiria ainda a iniciativa e a ação de um exercício feito pelo tato, uma vez que o olhar que é tocado, e capturado, é posto em contato com o objeto apenas em aparência.

Assim, o que é dado por esse contato a distância é a imagem, sendo o fascínio a paixão da imagem: “Quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade mas ao meio indeterminado da fascinação. Meio por assim dizer absoluto.” (BLANCHOT, 2011, p. 24). A infância, nos diz ainda Blanchot (2011, p. 25), é o momento por excelência da fascinação, a idade de ouro que nos fascina ulteriormente por ter sido já ela própria fascinada, banhada por uma luz que é esplêndida porque não é revelada, reflexo puro que nada mais é que o brilho de uma

imagem, dando-nos às impressões da primeira idade algo de fixo que decorre da fascinação e, na qual, se faz em potência a fascinação pela figura da mãe:

Talvez a potência da figura materna empreste o seu fulgor à própria potência da fascinação, e poder-se-ia dizer que se a mãe exerce esse atrativo fascinante é porque, aparecendo quando a criança vive inteiramente sob o olhar da fascinação, ela concentra naquela todos os poderes de encantamento.

Dessa forma, as imagens produzidas pelo olhar fascinado estão presentes na estrutura das cenas observadas em Montjouvain, através das quais, imagens e cenas, afluem os desejos e pulsões do narrador, porém mantendo em latência o que seria o seu conteúdo mais aparentemente manifesto, a figura materna. Aqui também se apresenta um traço fundamental do narrador proustiano, o da necessidade da imaginação como elemento intermediário de apreensão do real, traço que terá um papel importante e definitivo nos desvios de suas relações amorosas, principalmente, tanto na obra quanto neste artigo, na sua relação com Albertine, como se verá mais adiante. A relação estabelecida pelo narrador quando criança, entre a imagem dos pilriteiros e a figura da srta.Vinteuil, também nos permite observar a forma peculiar pela qual esses fragmentos de imagens e recordações se diversificam na composição das cenas do desvio homossexual. Provenientes de diferentes fases da sua vida, os elementos utilizados na composição das cenas não são distribuídos em sequência cronológica, o que não impede o narrador de empregá-los para estabelecer uma interligação entre elas, produzindo, através dessa comunicação entre as cenas, diferentes estágios no seu peculiar aprendizado.

## **2 Outras cenas: os reflexos da cena de Montjouvain**

É por essa perspectiva que a relação entre os pilriteiros e a srta.Vinteuil não será estabelecida diretamente na elaboração da(s) cena(s) de Montjouvain, mas somente na cena que lhe é ulterior, a cena do pátio dos Guermantes, cena pela qual é revelada a homossexualidade do barão de Charlus, e que promove o desvio da sequência cronológica da narrativa da *Busca*, uma vez que é observada no final do terceiro volume, *O caminho de Guermantes*, mas somente é narrada no início do volume seguinte, *Sodoma e Gomorra*. A composição desta cena toma como base o

procedimento da fecundação vegetal, a imagem que o narrador se utiliza para ilustrar o encontro sexual do barão com o alfaiate Jupien, sendo elaborada, portanto, pelo mesmo procedimento comparativo utilizado na composição da cena de Montjouvain. Pois a cena homossexual se apresenta como uma cena inesperada que invade o campo de visão do narrador, suplantando outra cena, aquela pela qual este se posicionara estrategicamente na espera de observá-la: a cena da fecundação de um besouro na orquídea do jardim da duquesa de Guermantes.

A entrada do sr. de Charlus no pátio dos Guermantes 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).

Na justaposição que faz da cena do encontro homossexual na cena da polinização da fecundação vegetal, o narrador promove o desvio dos deslocamentos 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, 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 a pessoa que lhe serve de suporte: "Assim, a atribuição da corola ao amor seria facilmente explicável: se o signo do amor é deslocado do pistilo e dos estames para as pétalas que os cercam, é porque o espírito humano está habituado a operar esse deslocamento quando se trata das pessoas." (BATAILLE, 2018, p. 74).

Desse modo, dessa relação que é estabelecida posteriormente, pode-se perceber que o desvio já se apresentava em latência na inocente paixão que o narrador atribuía aos pilriteiros, pois que, subjacente às sensações sensoriais que lhe eram atribuídas pelo odor das flores em botão (a corola), fremia a sensualidade que revestia a sexualidade (o estame), que já era então atribuída à força da natureza, pela oposição desenvolvida através do jogo de contrários entre o desejo puro e a sua

expressão atenuada, que é ilustrada pelo procedimento da reprodução vegetal que silenciosamente se desenvolvia no santo altar da igreja:

Apesar da silenciosa imobilidade dos pilriteiros, aquele odor intermitente era como um murmúrio de sua intensa vida, com que vibrava o altar, como uma sebe agreste visitada por vivas antenas, nas quais a gente pensava ao ver certos estames quase vermelhos que pareciam haver guardado a virulência primaveril, o poder irritante, de insetos agora metamorfoseados em flores. (PROUST, 2006, p. 152)

Dessa forma, as cenas analisadas neste artigo 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. 03), 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 será dado 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. 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. 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. 10)

Portanto, nas cenas observadas clandestinamente, o narrador ultrapassa o nível mais superficial, que seria o dos amores heterossexuais, em direção aos dois caminhos pelos quais os integrantes dessa série são remetidos a outros indivíduos do

mesmo sexo: o de Sodoma, para os homens, e o de Gomorra, para as mulheres. A substituição das cenas lineares pelas cenas do desvio homossexual, somente permitidas ao olhar *voyeur* do narrador, gera uma narrativa paralela que é composta por um caráter particular e menos verossímil. Logo, a partir da imprecisão que suscitam na sua compreensão, as cenas do desvio homossexual acompanham as diversas fases da vida do narrador, atuando no seu aprendizado e transformando, assim, aquele que as observa e então as direciona para o seu próprio desvio ilusório, que se fará pela substituição das cenas lineares e cotidianas da sua vida amorosa com Albertine pelas cenas paralelas, contraditórias e indefinidas que predominantemente compõem as narrativas de *A prisioneira* e de *A fugitiva*.

A escrita, portanto, acompanha o desvio homossexual dos personagens, pois as cenas dessas duas obras têm a sua origem na cena ficcional que é elaborada pela imaginação, porém nunca concretizada, composta pela derivação da influência obscura e incompreensível das cenas anteriores do desvio homossexual, que, a partir da sua reinvenção, estruturará 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. 604-5)

Essa cena se apresenta nas linhas finais de *Sodoma e Gomorra*, quando o narrador revela à mãe que voltara atrás na decisão de abandonar Albertine e que, pelo contrário, pretende casar-se com ela, promovendo um novo desvio na narrativa da *Busca*, pois que o efeito da cena direcionará o narrador e Albertine para o cativo que será o palco do volume seguinte, *A prisioneira*. A decisão incute um duplo sofrimento no narrador, seja por acreditar veementemente que com esta ação causa um terrível desgosto à mãe, seja pelo motivo que o leva a essa decisão, a resolução imperiosa de impedir Albertine de seguir o desvio do vício homossexual, após a companheira lhe confessar casualmente já ter convivido intimamente com a srta.

Vinteuil e sua amante. Elaborada por procedimento semelhante ao das cenas anteriores, a cena do quarto de Balbec se faz pela alternância entre observação presente e passada, entre visão do mundo exterior e interior, mantendo, assim, ligações simbólicas com o conteúdo da cena principal que lhe dá suporte, a cena de Montjouvain.

Desse modo, assim como traz elementos da cena anterior na sua composição, a cena do quarto de Balbec se reflete na cena que lhe será ulterior, pois que traz em si a matriz da cena da homossexualidade de Albertine, cena que, nunca efetivamente concretizada, se fará como a cena ausente que, todavia, se apresentará como a matéria para a elaboração das diversas cenas fomentadas pelo ciúme que suplantarão a realidade nas narrativas de *A prisioneira* e de *A fugitiva*. A cena imaginária do quarto de Balbec contém ainda dois elementos importantes na composição da fantasia do narrador. Primeiro, a reversão de uma pulsão em seu oposto, através da passagem da atividade para a passividade, pois que o narrador passa de observador para observado na cena, revertendo ainda o seu conteúdo, uma vez que passa também da posição do sujeito que sofre para a do sujeito que incute o sofrimento no outro. Disso decorre o segundo elemento importante nas mudanças de posições do narrador, que é a inserção da mãe como observadora da cena na qual o narrador passa a ser o objeto observado, o que implica ainda na sua participação nessa reelaboração da cena do desvio homossexual.

Para a compreensão dessa análise da cena, é preciso nos distanciarmos um pouco mais para obter o ângulo de observação da cena maior na qual a cena imaginária está inserida, aquele que se faz pelo olhar materno que não deixa escapar os movimentos de desespero do filho. O filho, como observador da cena imaginária, sofre com a cena que elabora. Porém, quando observado, faz sofrer, pois que a mãe simbolicamente observa a cena do desvio homossexual, da mesma forma que o sr. Vinteuil o fez, pelo seu olhar de morto na fotografia, na cena das lésbicas de Montjouvain. Por conseguinte, com Albertine atuando no papel da amante e a mãe no papel do sr. Vinteuil, resta ao narrador ocupar o papel da srta. Vinteuil, o papel do filho que, através do desvio moral, mataria paulatinamente a mãe de desgosto.

Georges Bataille, em *A literatura e o Mal*, no capítulo intitulado "Proust", refaz hipoteticamente a cena de Montjouvain a partir da sobreposição de cada personagem que dela participa, expandindo-a ao criar um paralelo entre os dois relacionamentos amorosos que decorrem desse deslocamento, no qual os pares srta.Vinteuil/narrador

e amante da srta. Vinteuil/Albertine são marcados pelo desvio da norma, e se opõem ao duplo sr.Vinteuil/mãe do narrador, a norma infligida: "A filha de Vinteuil personifica Marcel, e Vinteuil é a mãe de Marcel. A instalação em sua casa, enquanto seu pai ainda estava vivo, da amante da Srta.Vinteuil é paralela à de Albertine nos aposentos do narrador." (BATAILLE, 2015, p. 131).

Bataille destaca ainda a narração insistente dos tormentos que o sr.Vinteuil sofrera em decorrência da má conduta da filha, que se dá em oposição ao silêncio no qual o narrador relega as consequências que a sua própria conduta com Albertine causou a sua mãe. Entretanto, apesar de retirar a mãe da cena, que somente retornará presencialmente em *A fugitiva*, após a morte de Albertine, o narrador, no início da narrativa de *A prisioneira*, a aproxima da saga de sofrimento e resignação do velho professor de piano, que fora narrada de forma enfática justamente a partir da comiseração materna, que agora, então, se faz em decorrência do seu próprio desgosto pela conduta irregular do filho:

Mamãe preferia parecer aprovar uma escolha da qual sentia que não podia demover-me. Mas quantos a viram naquela época disseram-me que à dor de perder a mãe juntara-se um ar de perpétua preocupação. Essa contenção do espírito, essa discussão interior, dava a mamãe um grande calor nas têmporas e ela abria constantemente as janelas para se refrescar. Não chegava, porém, a tomar nenhuma decisão, com receio de "me influenciar" num mau sentido e de estragar o que julgava ser a minha felicidade. Não podia sequer resolver-se a me impedir de ter provisoriamente Albertine em casa. (PROUST, 2011, p. 19)

A figura da mãe é então efetivamente inserida na cena do desvio de conduta moral, que agora é reelaborada no convívio praticamente isolado no seu apartamento de Paris, o cativo que será o palco para a cena da relação clandestina do narrador com Albertine, relação que se faz pela oscilação dos vários *eus* do narrador que acompanham a série de Albertines composta pelos devaneios imaginários derivados do ciúme.

O isolamento e o controle de Albertine permitem ao narrador se apropriar da sua vida física, impedindo-lhe de qualquer possibilidade de contato homossexual que, no entanto, não pode ser por ele dominado no livre deslocamento que o ciúme faz da figura real da companheira para as inúmeras possibilidades homossexuais das cenas imagéticas. Por isso, em "Os níveis da *Recherche*", de *Proust e os signos*, Deleuze faz uma relação entre o aprisionamento de Albertine e o voyuerismo do narrador,



ressaltando que o ato de aprisionar seria o de se colocar na posição de ver sem ser visto, uma vez que o aprisionador não se arrisca a ser dominado pelo ponto de vista do outro, esse ponto de vista que, ao mesmo tempo que o expulsava do seu mundo, também o incluía, definindo, assim, o que denomina de trindade proustiana: “Há uma relação impressionante entre o seqüestro causado pelo ciúme, a paixão de ver e a ação de profanar – a trindade proustiana: seqüestro, voyeurismo e profanação.” (DELEUZE, 2010, p. 133).

Deleuze destaca ainda que o ato de ver também se ultrapassa na tentação de se fazer ver, de mostrar, mesmo que seja simbolicamente. Por esse viés seria introduzido o tema da profanação em Proust, pois fazer ver seria impor a alguém a contiguidade de um espetáculo estranho, abominável, hediondo – como o que outrora fora imposto ver ao sr. Vinetuil, no convívio com a filha e sua amante, e, simbolicamente, à sua fotografia na cena de Montjouvain; assim como depois à mãe, simbolicamente na cena do quarto de Balbec, e pelo seu conhecimento da união não oficializada pelo casamento no convívio clandestino do apartamento em Paris:

Profanar é sempre fazer a mãe (ou o pai) funcionar como objeto parcial, isto é, compartimentá-la, fazê-la ver um espetáculo contíguo e até mesmo fazê-la atuar nesse espetáculo que ela não pode mais interromper e do qual não pode escapar, fazê-la juntar-se ao espetáculo. (DELEUZE, 2010, p. 134)

O desvio moral provocado pela vida extraconjugal e clandestina com Albertine levaria, assim, o narrador a seguir o desvio de conduta moral da sra. Vinteuil e do barão de Charlus, a figura homossexual que ele inicialmente destaca como o modelo filial de profanação materna, que é então estendido para uma exemplificação genérica, que poderia incluir a sua própria história de amor heterossexual clandestino com Albertine:

De resto, pode-se separar inteiramente o aspecto do sr. de Charlus do fato de que os filhos, não tendo sempre a semelhança paterna, mesmo que não sejam invertidos e procurem mulheres, consomem no seu rosto a profanação de sua mãe? Mas deixemos aqui o que merecia um capítulo à parte: as mães profanadas. (PROUST, 2008, p. 359)

**Conclusão: no fim do caminho, o início: a cena do teatro do drama do deitar**

O capítulo deixado à parte em *Sodoma e Gomorra*, o narrador o escreve em *A prisioneira* e *A fugitiva*, porém, se recuarmos ao início da narração de *Em busca do tempo perdido*, veremos que o capítulo das mães profanadas começara a ser escrito em um tempo que antecede à própria elaboração escrita da obra, pois que é anterior à irrupção da primeira memória involuntária, que emerge de uma xícara de chá, portanto, em um período igualmente anterior ao das lembranças que se entrelaçariam nas elaborações das diversas cenas analisadas nesse artigo: “Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos.” (PROUST, 2006, p. 71).

O drama do deitar diz da usual angústia que o narrador sentia quando criança à hora de dormir, somente aplacada pelo beijo de boa noite da mãe. Em uma noite específica, o drama se fez cena de teatro, pois, devido a um jantar no qual a família recebia o sr. Swann, o pequeno é mandado para a cama sem o seu alívio noturno. Extremamente aflito, o pequeno narrador desafia as normas paternas e envia à mãe um bilhete, pedindo-lhe para subir para o beijo, recebendo um *não tem resposta* como resposta. À recusa da mãe, a criança responde com a intensificação da sua angústia, que tanto cresce quanto a empurra ao máximo da desobediência, que seria manter-se acordado para abordar os pais antes do seu recolhimento.

Entretanto, certo da fúria e castigo dos pais, a criança se vê surpreendida com a aquiescência paterna, que não somente não o recrimina como ainda sugere que a mãe durma com ele para amenizar o seu estado nervoso (saindo assim da cena). Porém, a conquista do prazer de ter o seu desejo realizado, de ter não somente o beijo materno como também a companhia da mãe por toda a noite, provoca na criança uma crise de choro convulsiva, marcando naquele momento, definitivamente, a relação intrínseca entre a sua obtenção de prazer e a dor provocada pelo sentimento de culpa, derivado este da associação do prazer obtido com o sofrimento materno:

Por certo, o belo rosto de minha mãe ainda brilhava de juventude naquela noite em que me prendia tão docemente as mãos e procurava estancar o pranto; mas parecia-me que não deveria ser assim, que sua cólera me deveria ser menos triste do que aquela recente brandura que minha infância desconhecera; e que, com mão sacrílega e furtiva, eu acabava de traçar-lhe na alma a primeira ruga e de ali fazer surgir o primeiro fio de cabelo branco. (PROUST, 2006, p. 64)

Essa noite será evocada pelo narrador adulto em comparação às noites de intimidade amorosa no seu convívio clandestino com Albertine: “que todas as noites, a altas horas, antes de eu me deitar, metia-me na boca a sua língua como um pão cotidiano, como um alimento nutritivo, e com o caráter quase sagrado de toda carne à qual as dores que sofremos por ela acabaram imprimindo uma espécie de doçura moral” (PROUST, 2011, p. 15). Pela inserção de Albertine na cena do teatro do drama do deitar, a fantasia do adulto mantém ativa a recordação infantil da espera do beijo materno como alívio do sofrimento, porém reescrevendo, noite após noite, esse alívio no beijo que reinventa pelo sacrilégio a cena primária da mãe profanada: “Assim a vida, se nos vem mais uma vez a livrar de um sofrimento que parecia inevitável, o faz em condições diversas, opostas às vezes a tal ponto que é quase um sacrilégio aparente constatar a identidade da graça concedida!” (PROUST, 2011, p. 15).

Desse modo, a cena de Montjouvain, inicialmente aqui considerada como a cena primária do desvio da escrita na *Busca*, encontraria a sua gênese na cena do teatro do drama do deitar. Entretanto, a anacronia das cenas, assim como a dos elementos que as compõem, deve ser considerada a partir da estrutura que a engloba, uma vez que podemos entender que os momentos da narrativa de *Em busca do tempo perdido* nos são dados a ler por, pelo menos, duas vezes: primeiro, na narrativa que diz do aprendizado do narrador em um homem de letras, da formação da sua vocação; em seguida, pelo produto desse aprendizado: o da escrita da obra. Etapas que, todavia, nos são dadas sem distinção, o que nos impossibilita qualquer demarcação de um ponto inicial, de origem, seja temporal, seja espacial, uma vez que, à indeterminação entre vigília, sono e sonho que dá início à narrativa, vem se encontrar aquela que entrelaça as recordações de infância às cenas da elaboração da escrita literária:

Freud vai ainda mais longe naquilo que, para nós, é uma exploração da criação literária, em torno da recordação de infância, ao afirmar que o confronto entre o eu que age e o eu que se recorda é a prova de que a impressão original foi retrabalhada. Bastará, portanto, que um autor narre suas recordações de infância para que se trate de uma ficção. (TADIÉ, 2017, p. 73)

## Referências

BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATAILLE, G. *Documents*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FRAISSE, L. Les principes de composition de *La Recherche du temps perdu*. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Madrid, v. 22, p. 79-100, set. 2007. Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0707110079A>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

PROUST, M. *Sodoma e Gomorra*. Tradução de Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2008.

PROUST, M. *A prisioneira*. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. 13.ed. São Paulo: Globo, 2011.

TADIÉ, J. *O lago desconhecido: entre Proust e Freud*. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM Editores, 2017.

*Recebido em 10/10/2020*

*Aceito em 22/01/2021*

*Publicado em 27/02/2021*