

OS FIOS DO DESVIO HORIZONTAL EM *EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO*, DE MARCEL PROUST

Francisco Renato de Souza*

 <https://orcid.org/0000-0001-9321-9930>

Como citar este artigo: SOUZA, F. R. de. Os fios do desvio horizontal em *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 1-20, maio/ago. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT16013>.

Submissão: 4 de abril de 2023. **Aceite:** 29 de junho de 2023.

Resumo: Este artigo pretende investigar o deslocamento escritural de cenas de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, a partir de três vertentes. Inicialmente, será proposto um paralelismo entre duas cenas de recordação de infância do Narrador proustiano, no intuito de averiguar a tensão entre a figura do pai como detentor da lei e a figura do tio como transgressor dessa lei, tendo como eixos desse conflito o interdito do beijo materno e a posterior transgressão da criança na obtenção do beijo no corpo feminino. Em um segundo momento, analisam-se os efeitos da reprimenda paterna por essa transgressão e, consequentemente, o sentimento de culpa e de remorso da criança que resulta dessa ação, na elaboração do que é aqui denominado desvio horizontal. Hipótese que consiste no deslocamento da rememoração da transgressão infantil heterossexual do Narrador para a observação/elaboração da transgressão adulta homossexual de certos personagens masculinos da *Busca* que lhe são contemporâneos. Por fim, as ações do desvio horizontal são ainda analisadas na sua inserção nas tentativas da elaboração da cena ausente, a cena nunca efetivada da traição homossexual da companheira Albertine que é incessantemente engendrada pelo imaginário ciumento do Narrador proustiano.

Palavras-chave: *Em busca do tempo perdido*. Marcel Proust. Desvio horizontal. Recordação de infância. Literatura e psicanálise.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: paconato_@hotmail.com

Sempre havia adorado aquele tio, o mais alto, o mais belo, o mais jovem, o mais vivo, o mais doce de todos os seus parentes. Gostava dos seus olhos cinzentos, dos bigodes louros, dos joelhos, profundo e doce lugar de prazer e refúgio, quando ele era mais pequeno e que agora lhe pareciam inacessíveis como uma cidadela, divertidos como cavalinhos de pau e mais invioláveis do que um templo. Alexis, que não aprovava a indumentária escura e severa do pai e sonhava com um futuro em que, sempre a cavalo, seria elegante como uma dama e esplêndido como um rei, reconhecia em Baldassare o mais alto ideal que de um homem podia fazer; sabia que o tio era belo, que era parecido com ele; sabia também que era inteligente, generoso, que tinha um poder igual ao de um bispo ou de um general (Proust, 1989, p. 15-16).

INTRODUÇÃO

■ **E**m “Combray”, capítulo inicial de *No caminho de Swann*, primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o Narrador descreve a sua mais remota recordação de infância a partir da lembrança dos sofrimentos que lhe causavam as visitas noturnas do sr. Swann, o amigo da família cuja presença como convidado nos jantares em Combray impedia involuntariamente a criança de receber da mãe o beijo de boa-noite em seu quarto antes de dormir. Mais adiante, a rememoração de outra passagem da sua infância, aquela na qual a criança obtém o beijo roubado de uma coquete na casa do tio Adolphe, será tomada como contraponto para o paralelismo inicial que este artigo pretende estabelecer entre essas duas cenas, no intuito de analisar a proibição da lei paterna, a transgressão infantil associada à figura do tio, a reprimenda paterna por essa transgressão e, conseqüentemente, o sentimento de culpa e de remorso da criança que resulta dessas ações.

Em um segundo momento deste artigo, tomaremos os efeitos dessas cenas de recordações de infância na formação moral do Narrador como base para a estruturação da nossa hipótese do desvio horizontal. Proposição que consiste no deslocamento da figura do pai para a figura do tio em decorrência da tensão apreendida pela criança do embate entre a ação do pai, que se faz pela lei da interdição, e a ação do tio, que se apresenta como aquela que permite a transgressão dessa lei. Disso resultará o deslocamento da rememoração da transgressão infantil heterossexual do Narrador para a observação da transgressão adulta homossexual de certos personagens masculinos da *Busca* que lhe são coetâneos¹.

Uma vez que se desdobram a partir de intermitentes oscilações entre o corpo feminino e o corpo masculino como objeto de desejo, os intrincamentos que compõem as cenas do desvio horizontal fomentarão ainda o ciúme, componente basilar da controversa relação amorosa do Narrador com Albertine, contribuindo assim para a composição da cena ausente, a cena nunca efetivamente concretizada de uma traição homossexual da companheira que é elaborada a partir de hipotéticas situações incessantemente engendradas pelo imaginário ciumentoso do Narrador.

Como a narrativa de *Em busca do tempo perdido* sobrepõe de forma indiscernível as experiências de vida do Narrador na elaboração ficcional que se desenvolve

¹ A percepção da relação homossexual como um ato de transgressão se faz aqui a partir da concepção do Narrador proustiano que, no decorrer dos sete volumes da *Busca*, atribui-lhe conotações como “inversão”, “vício”, “desvio” e termos afins. Deste modo, a homossexualidade, no seu modo de ver, conduziria esses personagens a uma espécie de degeneração do comportamento que os desviaria da conduta moral linear que é usualmente associada aos hábitos da virtude.

silenciosamente no decorrer dos seus sete volumes, a análise de estudo aqui proposta se fará através de um diálogo entre textos teóricos que abordam a estruturação escritural das cenas proustianas, como os de Blanchot, Ricoeur, Rancière, Genette, Barthes e Tadié, e a leitura psicanalítica das ações do Narrador a partir de textos de Freud, no intuito de verificar a confirmação da hipótese de a elaboração do desvio horizontal se fazer a partir da escrita que deriva de uma peculiar reelaboração das cenas engendradas pelas recordações de infância.

DO BEIJO INTERDITADO AO BEIJO ROUBADO: A TRANSGRESSÃO INFANTIL

Na rememoração das sofridas noites de suas férias em Combray, por não poder receber o beijo noturno da mãe, o Narrador destaca uma em especial, aquela na qual o usual drama do deitar transformou-se em teatro, devido à tentativa da criança de burlar a lei do pai e obter o beijo de boa-noite da mãe. Vejamos o trecho em que a criança antecipa o momento do beijo que o corte da interdição paterna não permite acontecer:

Eu não desviava os olhos de minha mãe; sabia que, quando estivessem à mesa, não me seria permitido ficar até o fim da refeição, e que, para não contrariar meu pai, mamãe não me deixaria beijá-la várias vezes diante dos outros, como se fosse em meu quarto. De modo que me prometia a mim mesmo, quando comessem a jantar e eu visse aproximar-se a hora, tirar antecipadamente daquele beijo, que seria tão breve e furtivo, tudo o que eu lhe pudesse tirar sozinho: escolher com o olhar o ponto da face que beijaria, preparar o pensamento para que pudesse, graças a esse começo mental de beijo, consagrar todo o minuto que mamãe me concederia a sentir sua face contra meus lábios [...] Mas eis que, antes de tocarem a sineta para o jantar, meu avô teve a ferocidade inconsciente de dizer: “O pequeno parece cansado; deveria ir deitar-se. E, depois, jantamos tarde hoje”. E meu pai, que não guardava a fé dos tratados tão escrupulosamente quanto minha avó e minha mãe, disse: “Sim. Anda, vai deitar-te”. Eu quis beijar mamãe; nesse instante ouviu-se a sineta do jantar. “Não, não, deixa a tua mãe em paz, vocês já se despediram bastante, essas demonstrações são ridículas. Anda, sobe!” (Proust, 2006a, p. 50).

A tentativa de transgressão dessa ordem se fará pela resistência da criança em dormir sem receber o beijo materno, quando convence a empregada Françoise a entregar à sua mãe um bilhete que acredita ser o argumento que a atrairia até o seu quarto. A mãe, no entanto, manda lhe dizer que “Não tem resposta”, decepção que impele a criança ao máximo da angústia e a leva à insubordinação completa de abordar a mãe quando os pais subissem para se recolher. Consciente de que o castigo por tal ato seria iminente e severo, arrisca tudo para obter o beijo materno, quando então é surpreendida com a aquiescência do pai, que não apenas não a repreende e nem a castiga, mas também permite que a mãe passe a noite no quarto com a criança.

Os soluços e as lágrimas do choro que irrompem após a permissão concedida pelo pai serão aqui lidos não como um choque da criança perante a obtenção do desejo antes interdito, mas como a constatação do fracasso de sua tentativa de obter o beijo da mãe a despeito da ordem paterna. Assim, o filho disputa a mãe com o pai tal qual um amante disputa a mulher amada com o marido rival:

Mas mamãe ouviu meu pai que subia do gabinete de toaleta aonde fora despir-se, e, para evitar a cena que ele me faria, disse-me em uma voz entrecortada pela cólera:

– Anda, vai-te, que ao menos o teu pai não te veja aqui esperando como um tolo! Mas eu lhe repetia:

– Vem dar-me boa-noite – aterrorizado ao ver que o reflexo da vela de meu pai já se elevava na parede, mas também aproveitando-me de sua aproximação como de um meio de chantagem, na esperança de que mamãe, para que meu pai não me encontrasse ainda ali se ela insistisse em sua recusa, afinal me dissesse: “Volta para o teu quarto, que eu já vou lá” (Proust, 2006a, p. 60).

Desse modo, quando o pai surge, “flagra” a transgressão do filho e, ao contrário do confronto temido, se apieda da sua situação nervosa, a criança sente-se reduzida pela condescendência paterna e irrompe no choro, desejando ter forças para exigir que a mãe saia do seu quarto e lhe deixe dormir sozinha, o que, entretanto, não acontece. O fracasso do estratagema do bilhete como forma de atração do objeto de desejo se revela, assim, como o fracasso do amante perante a amada, como ilustram os metafóricos enredos paralelos utilizados pelo Narrador para construir analogias entre o sofrimento da espera e a seguida decepção da criança pela resposta da mãe e a de amantes em situação de sofrimento “semelhante” diante da recusa de suas amadas.

Paul Ricoeur (2010, p. 233-234), em “*À la recherche du temps perdu: o tempo atravessado*”, de *Tempo e narrativa 2*, discorre sobre o recurso de distinguir na *Busca*, entre as várias “vozes narrativas” desse romance em primeira pessoa, ao menos duas vozes narrativas: a voz do herói, o Narrador como personagem narrado, que conta suas aventuras mundanas, amorosas, sensoriais e estéticas a partir de uma enunciação que se direciona ao futuro, portanto, no próprio momento em que ele se lembra delas na medida em que elas ocorrem – ou melhor dizendo, na medida em que estas ocorrem na lembrança do Narrador, que então as retoma na rememoração que se faz pela enunciação que é quase indiscernível da voz do herói. Todavia, enfatiza ainda Ricoeur, é preciso ouvir também a voz do *narrador* – que será por nós denominado, por vezes, Narrador-autor –, a voz quase inaudível que está adiantada em relação à progressão do Narrador-personagem porque a sobrevoa. Assim, temos nesse sutil imbricamento de vozes aquela que narra as suas recordações, aquela que as narra ao mesmo tempo que as experiencia, e aquela que, nessa sobreposição, elabora a enunciação de um *Eu* como uma entidade estritamente ficcional.

Dessa forma, a construção do Narrador, que descreve a recordação da cena do desejo pelo beijo materno através de uma estreita analogia com exemplos de situações de frustração do desejo do amante pela amada, somente podendo se fazer por imagens de vivências de vida de etapas posteriores às das cenas infantis, será aqui lida como um procedimento de escrita que se desenvolve pela sobreposição de várias forças psíquicas posteriores ao “genuíno traço mnemônico” da cena infantil, conforme elucidação de Freud (2021 [1901], p. 72-73) no texto “Lembranças da infância e lembranças encobridoras”, no qual o psicanalista afirma que as chamadas lembranças infantis não seriam verdadeiras lembranças do acontecido, ou seja, lembranças propriamente provenientes da infância, mas apenas lembranças relativas à infância, que seriam reelaboradas posteriormente por quem as recorda.

Se os estudos freudianos das recordações de infância mostram que a recordação infantil não é conservada em função de seu conteúdo específico, mas em função de sua relação com algum outro elemento recalçado, que pode lhe ser ulterior, analisaremos a cena do gabinete de “trabalho” do tio Adolphe na tentativa de estabelecer o paralelismo entre a cena do fracasso na obtenção do beijo materno e a cena posterior da transgressão que permite a obtenção do beijo no corpo feminino. Para tanto, já que “forças poderosas de anos posteriores da vida modelam a capacidade de recordação das vivências infantis” (Freud, 2021 [1901], p. 72), nos deteremos ainda na experiência do Narrador da escuta dos amores de Swann, uma vez que localizaremos as duas cenas anteriormente mencionadas como matrizes da futura relação amorosa do Narrador com Albertine. Assim, elas serão situadas como prefigurações dos seus amores infantis posteriores, que, por sua vez, como enfatiza Gérard Genette (1972, p. 59), em “Proust palimpsesto”, de *Figuras*, “não são propriamente uma iniciação, já que o amor de Swann fez mais que traçar-lhe a curva”, sendo, portanto, impossível para o Narrador distinguir entre as suas próprias experiências amorosas e as de Swann, como ele mesmo afirmará no decorrer da narrativa da *Busca*.

Por conseguinte, destacamos que uma das analogias de que o Narrador se utiliza posteriormente para traçar o enredo do seu sofrimento infantil pela (não) resposta da mãe na primeira cena toma como modelo justamente as variantes das angústias do sofrimento de Swann por Odette, que serão narradas somente no capítulo seguinte, “Um amor de Swann”, mas que são cronologicamente anteriores ao seu próprio nascimento. Na segunda cena, a criança não identifica a identidade da misteriosa mulher vestida de cor-de-rosa, e tampouco o Narrador a revela nessa rememoração. Contudo, no decorrer da sua enunciação ele dará a saber ao leitor ser ela Odette Swann, a então esposa do homem a quem os sofrimentos que ela lhe causara como amante antes do casamento serviram de modelo para a composição do traço passional da cena do teatro do drama do deitar.

A segunda cena acontece em Paris, quando a família autorizava o garoto, já mais crescido, a visitar o seu tio-avô Adolphe, porém, somente em dias determinados, precaução servida para impedir que ele se deparasse com a presença de mulheres inapropriadas para o convívio familiar. A primeira transgressão se faz quando ele decide burlar essa ordem e fazer a visita em um dia que não lhe seria permitido. Inicialmente barrado na porta da casa pelo criado, o garoto obtém a permissão de entrada devido à aquiescência do tio, que cede ao pedido da voz feminina com quem ele se encontrava no seu gabinete de “trabalho”, ainda que se mantendo relutante pela permissão concedida por sabê-la proibida. Assim, abre-se a porta, o garoto “retorna” ao espaço dos adultos que lhe fora proibido em Combray e refaz a cena do desejo pelo beijo feminino, contudo burlando a interdição e alcançando o seu objetivo:

– Vamos, já é hora de irs andando – disse-me meu tio.

Ergui-me, tinha um desejo irresistível de beijar a mão da dama de cor-de-rosa, mas parecia-me que seria algo de audacioso como um rapto. Meu coração palpitava enquanto eu me dizia: “Devo fazê-lo, não devo fazê-lo”, depois deixei de me perguntar o que devia fazer, para que pudesse fazer qualquer coisa. E em um gesto cego e insensato, despojado de todas as razões que um momento antes encontrara em seu favor, levei aos lábios a mão que ela me estendia.

– Como ele é gentil! E já é galante, tem um olhinho para as mulheres, saiu ao título (Proust, 2006a, p. 110).

Os giros das posições e das ações dos personagens nessas duas cenas se entrelaçarão e formarão a base de ciúme e de desconfiança que estruturará a futura relação amorosa do Narrador com Albertine, uma vez que, se a ordem paterna que lhe foi imposta na primeira cena pôde ser transgredida, na segunda cena foi somente pela permissividade passiva do tio Adolphe, que lhe permitiu o contato não apenas com o corpo feminino, mas, justamente, com o corpo feminino que não tinha permissão de frequentar o seu ambiente familiar. Dessa forma, se com a capitulação do pai do Narrador na primeira cena Swann permanece, mesmo que involuntariamente, como a figura masculina da interdição do beijo da mãe no espaço familiar – uma vez que é devido à sua presença que a mãe não sobe ao quarto para o beijo de boa-noite –, na segunda cena a criança recupera do “rival” o beijo que ele interditara, ao se tornar simbolicamente o amante que rouba de Swann o beijo de sua esposa no espaço de transgressão do gabinete de “trabalho”² do tio.

Essa experiência marcará a sua visão do amor, que será traçada pela ilusão, pela desconfiança e pela decepção da (possível) traição da mulher, a partir da angústia da incerteza e do sofrimento do ciúme à qual estará condenado o amado, já que as intermitências de sua relação amorosa com Albertine se desenvolverão pelas linhas traçadas pelo enredo do amor de Swann com Odette. A linhagem do sobrinho galanteador e mulherengo que se espelha no modelo de comportamento do tio, conforme a atribuição que lhe fora dada pela dama de cor-de-rosa, bifurcar-se-á então no caminho paralelo que é traçado pelo deslocamento que o Narrador opera da sua transgressão infantil para a transgressão adulta de certos personagens que lhe são contemporâneos, a exemplo de Charles Morel e Robert de Saint-Loup, através do triplo desvio que se faz da figura do pai para a do tio, da autoridade da lei para a sua violação pela transgressão e da heterossexualidade para a homossexualidade, o que caracterizará a hipótese aqui proposta do desvio horizontal.

AS PORTAS DO DESVIO HORIZONTAL: AS PASSAGENS ENTRE A TRANSGRESSÃO E O INTERDITO

Uma vez que os fios que compõem a rede de entrecruzamentos do desvio horizontal se multiplicam incessantemente, buscaremos arriscar um breve panorama dos arranjos que compõem a unidade fragmentária desse mosaico.

No início de *Sodoma e Gomorra*, o Narrador descreve a sua observação da cena do encontro homossexual do barão de Charlus com o alfaiate Jupien. Mais adiante, o sr. de Charlus se enamorará do violinista Morel, tornando-se o seu benfeitor. Com o noivado do violinista com a sobrinha de Jupien, Charlus a adota socialmente e depois, de maneira oficial, sob o título de srta. d’Oloron, como forma de manter o amado sob o seu domínio. Entretanto, Morel rompe com a jovem, e com o barão, e torna-se secretamente o amante de Robert de Saint-Loup, o sobrinho do sr. de Charlus. Inicialmente envolvido com a prostituta Rachel, Saint-Loup casa-se com Gilberte, filha de Swann com Odette, ao mesmo tempo que Léonor de Cambremer casa-se com a srta. d’Oloron, em um arranjo que visa encobrir socialmente a homossexualidade dos noivos. Precocemente

2 As aspas, no original, parecem sugerir que esse ambiente seria o cômodo em que o tio sedutor e mulherengo recebia as célebres atrizes e grandes cocotes para a previsível troca de favores por prazer, base desse gênero de relação.

viúvo, Léonor torna-se o preferido do sogro Charlus, sendo ainda o sobrinho do esnobe Legrandin que, assim como Charlus, assediou balzaquianamente, e sem sucesso, o Narrador quando jovem. No último volume da *Busca*, será revelada a sua relação com Théodore, o outrora jovem coroinha de Combray que então é noivo de Jeannette, estabelecendo-se, assim, o modelo da pederastia pelo qual o senhor abastado toma paternalmente como protegido um jovem de situação financeira inferior:

Françoise, testemunha do que o sr. de Charlus fizera por Jupien e Robert de Saint-Loup fazia por Morel, não o atribuía a um traço a reaparecer em certas gerações dos Guermantes, mas – porque Legrandin ajudava muito Théodore – acabara, embora virtuosa e cheia de preconceitos, por ver nisso um hábito respeitável pela universalidade. Dizia sempre dos rapazes, Morel ou Théodore: “Encontrou um senhor que sempre se interessou por ele e lhe auxiliou muito”. E como em tais casos os protetores são os que amam, que sofrem, que perdoam, Françoise, entre eles e os menores que desviavam, não hesitava em conferir-lhes o melhor papel, em achar-lhes “bom coração” (Proust, 2013, p. 18-19).

No tocante à estrutura formal da narrativa proustiana, essa constante reescrita das personalidades dos personagens e dos amores que compõem o desvio horizontal se alinha à “mergulhia” das figuras, denominação dada por Roland Barthes (2004, p. 229), em “Isso pega”, de *Inéditos, vol. 2: crítica*, à técnica do retorno dos personagens que Proust herda de Balzac. Técnica definida por Barthes como uma composição feita por cavalgamentos pelos quais um personagem é apresentado no começo da obra e é reencontrado bem depois, em uma nova figura e em uma infinidade de outras relações, sendo retomada pelo crítico na “Aula do dia 9 de fevereiro de 1980”, de *A preparação do romance II*, justamente em sua relação com o que é por ele denominado tema da inversão sexual: “Charlus, visto de início como amante de Odette, revela-se depois como a figura-tipo do homossexual” (Barthes, 2005, p. 269).

Como já abordamos o paralelismo das relações homossexuais na escrita de Proust e de Balzac em outro momento³, destacamos aqui, como base do procedimento escritural das cenas do desvio horizontal, as “teorias de dominação” e “de alianças a dois na vida”, denominações dadas por Proust (1988, p. 107), em *Contre Sainte-Beuve*, às propostas de Vautrin a Eugène de Rastignac e a Lucien de Rubempré, respectivamente, em *O pai Goriot* e *Ilusões perdidas*, de Balzac, que traduzem a vontade de dominação do homem mais velho pela beleza dos jovens em tenra idade. Uma vez que ele próprio tenha declinado das propostas de vontade de dominação e de aliança a dois na vida que lhe foram feitas por Legrandin e Charlus na sua juventude, o Narrador as recupera escrituralmente e as entrelaça às cenas do ciúme que compõem a busca pela composição da cena ausente da traição homossexual de Albertine.

As ações das cenas do desvio horizontal acompanham, assim, o movimento esférico da narrativa de *Em busca do tempo perdido*. Movimento de escrita pelo qual, conforme destacado por Maurice Blanchot (2005), em “A experiência de Proust”, de *O livro por vir*, o presente retoma o passado para então reescrevê-lo no futuro que o presente repete, sempre e mais uma vez, fazendo com que aquilo

3 Em Souza (2022), o leitor encontrará uma reflexão mais demorada sobre a presença das cenas homossexuais de Balzac na escrita de Proust.

que ainda está por vir na escrita do livro já se escreva pelas ações do Narrador no decorrer dos milhares de páginas que o levam ao ponto da revelação final. Escrevendo-se, portanto, em uma sobreposição indiscernível das suas experiências de vida na sua transcrição em obra. Citamos Blanchot (2005, p. 23):

É verdade que a revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez, mas a imagem que se nos apresenta aqui pela primeira vez é presença de um “já numa outra vez”, e ela nos revela o que “agora” é “outrora”, e aqui, ainda outro lugar, um lugar sempre outro onde aquele que acredita poder assistir de fora a essa transformação só pode transformá-la em poder se deixar que ela o tire fora de si, e o arraste no movimento em que uma parte dele mesmo, e primeiramente a mão que escreve, torna-se como que imaginária.

Dito isso, destacamos que a rememoração da cena do gabinete de “trabalho” do tio Adolphe, em Paris, é evocada pelo Narrador a partir da imagem da porta fechada do gabinete de repouso do mesmo tio Adolphe, em Combray. Enfatizando a sua culpa pelo rompimento familiar com o tio, o Narrador inicia a descrição da obtenção do prazer na cena do beijo roubado da dama de cor-de-rosa, que é seguida do seu indevido relato à família da experiência transgressora e da explosão de fúria do seu pai e do seu avô pela negligência de Adolphe, o que causa o seu banimento das relações familiares. A experiência da desobediência infantil fica assim encurralada na recordação de infância do Narrador entre a porta que se abriu para a transgressão na casa do tio Adolphe e a porta da interdição que se fechou na casa de sua família em Combray, como consequência da indignação dos parentes pela sua permissividade.

Muitos anos depois, e milhares de páginas adiante, no último volume da *Busca*, *O tempo redescoberto*, o Narrador já totalmente desacreditado de sua vocação literária passará pela experiência das três reminiscências finais que lhe revelarão a matéria da qual será composta a sua obra: a história de sua própria vida. Abre-se, assim, a porta da escrita do livro por vir:

Mas é muitas vezes quando tudo nos parece perdido que sobrevém o aviso graças ao qual nos conseguimos salvar: bateu-se em todas as portas que a nada conduzem, e na única por onde se poderia entrar, e que se procuraria em vão durante cem anos, esbarra-se por acaso, e ela se abre (Proust, 2013, p. 207).

Desse modo, é a partir da elaboração da escrita do Narrador proustiano que concebemos as descrições das relações homossexuais dos personagens masculinos analisadas neste artigo, uma vez que essas relações se interligam às hipotéticas cenas imaginárias da traição de Albertine, nas quais, como veremos mais adiante, ele se retira do centro da cena, fazendo-se substituir pelos personagens masculinos de sexualidade ambivalente, e se coloca como o autor que as elabora através de uma construção que se faz ainda por uma intrínseca ligação com a figura do tio, que então rasura a figura do pai, da norma e da heterossexualidade. Tendo ainda como tessitura da enunciação dessas cenas o véu que encobre as suas próprias experiências sexuais⁴.

4 Não nos deteremos na investigação da sublimação de uma suposta homossexualidade inibida do Narrador na elaboração das cenas do desvio horizontal. Sobre a abordagem da presença de uma homossexualidade latente do Narrador proustiano na narrativa da *Busca*, conferir os capítulos “Atos falhos” (Tadié, 2017, p. 125-132) e “Homossexualidade” (Tadié, 2017, p. 97-104), de *O lago desconhecido*.

Como ressalta Jean-Yves Tadié (2017, p. 92-93), no capítulo “Mulheres”, de *O lago desconhecido*, o silêncio pelo qual o Narrador proustiano cala a descrição do seu próprio prazer sexual se faz voz quando da enunciação da busca do conhecimento sobre o prazer dos demais personagens, principalmente no que concerne aos amores clandestinos, mais precisamente aos amores homossexuais. Assim, do seu relacionamento amoroso com Albertine, o que efetivamente se destaca são as intermitentes e incessantes cenas hipotéticas e imaginárias em que ele não está, as cenas de traição homossexual engendradas pelo ciúme, que têm como base as imagens registradas pelas observações do Narrador de cenas clandestinas em diversas etapas de sua vida.

De fato, como bem destaca Jacques Rancière (2021, p. 39) em “O que veem os *voyeurs*”, de *As margens da ficção*, é bastante conhecido o papel desempenhado pelas cenas de voyeurismo na narrativa da *Busca*. Sempre enfatizadas pela voz do Narrador, como forma de ressaltar a importância que a observação dessas cenas trará para a sua formação moral enquanto personagem narrado, as cenas de Montjouvain e do pátio dos Guermantes, por exemplo, trazem os elementos da homossexualidade masculina e feminina, do sadismo e da profanação paterna/materna que servirão de base para a busca incessante da composição da cena ausente, a cena nunca efetivada da traição homossexual de Albertine.

Uma vez que já nos detemos na análise do desvio da escrita promovido pela observação dessas cenas em outro texto⁵, nos deteremos, neste artigo, na influência dessas observações sobre as cenas do desvio horizontal da nossa hipótese atual. Porém, destaquemos ainda um trecho do texto de Rancière (2021, p. 40) que reforça a indiscernível passagem da etapa das meras observações das cenas pelo Narrador-personagem para sua posterior reelaboração pelas linhas da escrita do Narrador-autor:

O narrador – como personagem – nos explica como fez assim progressos no conhecimento do sadomasoquismo. Mas ele não é um médico, é apenas um ocioso que, em vão, sonha em escrever. É, pois, a outro que a coisa importa, ao escritor que passou para o outro lado e escreve o romance do acesso do narrador ao conhecimento.

DA REMEMORAÇÃO DE INFÂNCIA À ESCRITA DO DESVIO HORIZONTAL: OS ECOS ENTRE O NARRADOR E FREUD

Por conseguinte, leremos nas descrições das descobertas dos amores homossexuais que têm como intrincamento a relação entre tios e sobrinhos a reelaboração escritural do Narrador-autor que fala pelo silêncio do *Eu* em decorrência da violenta interdição familiar, paterna e masculina de sua experiência infantil transgressora. Com isso, destacamos nesse momento a mudança na enunciação das cenas homossexuais que promoverão o desvio horizontal, que se fazem como um desdobramento, e por um deslocamento, da enunciação da rememoração das cenas infantis já discutidas neste artigo, decorrentes estas de experiências vividas pelo próprio Narrador, ainda que carreguem em sua elaboração acréscimos mnemônicos que lhes são ulteriores. Assim sendo, as cenas homos-

⁵ Em Souza (2021), o leitor encontrará uma reflexão mais demorada sobre o desvio da escrita na *Busca*.

sexuais que serão analisadas mais adiante se fazem através de construções sobre as ações do outro, a partir da observação, da escuta, das suposições e da imaginação do Narrador em uma idade mais madura, tendo então sua estruturação mais próxima da elaboração ficcional que se faz silenciosamente no decorrer da narrativa da *Busca* do que propriamente do relato da recordação de experiências que foram efetivamente vividas pelo próprio Narrador.

Dito isso, vejamos como o entrelaçamento do relato, da escuta e da escrita psicanalítica em um dos casos clínicos freudianos dos *Estudos sobre a histeria (1893-1895)* pode nos levar a um novo paralelismo com a escrita proustiana do desvio horizontal. No caso “Katharina...”, Freud (2016a) relata ter sido abordado em suas férias nos Alpes por uma moça de cerca de 18 anos que lhe pedia ajuda para os sintomas de uma provável doença dos nervos. Após escutá-la, Freud deduz a relação do início do aparecimento desses sintomas, dois anos antes, com algo que provavelmente fora visto ou escutado pela jovem, quando então Katharina confessa um sentimento de culpa pela separação dos tios, que se dera em decorrência de ela ter contado à tia o conteúdo de uma cena em que flagrara o tio deitado sobre a sua prima Franziska.

Em seguida, Katharina subitamente desvia o relato das consequências da sua confissão à tia para o relato de duas séries de histórias mais antigas, que remontavam a dois ou três anos antes do momento traumático da observação da cena da descoberta. Na primeira série, Katharina conta ter sido ela própria assediada pelo tio em algumas situações. Na segunda série, as lembranças são relacionadas a ocasiões em que ela se dera conta de que algo se passava entre o tio e Franziska. Finalizados os relatos, Freud (2016a [1893-1895], p. 189) então expõe a sua compreensão do comportamento sintomático da jovem:

Naquela ocasião ela trazia consigo duas séries de vivências, de que se lembrava, mas não compreendia e não aproveitava para nenhuma conclusão; ao ver o casal copulando, ela estabeleceu prontamente a ligação da nova impressão com essas duas séries de reminiscências, e começou simultaneamente a compreender e se defender.

Os sintomas, portanto, nos diz Freud, derivavam não propriamente de uma repugnância pelo conteúdo da cena observada, mas da lembrança que aquela visão lhe despertara, o que o leva a considerar plausível comparar as duas séries de vivência erótica de Katharina (as dos assédios do tio com ela e, em seguida, com a prima) com momentos traumáticos e a cena da descoberta do tio com Franziska com um momento auxiliar.

Em nota acrescentada ao texto em 1924, Freud revela uma distorção que impediria qualquer tentativa de aproximação do relato do caso “Katharina...” com o desvio horizontal das cenas proustianas proposto neste artigo, uma vez que a figura transgressora do tio no texto freudiano nada mais é que um encobrimento da transgressão de tentativas de atos incestuosos do pai com a filha:

Após tantos anos, atrevo-me a faltar com a discrição que então observei, para informar que Katharina não era a sobrinha, mas a filha da estalajadeira. A garota adoeceu, portanto, em decorrência de tentativas de sedução sexual que partiam do próprio pai (Freud, 2016a [1893-1895], p. 194).

Entretanto, é justamente a partir do encobrimento freudiano dos fatos que buscamos estabelecer uma aproximação da elaboração distorcida de Freud com

a elaboração por deslocamento do Narrador-autor de Proust, no que concerne à imprecisão entre o desenrolar das ações das cenas relatadas e a sua reelaboração “ficcional” no texto escrito. Assim como da aproximação das recordações de infância do Narrador proustiano com a rememoração de Katharina, através do deslocamento pelo qual aquele que rememora tem a própria presença retirada paulatinamente das cenas transgressoras, sendo nelas substituído e se movimentando em direção à observação de cenas sexuais adultas de outrem.

Dessa forma, se no plano do real não se configurou o desvio horizontal, uma vez que a figura transgressora foi a do pai de Katharina, e não a do tio, no plano do relato ficcional freudiano permanece (ou pelo menos permaneceu por quase 30 anos) o desvio horizontal através do deslocamento que a distorção de Freud promoveu da figura do pai para a figura do tio, na intenção de atenuar o traço repulsivo do abuso sofrido pela jovem. Do mesmo modo, permanece a semelhança dos efeitos da culpa e do remorso de Katharina pelo rompimento familiar narrados a Freud com os que são apresentados na enunciação do Narrador de Proust, pois este também destaca na sua recordação de infância o traço da dor e do remorso da criança pela culpa do sofrimento imposto ao tio Adolphe em decorrência de sua “delação”:

Meu pai e meu avô tiveram com ele explicações violentas, do que fui indiretamente informado. Alguns dias mais tarde, cruzando na rua com meu tio, que passava de carro descoberto, senti toda a dor, toda a gratidão, todo o remorso que desejaria expressar-lhe. Ao lado da imensidão destes, julguei que um cumprimento de chapéu seria coisa mesquinha e poderia fazer supor a meu tio que eu não me julgava obrigado, para com ele, mais do que a uma banal polidez. Resolvi abster-me desse gesto insuficiente e desviei o rosto. Meu tio pensou que eu seguia simplesmente as ordens de meus pais, nunca lhes perdoou tal coisa, e morreu muitos anos depois sem que nenhum de nós tivesse tornado a vê-lo (Proust, 2006a, p. 112).

Apesar de ter conhecimento das antigas indisposições do avô com o irmão por este tentar promover aproximações entre essas damas ditas indecorosas e membros da sua família, assim como dos apelos de discrição dos aflitos olhares que seu tio lhe enviava durante o encontro com a dama de cor-de-rosa, a criança só consegue entender, de uma forma aparentemente inocente, que o relato de uma experiência de extremo prazer só poderia suscitar a compreensão e a alegria dos pais. Desse modo, cogitamos que a extrema violência paterna⁶ que emanou da efusiva descrição desse prazer esteja na origem do eventual silêncio e do seguido deslocamento do relato do próprio prazer do Narrador para o relato das relações amorosas dos personagens masculinos que buscam o prazer sexual através da intermitente e alternante predileção do gênero e do sexo dos objetos de seus desejos.

A partir dos entrecruzamentos que perpassam o cerne do seu próprio relacionamento amoroso com Albertine, o Narrador entrelaça os fios da rede do tecido

6 Ressaltamos a participação significativa do avô na represália familiar sofrida por Adolphe, uma vez que o episódio com o neto parece reforçar uma rusga antiga com o irmão. Desse modo, aparentemente, o pai do Narrador apenas segue a fúria fraternal do sogro, assim como a voz da sua interdição ao beijo materno na primeira cena se faria como eco da “ferocidade inconsciente” do avô, que é quem primeiro sugere que o neto deveria se recolher mais cedo. Como já vimos que Swann permanece como a figura masculina da interdição do beijo materno, percebemos que a representação paterna na narrativa de *Busca* não se restringe, especificamente, à figura do pai.

que compõe o desvio horizontal na teia de algumas das diversas cenas que formam as matrizes da hipotética cena da traição homossexual da companheira, entrelaçando, assim, as duas vertentes já discutidas neste artigo. Esse entrelaçamento se faz a partir do desvio do constante paralelismo que o Narrador traça entre a história de amor de Swann com Odette, componente basilar dos seus relatos de rememoração de infância, e o seu próprio relacionamento amoroso com Albertine para o intrincamento desse na enunciação dos amores homossexuais clandestinos e transgressores de Morel e Saint-Loup, que se fazem por oscilações entre a relação conjugal heterossexual e as relações adúlteras homossexuais.

OS FIOS DA TRAMA DO TECIDO DO DESVIO HORIZONTAL: A ESCRITA DO DESEJO VELADO

Dentre as muitas constatações que compõem a longa reflexão sobre a escrita do seu livro por vir, que se dá nas páginas finais de *O tempo redescoberto*, o Narrador reflete sobre os vários *Eus* dos diversos personagens que se entrelaçaram em diferentes etapas da sua vida, marcando, assim, os caminhos percorridos pela sua existência, que serão então retomados como os fios que tecerão a trama da sua obra:

E quantas vezes essas pessoas se me apresentaram, no decurso de seus dias, em circunstâncias que pareciam trazer os mesmos seres, mas sob formas e para fins vários; e a diversidade dos pontos de minha existência por onde passara o fio de cada uma dessas personagens acabara por emaranhar os mais distantes, como se a vida possuísse um número limitado de fios para executar os mais variegados desenhos (Proust, 2013, p. 323).

Uma vez que já verificamos a aproximação da elaboração do desvio horizontal com a estruturação narrativa de *Em busca do tempo perdido*, seja pela técnica barthesiana da mergulhia das figuras, seja pela sua consonância com o movimento temporal esférico blanchotiano, vejamos como o retorno da figura do tio transgressor do Narrador se faz em simultaneidade com o início do apagamento da conservadora figura paterna. Em *O caminho de Guermantes* (Proust, 2007), a cena do gabinete de “trabalho” retorna na rememoração do Narrador para introduzir na narrativa da *Busca* o personagem Charles Morel, o até então desconhecido violinista filho do criado do tio Adolphe, que, um ano após a sua morte, traz para o Narrador a parte do espólio que o seu pai destinara para o sobrinho do seu patrão, por considerá-la inapropriada para ser entregue à família do morto.

As fotografias de atrizes célebres e das grandes cocotes que se mostravam como as últimas imagens da existência de velho mulhereço do tio, principalmente a da dama de cor-de-rosa, preservadas da sua vida de família no fundo de uma caixa, servem como ensejo para o violinista reforçar o abandono ao qual o tio Adolphe fora delegado até a sua morte, dando-lhe oportunidade para a reprimenda que faz ao Narrador por ele não possuir nenhuma fotografia do seu falecido tio em seu quarto como forma de demonstração de reconhecimento pelo seu afeto. Conquanto não possuísse nem mesmo fotografias dos seus próprios pais no cômodo, o Narrador compreende a indignação de Morel filho pela percepção de uma espécie de paralelismo “fraternal” que os equiparava, uma vez que o fiel e dedicado Morel pai considerava o Narrador como um filho adotivo, um filho de eleição do seu querido patrão.

A tentativa do apagamento da figura paterna/materna, feita por meio da valorização da fotografia do “tio-pai” em detrimento da fotografia dos pais que a insinuação de Morel sugere, será reforçada no volume seguinte. Em *Sodoma e Gomorra*, o violinista arrivista iniciará a sua entrada no mundo mundano como o promissor músico protegido do barão de Charlus e pedirá ao Narrador que esconda da sociedade burguesa do salão Verdurin a desigualdade social traçada a partir do ponto de origem que os une, dissimulação que se faz através da reescritura paternal que levará ambos a um duplo parricídio simbólico:

O pedido de Morel contrariava-me infinitamente, não porque me forçasse a engrandecer a situação de seu pai, o que me era absolutamente indiferente, mas sim a fortuna pelo menos aparente do meu, o que me parecia ridículo. Mas seu ar era tão desgraçado, tão premente, que não me recusei (Proust, 2008, p. 360).

Em seguida, no decorrer da narrativa, poucas serão as ações em que o pai do Narrador se faz efetivamente presente. Quanto a Morel, a pretensa figura sublime do pai desenhada pelo Narrador será personificada pela proteção de um dos mais eminentes aristocratas da sociedade francesa, quando o sr. de Charlus atrelar o desejo homossexual à figura paternal, através do gênero venal de relacionamento entre o abonado homem mais velho e o belo e varonil jovem. Entretanto, destaquemos a passagem do desvelar da aparente virilidade de Morel, presente em *A prisioneira*, que se faz por uma revelação que estremece ainda, e ao mesmo tempo estimula, a própria relação amorosa do Narrador com Albertine.

Pela enorme aversão que o sr. de Charlus enfatiza ter pelos jovens afeminados, o barão sofre um grande abalo com a descoberta de uma carta que é emitida ao amado por Léa, atriz conhecida pelo gosto exclusivo por mulheres, pois o conteúdo da carta sinaliza uma relação entre ambos que inverte os papéis usuais do masculino e do feminino: “A grosseria dela impede que a transcrevamos aqui, mas pode-se mencionar que Léa só lhe falava no feminino dizendo-lhe: ‘Ah, grande devassa!’, ‘Minha linda, você ao menos ‘é’ etc.” (Proust, 2011, p. 248). Se para o barão a revelação estremece as bases do seu desejo pelo homem não afeminado, para o Narrador a informação de que Léa mantinha relações desse gênero com Morel reforça as suas desconfianças acerca dos desejos homossexuais da sua companheira, uma vez que a carta faz menção a outras mulheres íntimas de Léa e Morel, reforçando, assim, os rumores de relações desse tipo entre Albertine e o violinista:

Aliás, não era só comigo que Albertine gostava de partilhar esse prazer. Ela encontrou em casa da sra. Verdurin um bonito rapaz, chamado Morel. Os dois se entenderam imediatamente. Ele ficou encarregado de procurar para ela garotas noviças e tinha permissão para desfrutá-las por sua vez, pois também as apreciava (Proust, 2012, p. 237).

O deslocamento do Narrador para Morel se faz, então, duplamente, pois o violinista não apenas aceita o papel de protegido do barão, que ele próprio rejeitara anteriormente, como também ocupa o seu lugar na cena construída pelo imaginário do ciúme, que se faz, nesta ocasião, a partir do conteúdo da carta, da sua escuta obsedante e da sempre falível tentativa de obter de Albertine a confissão que se faria como a linha final da elaboração da cena ausente da traição homossexual:

E ainda naquela manhã ela me dissera que não conhecia Léa, e poucos momentos antes que só estivera com ela no camarim! Era como se eu visse consumido instantaneamente pelo fogo um romance que eu levava milhões de minutos escrevendo (Proust, 2012, p. 405).

A constante oscilação do sexo e do gênero dos corpos desejantes e desejados contribui, assim, para a elaboração da hipotética cena homossexual de Albertine, uma vez que estimula o procedimento escritural do imaginário pelo qual o Narrador pode dar voz ao silêncio ao qual ele relegou o relato do seu próprio prazer sexual. Todavia, ao apagar a sua própria imagem da cena da transgressão e nela inserir os companheiros de desejo ambivalente, reescreve pela homossexualidade a outrora passagem dos corpos de seu desejo pelo beijo feminino, que se faz, então, pelo deslizamento do desejo de Saint-Loup do corpo da amante prostituta para o corpo do futuro rapaz protegido: “[...] jantando em casa dos Verdurin, ele me disse, depois de olhar um tanto demoradamente para Morel: – Curioso, esse pequeno tem alguma coisa de Rachel. Não observaste? Sinto entre os dois certa identidade...” (Proust, 2012, p. 342).

Presente no capítulo “Novo aspecto de Robert de Saint-Loup”, do sexto volume, *A fugitiva*, a descoberta tardia da homossexualidade do amigo Robert se fará como um encaixe de mais uma peça no mosaico composto pelas cenas do desvio horizontal. Ao comentar com Jupien sobre uma carta que revelara a Gilberte a infidelidade conjugal do marido, o Narrador descobre que Bobette, a suposta amante emissora da carta, na verdade era Morel, o outrora protegido do barão de Charlus que então mantinha uma relação amorosa secreta com Saint-Loup. Se a revelação de Jupien pareceu fazer crer ser recente a nova orientação sexual de Robert, tão divergente daquela que se apresentara outrora, uma nova revelação feita por Aimé, o antigo gerente do Grande Hotel de Balbec, faz ver ao Narrador que os “novos” gostos carnis de seu amigo remontavam a muito mais tempo, mais precisamente ao tempo em que os dois se conheceram, no segundo volume, *À sombra das raparigas em flor* (Proust, 2006b).

A ambivalência da sexualidade se apresenta, portanto, também, como o fio que executa os mais variegados desenhos para os mesmos seres que, sob formas distintas e para fins vários, se apresentam ao Narrador em diversos pontos de sua existência e que seriam, então, retomados pela sua escrita:

Essa olhadela aparentemente desinteressada mostrava que o garçom lhe interessava por si mesmo, revelaria, a quem a observasse, que na vida desse marido excelente, desse antigo amante apaixonado de Rachel, existia um segundo plano, infinitamente mais interessante para ele do que o outro em que se movia por obrigação. Mas só neste último ele era visto (Proust, 2012, p. 340).

Em “Desvios no tocante ao objeto sexual”, presente em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)*, Freud (2016b [1901-1905]) classifica em três o que denomina “Comportamento dos invertidos”. No primeiro conceito, denomina *absolutamente* invertidas aquelas pessoas que somente têm por objeto sexual alguém do mesmo sexo. Nos invertidos *anfígenos*, o objeto sexual da pessoa tanto pode ser do mesmo sexo como do sexo contrário. Tendo ainda como invertidos *ocasionais* aquelas pessoas que, em determinadas condições externas, “podem tomar uma pessoa do mesmo sexo como objeto sexual e ter satisfação

com ela no ato sexual” (Freud, 2016b [1901-1905], p. 22-23). No início de *Sodoma e Gomorra*, após a observação da cena homossexual do barão de Charlus com o alfaiate Jupien, o Narrador proustiano toma a figura de Charlus para discorrer sobre as diversas facetas do homossexual masculino, que será, dentre outras formas de denominação, referido na obra como “invertido”.

Dentre os diversos tipos de “invertidos”, será descrito o “homem-mulher”, o homem que é semelhante aos demais homens apenas na aparência, pois deles diverge pelo temperamento feminino que comporta na sua essência. De forma semelhante aos conceitos freudianos, o Narrador proustiano subdivide o homossexual dessa classificação em dois tipos. Os do tipo “tímido” buscam seu prazer exclusivamente no objeto sexual do mesmo sexo, contrariamente aos do tipo “arrojado”, que se diferenciam dos do primeiro tipo por não restringirem o objeto de busca do seu prazer à figura masculina, já que podem também obter prazer com as mulheres, mais precisamente com as mulheres que desejam mulheres. Há ainda aqueles que ocasionalmente podem tomar os homens como objeto de seu desejo, desde que sejam homens muito mais velhos do que eles.

Destaquemos, então, entre outras características das variações do comportamento dos “invertidos”, aquelas que, segundo Freud (2016b [1901-1905], p. 23), dizem respeito às circunstâncias do tempo, pois que elas se farão ver no desdobramento de Robert de Saint-Loup na figura do tio homossexual Charlus:

A particularidade da inversão num indivíduo pode datar desde o início, até onde sua memória alcança, ou haver sido notada por ele apenas em determinado período antes ou após a puberdade. Essa característica pode se conservar por toda a vida, recuar temporariamente ou representar um episódio no caminho para o desenvolvimento normal; e pode também se manifestar só tardiamente na vida, após o transcurso de um longo período de atividade sexual normal.

Uma vez que nada sabemos sobre a infância e a adolescência dos personagens proustianos que atuam nas cenas homossexuais ressaltadas neste artigo, interessa-nos pensar como as intermitências temporais das oscilações do sexo e do gênero dos objetos de desejo desses personagens promovem os intrincamentos das cenas do desvio horizontal, ao mesmo tempo que fomentam a insegurança do ciúme que busca construir a cena ausente. Primeiramente, vejamos como a circunstância temporal atua na continuidade do comportamento homossexual da figura do tio nas ações do sobrinho:

Saint-Loup acabava de chegar de Balbec. Fiquei sabendo mais tarde por vias indiretas que ele fizera tentativas vãs junto ao diretor do restaurante. Este devia sua situação ao que herdara do sr. Nissim Bernard. De fato, ele não era ninguém menos que o ex-jovem funcionário que o tio de Bloch “protegia”. Mas a riqueza lhe trouxera a virtude. De forma que foi em vão que Saint-Loup tentara seduzi-lo. Assim, por compensação, enquanto certos jovens virtuosos, com a idade, se deixam levar por paixões de que enfim tomaram consciência, adolescentes fáceis tornam-se homens de princípios contra os quais, os Charlus, acreditando em antigos relatos, mas tarde demais, esbarram desagradavelmente. Tudo é uma questão de cronologia (Proust, 2013, p. 63).

Ainda que a cronologia dos desejos possa, eventualmente, agir como um impedimento das ações do desvio horizontal, no tocante à elaboração da cena homossexual da companheira pouco importa ao imaginário ciumento do Narrador

essa questão temporal. Pois mesmo que a descoberta tardia da homossexualidade de Robert de Saint-Loup somente se dê após a morte de Albertine, ela não refreia o desejo incessante do Narrador pela composição da cena ausente, quando então, mais uma vez, ele se faz substituir por um companheiro de sexualidade ambivalente na cena da transgressão homossexual feminina, colocando-se ainda como a figura masculina-paternal-heterossexual do interdito:

Em suma, era o mesmo fato que nos dera, a Robert e a mim, o desejo de desposar Albertine (ou seja, que ela gostasse de mulheres). As causas de nosso desejo, como seus fins, também eram opostas. Eu, era pelo desespero em que mergulhara ao sabê-lo; Robert, pela satisfação; eu, para impedi-la, graças a uma vigilância perpétua, de se abandonar ao seu gosto; Robert, para cultivá-lo, deixando-lhe liberdade para que ela lhe trouxesse amigas (Proust, 2012, p. 338).

Se os movimentos promovidos por essas relações são reversíveis e intercambiáveis, o Narrador os acompanha ao não cessar de também operar deslocamentos visando à construção da cena ausente. Evidencia-se, então, que a observação da dama de cor-de-rosa sobre a futura semelhança do garoto com o tio mulhengo é reescrita pelo Narrador por meio do comportamento namorador e adúltero de Saint-Loup que, sendo órfão do conde de Marsantes, um pai que pouco conheceu e a quem não credita nenhum mérito, se identifica justamente com o tio homossexual Charlus, a quem toma como um mulhengo de primeira linha, e não com o tio mais velho, Basin de Guermantes, o verdadeiro modelo do heterossexual adúltero.

Desse modo, é Saint-Loup quem dará continuidade à transgressão que se faz pela transferência da figura paterna heterossexual para a figura do tio homossexual: “Tanto mais que o barão gostava do sobrinho como de um filho” (Proust, 2012, p. 337), estendendo ainda esse processo de identificação pela sua própria substituição da figura de inspiração, uma vez que ele não só refaz os passos que levam Charlus do (aparente) inveterado namorador de mulheres das primeiras páginas da *Busca* ao homossexual que sustenta o amante mais jovem, como também o substitui na posição de abonado protetor de Morel⁷:

Voltando ao gênero de amores que Saint-Loup herdara do sr. de Charlus, o marido a ele inclinado torna geralmente feliz a esposa. Regra à qual os Guermantes achavam jeito de fazer exceção, porque, quando tinham desses gostos, queriam passar, ao contrário, como loucos por mulheres (Proust, 2013, p. 23).

Em *Thomas Woodrow Wilson: um estudo psicológico*, um dos últimos textos de Freud, escrito em colaboração com William Bullit, embaixador e antigo colaborador de Wilson, o presidente norte-americano biografado, encontramos o tipo de relação anteriormente citada como um exemplo do método de identificação que o ego usa para satisfazer os desejos da libido do homem cuja passividade em relação ao pai não encontra descarga direta: “Identificar-se-á com o pai, e procurará um homem mais jovem que se identifica a si próprio. Dará então ao jovem o tipo de amor que a passividade insatisfeita em relação ao pai lhe faz de-sejar obter deste último” (Freud; Bullit, 1984, p. 60). Todavia, conforme dito

7 Tomando a cronologia de W. Hachez, retomada por Jean-Yves Tadié (2003, p. 286) em “Le temps”, de *Proust et le roman*, verifica-se que a idade de Saint-Loup o situa na geração do Narrador, porém, por ser um pouco mais velho, aproxima-o da geração antecedente, o que facilita a compreensão da sua transição da posição do jovem para a do protetor mais velho do jovem.

anteriormente, e reafirmado por Tadié (2017, p. 97) no capítulo “Homossexualidade”, de *O lago desconhecido*, nada sabemos sobre a infância e a adolescência de Charlus, de Morel, de Saint-Loup, de Jupien, de Legrandin: “Há pouco sobre a gênese dessa orientação, e muito sobre a maneira como se comportam os personagens na idade adulta, sobre suas condições psicológicas e sociais”.

Contudo, temos acesso às recordações infantis do Narrador, o que nos leva ao questionamento, talvez sem resposta, do motivo do deslocamento da heterossexualidade do tio e da criança, e da mulher como objeto de desejo, na cena da transgressão infantil, para a homossexualidade do tio, do sobrinho e do objeto de desejo que embasa as cenas do desvio horizontal. No capítulo “Irmão” da obra citada, Tadié (2017, p. 119) recorre ao texto de Freud sobre o presidente Wilson para abordar a ligação entre o complexo fraterno e a homossexualidade latente, destacando que, embora o Narrador não tenha um irmão, repete-se na narrativa ficcional proustiana o modelo real de Marcel e Robert, os irmãos Proust, no que concerne à sexualidade de ambos:

O leitor de Proust constata o pequeno lugar ocupado pelas relações fraternas nos volumes de Em busca do tempo perdido. O Narrador não tem irmãos. Alguns personagens têm um: o duque de Guermantes e o barão de Charlus, os gêmeos tomates, os filhos da sra. De Surgis (no primeiro caso, um deles é homossexual, reproduzindo, é verdade, o modelo dos irmãos Proust; nos dois últimos, eles são objeto de desejo homossexual. É interessante notar que Proust, ao criar esses personagens, os associa à inversão)⁸.

Sobre a ausência de um personagem que “representasse” o irmão caçula Robert Proust na narrativa da *Busca*⁹, Tadié discorre ainda sobre a inserção de figuras fraternas, amigos próximos de Marcel Proust, na composição do personagem Robert de Saint-Loup, tomando como base a relação estipulada no texto de Freud: “Porém em casos menos normais, o sentimento de traição continua ligado ao irmão, e o mais velho, no correr da vida, seguirá suspeitando que os amigos que representam seu irmão haverão de lhe fazer algo que repita a traição” (Freud; Bullit, 1984, p. 63). Conquanto o Narrador proustiano efetivamente não tenha irmãos, pela ótica de Morel pai, como vimos, traça-se um paralelismo de irmandade entre Morel filho e o Narrador; do mesmo modo, a partir do seu encontro com Saint-Loup, a relação estipulada entre ambos é desde sempre descrita pelo carinho fraternal que os une, ainda que seja o Narrador quem faça as vezes do “irmão” mais novo e protegido.

De qualquer forma, o traço em comum da presença dos “fraternos” companheiros nas imaginárias cenas homossexuais de Albertine é o da traição, uma vez que a incerteza alimentada pelo ciúme sobre o gênero das relações de Morel e de Saint-Loup com Albertine vai de encontro ao comportamento paternal,

8 É interessante notar que escapa a Tadié a provável única relação de irmandade heterossexual masculina da *Busca*, a de Amédée e Adolphe, o avô e o tio-avô do Narrador, figuras de destaque nas cenas de recordação de infância, base da nossa hipótese do desvio horizontal.

9 Ainda que não nos detenhamos nos apagamentos da figura do irmão na bibliografia e na biografia de Freud que são destacados por Tadié nesse capítulo, retornamos ao texto “Katharina...” para pensarmos o apagamento do irmão Alois no caso clínico de Freud, que é mencionado na versão escrita como primo de Katharina. Alois diz saber onde o pai e Franziska estão, mostra a Katharina a janela pela qual ela pode observá-los e se nega a acompanhá-la na observação, alegando um medo que nos permite fazer duas suposições: ou o medo é um efeito posterior de imagens vistas anteriormente ou o puro estado emocional que efetivamente o impediu de fazer a observação da cena. De qualquer forma, seja pelo silêncio ou pela ausência dessa observação filial, o que se efetiva é que, assim como na narrativa proustiana, na “ficção” freudiana a transgressão somente pode se fazer pelo desvio horizontal, a partir da figura do tio.

heterossexual e normativo do Narrador de impedir a possível transgressão homossexual da companheira.

CONCLUSÃO

Ao inserir as ações das relações ambíguas que compõem o desvio horizontal nas matrizes das cenas imaginárias da traição homossexual de Albertine, o Narrador recupera, por meio de sua escrita, as propostas de vontade de dominação e de aliança a dois na vida que recusara a Legrandin e a Charlus na sua juventude, ao mesmo tempo que reencena as angústias e os sofrimentos do amado pela amante que traçaram a história de amor de Swann e Odette, que se faz então pela intensificação da ambiguidade trazida pela incerteza da homossexualidade. Do mesmo modo, ao se retirar das cenas e inserir nelas a ambivalente conduta sexual dos companheiros em sua relação com a figura transgressora do tio homossexual, o Narrador reescreve pelo desvio horizontal as passagens de sua recordação de infância que o levaram da interdição do beijo materno à transgressão do beijo roubado da dama de cor-de-rosa, redefinindo a lei normativa paterna pela transgressão das linhas de sua escrita literária.

Acompanhando o movimento estrutural da narrativa de *Em busca do tempo perdido*, pelo qual o presente retoma o passado para então reescrevê-lo no futuro das linhas do livro por vir, as cenas das recordações de infância se reelaboram através de deslocamentos que se operam na construção das cenas do desvio horizontal e se direcionam à incessante tentativa da construção da cena ausente, a cena da traição homossexual de Albertine que, nunca efetivamente concretizada, promove o movimento contínuo pelo qual o Narrador traça pela linhas do imaginário a narrativa paralela da transgressão que escapa a toda e qualquer tentativa de interdito.

THE STRANDS OF THE HORIZONTAL DEVIATION IN MARCEL PROUST'S *IN SEARCH OF LOST TIME*

Abstract: This study intends to investigate the writing shift of scenes in *In search of lost time*, by Marcel Proust, considering three aspects. First, a parallel between two scenes of childhood memory of Proust's Narrator will be proposed in order to ascertain the tension between the father figure as a lawman and the uncle figure as someone who transgresses the law, having, as the axes of this conflict, the prohibited maternal kiss and the subsequent transgression of the child in the achievement of the kiss on the feminine body. Secondly, the effects of the father's reprimand due to this transgression is analyzed and, consequently, the feeling of guilt and remorse of the child, resulting from this action, in the elaboration of what is here called horizontal deviation. A hypothesis that consists on the shift of the recalling of the heterosexual child transgression of the Narrator to the observation/elaboration of the homosexual adult transgression of certain masculine characters of *In search* that are their contemporary. Finally, the actions of the horizontal deviation are analyzed in their insertion in the attempts of the elaboration of the absent scene, the scene that never happened, the one of the homosexual betrayal of the significant other Albertine, who is incessantly engendered by the jealous imaginary of Proust's Narrator.

Keywords: *In search of lost time*. Marcel Proust. Horizontal deviation. Childhood memory. Literature and Psychoanalysis.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. “Isso pega”. In: BARTHES, R. *Inéditos, vol. 2: crítica*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 225-229.
- BARTHES, R. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Notas do curso no Collège de France 1979-1980. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 267-299.
- BLANCHOT, M. A experiência de Proust. In: BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2005. p. 14-34.
- FREUD, S. Katharina... In: FREUD, S. *Estudos sobre a histeria (1893-1895)*. Tradução Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a. p. 180-194. (Obras completas, v. 2).
- FREUD, S. Desvios no tocante ao objeto sexual. In: FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b. p. 21-40. (Obras completas, v. 6).
- FREUD, S. Lembranças da infância e lembranças encobridoras. In: FREUD, S. *Psicopatologia da vida cotidiana e sobre os sonhos (1901)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 66-77. (Obras completas, v. 5).
- FREUD, S.; BULLIT, W. C. *Thomas Woodrow Wilson: um estudo psicológico*. Tradução Helena Lins de Barros. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- GENETTE, G. Proust palimpsesto. In: GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 41-67.
- PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. Tradução Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PROUST, M. A morte de Baldassare Silvande, visconde de Sylvania. In: PROUST, M. *Os prazeres e os dias*. Tradução Manuel João Gomes. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. p. 15-33.
- PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006a.
- PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução de Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006b.
- PROUST, M. *O caminho de Guermantes*. Tradução Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- PROUST, M. *Sodoma e Gomorra*. Tradução Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2008.
- PROUST, M. *A prisioneira*. Tradução Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. 13. ed. São Paulo: Globo, 2011.
- PROUST, M. *A fugitiva*. Tradução Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2012.

- PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Tradução Lúcia Miguel Pereira. 3. ed. São Paulo: Globo, 2013.
- RANCIÈRE, J. O que veem os *voyeurs*. In: RANCIÈRE, J. *As margens da ficção*. Tradução Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021. p. 39-44.
- RICOEUR, P. *À la recherche du temps perdu*: o tempo atravessado. In: RICOEUR, P. *Tempo e narrativa 2*: a configuração do tempo na narrativa de ficção. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 227-265.
- SOUZA, F. R. Proust e a busca da cena ausente: o desvio da escrita em *A prisioneira* e *A fugitiva*. *Remate de Males*, Campinas, v. 41, n. 2, p. 523-540, jul./dez. 2021.
- SOUZA, F. R. De Proust a Balzac: a transexualidade do discurso Charlus. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 373-394, jan./abr. 2022.
- TADIÉ, J.-Y. Le temps. In: TADIÉ, J.-Y. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 2003. p. 283-308.
- TADIÉ, J.-Y. *O lago desconhecido*: entre Proust e Freud. Tradução Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM Editores, 2017.