



# DE PROUST A BALZAC: A TRANSEXUALIDADE DO DISCURSO CHARLUS

## FROM PROUST TO BALZAC: THE TRANSSEXUALITY OF CHARLUS'S DISCOURSE

Francisco Renato de Souza\*

\* paconato\_@hotmail.com  
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. 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.

**RESUMO:** Este artigo pretende analisar a transexualidade como elemento constituinte da narrativa de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, a partir da ambivalência que compõe a personagem barão de Charlus e sua definição como um homem-mulher. Por trazer a androginia como traço constitutivo da sua figura, a personagem ultrapassa as duas séries homossexuais da *Busca* e promove o movimento das ações transexuais da narrativa através de uma enunciação que também se mostrará como a base da voz do narrador proustiano. Essa sobreposição enunciativa será estudada em sua relação estreita com as personagens de Honoré de Balzac que trazem as reminiscências da transexualidade do discurso Charlus, no intuito de averiguar a incidência da ambivalência transexual na elaboração escrita de Proust.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marcel Proust; *Em busca do tempo perdido*; transexualidade; Honoré de Balzac; literatura francesa.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze transsexuality as a constitutive element of Marcel Proust's *In search of lost time*, from the ambivalence that constitutes the character Baron de Charlus and its definition as a man-woman. Since androgyny is a constitutive feature of this figure, the character goes beyond the homosexual *Search* series and fosters the movement of the narrative's transsexual actions through an enunciation that will also emerge as the basis of Proust's narrator's voice. This enunciative overlapping will be studied considering its close relation with Honoré de Balzac's characters, who present reminiscences of the transsexuality of Charlus's discourse aiming to verify the incidence of the transsexual ambivalence in the construction of Proust's writing.

**KEYWORDS:** Marcel Proust; *In search of lost time*; transsexuality; Honoré de Balzac; French literature.

“Venha fazer companhia ao seu velho amigo – dissera-me ele. – Como o buquê que o viajante nos envia de uma terra a que não mais voltaremos, faça-me respirar, da lonjura da sua adolescência, as flores das primaveras que eu também atravessei há tantos anos. Venha com a primavera, a barba-de-capuchinho, a concha de ouro, venha com o sédum de que é feito o buquê predileto da flora balzaquiana [...]”.

*No caminho de Swann, Marcel Proust*

### 1. NO CAMINHO DE CHARLUS

Na primeira parte de *Sodoma e Gomorra*, quarto volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o narrador apresenta a descoberta da homossexualidade da personagem barão de Charlus, que acontece a partir da sua observação clandestina do primeiro encontro entre o barão e o alfaiate Jupien, na cena do Pátio dos Guermantes. Na cronologia narrativa da *Busca*, essa descoberta se dá antes das últimas passagens do volume anterior, *O caminho de Guermantes*, porém, dada a importância que o narrador atribui à cena para a sua formação moral, ela é desviada para a introdução do volume pelo qual o narrador iniciará uma série de formulações e descobertas sobre as diversas formas de expressão da sexualidade das personagens da obra. A observação da cena é ainda o ponto culminante para a decifração da androginia que compõe a verdadeira natureza do barão de Charlus: “De resto, compreendia eu agora por que, um momento antes,

quando o vira sair da casa da sra. de Villeparisis, me pareceu que o sr. de Charlus tinha o aspecto de uma mulher; era-o!” (PROUST, 2008, p. 31). A partir dessa compreensão, o narrador estabelecerá uma reflexão 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; sendo ainda subdivido em dois tipos, os do tipo “tímido” e os 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 que gostam de mulheres.

Pela multiplicidade de arranjos que derivam dessas relações, a tentativa de classificação do sexo e do gênero das personagens entre heterossexualidade e homossexualidade por vezes se mostrará inviável, pois as muitas variações das relações intersexuais se fazem por intrincadas combinações que diversificam as formas de expressão do desejo sexual e amoroso, transcorrendo por uma mobilidade que também não impede a sua reversibilidade, uma vez que derivam da ambivalência dos corpos desejantes e desejados na sua expressão cambiável pela transexualidade.

É importante ainda ressaltar que a oscilação no comportamento e na ação das personagens não estaria restrita à sexualidade, pois um dos componentes da escrita proustiana se faz pela inversão das características gerais dos traços que compõem as personagens, como, por exemplo, a reviravolta das posições ascendentes e descendentes das personagens Dr. Cottard e Charles Swann, demonstrada pelo detrimento deste em relação àquele na enunciação do pai do narrador na passagem que inicia a narrativa de *À sombra das raparigas em flor*, segundo volume da *Busca*, mudança tão radical da importância das posições das personagens na obra que leva a voz narrativa à sua justificação:

Essa resposta de meu pai requer algumas palavras de explicação, pois certas pessoas talvez se lembrem de um Cottard bastante medíocre e de um Swann, que em matéria mundana, levava a modéstia e a discrição à mais extrema delicadeza. Mas havia acontecido que ao “filho de Swann”, e também ao Swann do Jockey, o outrora amigo de meus pais acrescentara uma personalidade nova (e que não devia ser a última): a de marido de Odette (PROUST, 2006b, p. 18).

Todavia, na ampliação que Proust promove do retorno das personagens, técnica herdada de Honoré de Balzac, pela qual estabelecerá a transição das mudanças de

personalidade e de comportamento das personagens a partir da psicologia do *eu*, se seguirmos a argumentação de Philippe Willemart, no capítulo “A arte do retrato”, de *Os processos de criação em À sombra das raparigas em flor*, constataremos que a ambivalência entre o masculino e o feminino que está na base de determinadas ações da narrativa já se mostra como uma derivação do processo de elaboração das personagens proustianas, uma vez que este se faria pelo desvio do gênero do foco narrativo, a partir do qual o narrador-autor reescreve uma personagem através da perspectiva de outra personagem, neste caso, refazendo a personalidade e o comportamento masculino pela visão do olhar feminino:

O narrador espera o espanto do leitor e se justifica sublinhando que se trata da opinião do pai do herói, embora admita que o casamento transformou Swann, ou melhor, que Odette tinha reinventado seu marido, o que implica subentendidamente que o narrador construiu Swann como se fosse Odette, ou como se ele tomasse o ponto de vista de uma mulher (WILLEMART, 2016, p. 25).

A asserção de Willemart acerca do gênero na elaboração da reconstrução da personagem proustiana se mostra pertinente para a análise proposta neste artigo uma vez que se buscará averiguar a influência do *discurso*

Charlus, o homem-mulher, na enunciação do narrador, assim como nas ações do seu relacionamento amoroso com Albertine, que é entremeado pelo ciúme incessante de uma possível traição homossexual da companheira. Essa abordagem se fará através de uma relação estreita entre as escritas de Proust e de Balzac, pela qual se buscará analisar a reverberação das ações de certas personagens balzaquianas na enunciação do barão de Charlus, no intuito de acompanhar as sucessões de recuos feitos pela voz narrativa: primeiro, o da voz do autor Proust para a do seu narrador-autor e, em seguida, o recuo deste para a voz da personagem Charlus, que por sua vez falará pela voz das personagens de Balzac que trazem as reminiscências da transexualidade refletida nas ações das personagens proustianas que serão analisadas neste artigo. Para esta análise, traçarei um paralelo entre o Proust ensaísta de *Contre Sainte-Beuve* e o narrador-autor de *Em busca do tempo perdido*, a fim de avaliar a distinção enunciativa a partir do confronto entre as duas abordagens proustianas, a do ensaio-crítico e a da elaboração ficcional.

## 2. A DECIFRAÇÃO DO SIGNO CHARLUS: DA HOMOSSEXUALIDADE À TRANSEXUALIDADE

Em *Proust e os signos*, Gilles Deleuze (DELEUZE, 2010, p. 13) destaca que a experiência efetiva do narrador de *Em busca do tempo perdido* é menos aquela que se faz pelo exercício

da rememoração involuntária do que a de uma experiência narrativa em uma estreita relação com a elaboração escrita da própria obra, pois a experiência do narrador proustiano diz da trajetória do aprendizado de um homem de letras. Para Deleuze (DELEUZE, 2010, p. 14-13), esse aprendizado se faz pela leitura e interpretação dos signos que lhe são emitidos no decorrer da narrativa através das etapas pelas quais o narrador vivenciará as suas experiências de vida, familiar, mundana, amorosa, até os momentos finais em que poderá ler a gradação desses diversos signos pelo signo da arte, quando então a narrativa se encerra no seu movimento em direção à escrita do livro por vir. Na escala deleuziana dos signos, os signos do amor superam os signos mundanos, porém antecedem os signos sensíveis, somente superados pelos signos da arte. Entretanto, os signos do amor comportam duas leis pelas quais estes signos se elevam em relação à sua categoria: a lei do ciúme e a lei da homossexualidade, pois que ambas problematizam a leitura do amado por parte do amante. Vejamos, então, como a observação da cena do Pátio dos Guermantes promove uma escrita paralela desse aprendizado de um homem de letras do narrador proustiano, uma vez que a sua compreensão da transexualidade se faz pela gradação dos níveis dos signos deleuzianos no tocante à despersonalização da figura social do barão de Charlus em direção ao que o narrador concebe como a sua verdadeira essência.

Do signo mundano, na apresentação do aristocrata dos salões: “Na obra de Proust, Charlus é o mais prodigioso emissor de signos, pelo seu poder mundano, seu orgulho, seu senso teatral, seu rosto e sua voz” (DELEUZE, 2010, p. 5), ao signo do amor, pelo encontro sexual: “O encontro Charlus-Jupien leva o leitor a assistir à mais prodigiosa troca de signos” (DELEUZE, 2010, p. 7), serão emitidos os signos que se expressam pela lei da homossexualidade. Permitindo, assim, ao narrador aprofundar a sua compreensão da ambivalência das personagens homossexuais pela revelação adicional da transexualidade: “Desde o começo desta cena, para os meus olhos abertos, se operou uma revolução no sr. de Charlus, tão completa, tão imediata, como se tivesse sido tocada por uma vara mágica. Eu, até então, como não havia compreendido, não havia visto nada” (PROUST, 2008, p. 29). O narrador enfatiza a distinção entre o ato de olhar e o ato de ver, movimento progressivo pelo qual a compreensão é um ato imprescindível no processo de aprendizagem, o que coloca a cena do Pátio dos Guermantes como o ponto intermediário entre duas fases do seu peculiar aprendizado.

Primeiro, porque essa cena se mostra como ponto culminante do lento e paulatino processo de compreensão das diversas etapas de leituras dos signos que lhe foram emitidos pelo barão desde a sua infância, estando,

portanto, mais próxima da construção gradual de um aprendizado do que da imediaticidade de uma súbita revelação. Segundo, porque, apesar da aparente apresentação espontânea pela qual é dada à observação do narrador, a cena traz elementos prévios que já demarcam a movimentação de Charlus e Jupien, assim como embasam a classificação do homem-mulher que lhe é posterior: “Saber que Charlus é homossexual constitui um deslumbramento; mas foi necessária a maturação progressiva e contínua do intérprete, e depois o salto qualitativo em um novo saber, em um novo domínio de signos” (DELEUZE, 2010, p. 85). Sendo assim, a elaboração da cena do Pátio dos Guermantes tem seu início muito antes da sua enunciação, a partir da construção gradual da sua personagem central, que surge inicialmente, no primeiro volume, *No caminho de Swann*, apenas pelo destaque dos olhos: “[...] um senhor com roupa de xadrez e que eu desconhecia, fixava em mim uns olhos que pareciam querer saltar-lhe da cabeça” (PROUST, 2006a, p. 184). Mais adiante, em *À sombra das raparigas em flor*, os olhos ganham o contorno de um rosto e características corporais: “Voltei a cabeça e vi um homem de uns quarenta anos, muito alto e corpulento, de bigodes muito negros; aquele senhor dava nervosas pancadinhas nas calças com uma vara e crava em mim uns olhos dilatados pela atenção” (PROUST, 2006b, p. 392-3).

Encorpado em uma personagem, o barão é então apresentado formalmente ao narrador como o tio de seu amigo Robert de Saint-Loup, iniciando o jogo de olhares entre ambos que se fará por uma paulatina mudança de posições entre sujeito e objeto da observação, inversão que permite ao narrador observar e avaliar a ambivalente emissão dos signos irradiados pelo barão, como o discurso de virilidade que enfatiza a sua aversão aos efeminados, que é, todavia, emitido pela voz varonil traída pela súbita entonação da doçura de uma donzela, ou mesmo os tons sóbrios da vestimenta que recalcam a verdadeira cor do seu desejo:

Vi que mudara de traje. O que trazia agora era ainda mais escuro; é certo que a verdadeira elegância está muito mais próxima da simplicidade do que a falsa; mas havia outro detalhe: olhando-o de mais perto, via-se que, se a cor não apontava por nenhum lado em sua indumentária, não era porque ele não fizesse caso das cores e as desdenhasse, mas porque as proibira por uma razão qualquer. E a sobriedade que denotava parecia antes provir da obediência a um regime que da falta de apetite (PROUST, 2006b, p. 394).

Desse modo, ainda que não se pretenda afirmar aqui que a cena do Pátio dos Guermantes faz as vezes do efeito retroativo de compreensão do que fora vivido como

matéria da escrita, como o suscitado pela revelação da memória involuntária, pode-se apontar que a sua composição está alinhada ao procedimento de composição temporal da escrita de *Em busca do tempo perdido*. Pois a revelação da cena homossexual transforma primeiramente o presente em que esta aparentemente ocorre, para então atrair o narrador para onde este presente recomeça em um passado que, todavia, se volta para um futuro que ele repetirá ao redirecioná-la nas linhas da escrita da sua obra: “De qualquer maneira, naquele dia, antes de minha visita à duquesa, meus pensamentos não iam tão longe e sentia-me pesaroso porque, para atender à conjunção Jupien-Charlus, talvez tivesse deixado de ver a fecundação da flor pelo besouro” (PROUST, 2008, p. 51). Assim, a cena que se dá a ver percorre o movimento do tempo proustiano que se faz pelo tempo que vai da leitura à compreensão, e desta para a sua reelaboração pela escrita, por um antes que já é um depois, pois que é feita por camadas de passagens narrativas que a antecedem, mas que também lhe são ulteriores.

Por isso, na descrição do invertido homem-mulher, a compreensão da ambivalência entre o masculino e o feminino que compõe esse ser se faz ainda pela compreensão da igual relação ambivalente entre a aparência e a essência do ser. Pois, da incompatibilidade do ser em se

revelar plenamente de acordo com a sua natureza e exercer a conduta social que lhe foi atribuída, nasce a necessidade do segredo da sua homossexualidade, o que o leva à mentira como única condição para vivenciá-la, tornando, assim, o seu desejo um vício que deve ser buscado e praticado clandestinamente<sup>1</sup>. Todavia, a relação homossexual tomada como um vício nada mais é que uma percepção unilateral, social, que apenas leva em conta o que a aparência do ser representa, pois se, por muitas razões possíveis, como o casamento, o homem-mulher é levado a viver com uma mulher, a sua natureza feminina encarcerada na aparência varonil não deixará de seguir o seu curso natural e buscará o prazer nos homens, não resultando disso nenhuma inversão, mas antes uma correção da natureza ao erro que lhe fora atribuído pelas convenções sociais:

Por que, ao admirar no rosto desse homem delicadezas que nos atraem, uma graça, uma naturalidade tais como não as possuem os homens, há de desolar-nos saber que esse jovem corre atrás de boxeadores? São aspectos diferentes de uma mesma realidade. E até o que nos repugna é o mais atraente, mais atraente que todas as delicadezas, já que representa um admirável esforço inconsciente da natureza: o reconhecimento do sexo por si mesmo, a despeito das artimanhas do sexo, a tentativa inconfessada de evadir-se para o que um erro inicial da sociedade pôs longe do seu alcance (PROUST, 2008, p. 39).

A inversão sexual se daria antes nas relações do invertido que busca também o prazer nas mulheres que gostam de mulheres, pois, uma vez que a sua natureza é feminina, essa relação se faria pela homossexualidade feminina. Porém, o narrador enfatiza a possibilidade de a amante aumentar o prazer do invertido lhe apresentando algum rapaz, que estaria encerrado na essência dessa mulher que gosta de mulheres. Desse modo, a relação do invertido com a lésbica parte de uma aparente relação heterossexual, pois se faz pela relação binária entre um homem e uma mulher, mas se estende para duas possibilidades de prazer homossexual, o masculino e o feminino, que por sua vez comportam amplas variações, se fazendo, portanto, através de uma relação plural de transexualidade:

Mas os segundos buscam aquelas que gostam das mulheres, podem conseguir-lhes algum jovem, aumentar-lhes o prazer que sentem em encontrar-se com ele; ainda mais, podem, da mesma forma, achar nelas o mesmo prazer que com um homem. [...] Porque, nas relações que com elas mantêm, representam para a mulher que gosta das mulheres o papel de outra mulher, e a mulher lhes oferece ao mesmo tempo aproximadamente o que encontram eles no homem [...] (PROUST, 2008, p. 40).

Muitas serão as revelações das relações intercambiáveis do homem-mulher com a mulher que gosta de mulheres

1. A definição da homossexualidade como “vício”, que será utilizada recorrentemente neste artigo, se faz como transcrição da nomenclatura utilizada pelo narrador da *Busca*.

que promoverão as intermitentes cenas imaginárias da homossexualidade de Albertine, cenas elaboradas por um ambivalente desejo do narrador de evitar e, ao mesmo tempo, inserir a amada na cena homossexual. Por exemplo, Charlus mantém uma relação amorosa venal com o violinista Morel, a quem toma por um jovem livre do vício da efeminação, até ler uma carta que é emitida ao amado por Léa, conhecida pelo gosto exclusivo por mulheres, que lhe revela que Morel é um homem-mulher que também se relaciona com mulheres que gostam de mulheres: “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). Para o barão, o choque advém da percepção da sua própria inversão pela divergência com a inversão de Morel, uma vez que, plenamente consciente de que ele também “era”, acreditava com isso ter definido que as predileções do amado não comportavam o gosto por mulheres.

Para o narrador, que toma conhecimento do conteúdo da carta, saber que Léa mantinha relações com Morel não arrefece a sua incerteza acerca dos desejos homossexuais da sua companheira, pois a carta faz menção a outras mulheres íntimas de Léa e Morel e não faltavam rumores de relações desse tipo entre Albertine e o violinista: “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); assim como entre Albertine e Léa: “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 levara milhões de minutos escrevendo” (PROUST, 2012, p. 405).

A impossibilidade do controle físico do narrador para impedir a traição de Albertine se multiplica em consonância com a escalada dos níveis pelos quais os possíveis objetos dos seus desejos sexuais se alteram, uma vez que, ultrapassando os níveis da heterossexualidade e da dupla série homossexual, o nível da transexualidade ultrapassa tanto o indivíduo quanto o conjunto ao qual este poderia pertencer, como afirma ainda Deleuze (DELEUZE, 2010, p. 129, grifos do autor):

Aí está o fundo do transexualismo segundo Proust: não há mais uma *homossexualidade global e específica* em que os homens se relacionam com os homens e as mulheres com as mulheres numa separação de duas séries, mas uma *homossexualidade local e não específica* em que o homem procura também o que há

de masculino na mulher, e a mulher, o que há de feminino no homem [...].

Paul B. Preciado (PRECIADO, 2017, p. 173), em “Da filosofia como modo superior de dar o cu”, de *Manifesto contrassexual*, destaca a sua percepção de uma oposição na leitura de Deleuze sobre a homossexualidade em Proust a partir da leitura da “homossexualidade local e não específica” que caracterizaria a transexualidade de Charlus. Não obstante as divergências apresentadas por Preciado em relação às diversas fases do pensamento deleuziano sobre o tema, no tocante à oposição citada, o autor reforça duas hipóteses que são trabalhadas neste artigo. Primeiro, que a personagem Charlus funcionaria como uma figura pedagógica para o narrador, um espelho pelo qual o heterossexual observa e traduz os signos emitidos da homossexualidade como um método de conhecimento através do qual ele próprio somente se insere pela decodificação dos signos, como veremos mais adiante no aprendizado do *discurso* Charlus. Contudo, como já foi demonstrado pelos diversos intrincamentos da série heterossexual nas duas séries homossexuais da obra, promovidos em torno da figura do barão, Charlus se mostraria ainda como uma dobra de signos enganosos, um nó górdio de codificação e decifração, como afirma Preciado: “Por outro lado, Charlus parece anunciar a dissolução dos gêneros, o final do

sexo como acoplamento de órgãos, e, de alguma maneira, ameaça a própria distinção entre homossexualidade e heterossexualidade” (PRECIADO, 2017, p. 188). Desse modo, veremos como se dá a influência da personagem Charlus na formação moral do narrador, na sua enunciação e na elaboração escrita de *A prisioneira*, então vista como o produto do desvio da escrita aqui proposto.

### 3. O APRENDIZADO DO DISCURSO CHARLUS: A TRANSEXUALIDADE DA ESCRITA

Nas últimas linhas da narrativa de *Sodoma e Gomorra*, Albertine revela uma antiga relação com a srta. Vinteuil e sua amante, as lésbicas que proporcionaram ao narrador a revelação da homossexualidade feminina na observação também clandestina da cena de Montjouvain. Antes determinado a abandonar Albertine, o narrador decide, então, viver com a companheira para evitar a sua decaída no vício, desviando, assim, a pretendida viagem de solteiro para Veneza para a vida em comum com Albertine em uma relação de controle e vigilância constantes no cativo do seu apartamento em Paris, palco da ação central do quinto volume da *Busca, A prisioneira*. Nesse convívio permeado pela desconfiança, em uma das muitas suposições de traição homossexual da companheira, para impedir que Albertine encontre a srta. Vinteuil e a amante no salão da senhora Verdurin, o narrador a manda passear

no Trocadéro, quando então lê no jornal que haverá uma apresentação no local da atriz Léa. O ciúme, assim, ganha força redobrada com o retorno da possibilidade de uma dupla traição, que precisa ser evitada.

À espera de notícias do sucesso, ou do fracasso, de sua desdobrada empresa para evitar o(s) encontro(s), o narrador se deixa levar por uma reflexão que envolve a sua procrastinação literária, a vida em comum com Albertine e as personagens de sexualidade ambivalente que permeiam essa relação, Léa, Morel, srta. Vinteuil, quando, então, põe em paralelo as suas intermitências sentimentais com os acordes da música de Wagner, estendendo, assim, a sua meditação para uma análise artística sobre o procedimento de genialidade do músico que consistiu na introdução retroativa de um trecho, anteriormente escrito, no tema total de uma obra, método pelo qual Wagner sequencia quatro óperas, formando uma tetralogia, efeito artístico que o narrador compara ao de Balzac:

[...] deve ter sentido um pouco do mesmo transporte que sentiu Balzac quando, lançando aos seus romances o olhar a um tempo de estranho e de pai e achando num a pureza de Rafael, noutra a simplicidade do Evangelho, considerou subitamente, ao projetar sobre eles uma iluminação retrospectiva, que ficariam mais belos reunidos num ciclo em que as mesmas personagens

reaparecessem e acrescentou à sua obra, nesse trabalho de coordenação, uma pincelada, a última e a mais sublime (PROUST, 2011, p. 183).

No capítulo “Sainte-Beuve e Balzac”, de *Contre Sainte-Beuve*, Proust já havia se debruçado sobre essa reflexão do narrador da *Busca* da introdução retroativa de Wagner do fragmento “O encantamento da sexta-feira santa” na ópera *Parsifal*, também em sua associação com o método de Balzac do retorno das personagens. Porém, essa reflexão se faz a partir de uma passagem específica do romance *Ilusões perdidas*, na qual a multifacetada personagem Vautrin, o homem-mulher balzaquiano, na sua personificação como o falso cônego Carlos Herrera, tira Lucien de Rubempré dos braços da morte e firma com ele o pacto que Proust denomina de “aliança de vida a dois”. Entre o momento do primeiro encontro das duas personagens e o da concretização do pacto se dá a passagem que Proust destaca com veemência: “Mas o mais belo, sem dúvida, é a maravilhosa passagem em que os dois viajantes caminham diante das ruínas do castelo de Rastignac. Chamo isso de *Tristesse d’Olympio* da Homossexualidade” (PROUST, 1988, p. 108, grifo meu).

A beleza da passagem adviria do efeito que lhe é conferida pela retomada de uma ação anterior, e exterior, pois

a tristeza de Herrera tem sua origem em uma ação decorrida na obra *O pai Goriot*, na qual, assumindo a enigmática persona de Jacques Collin, Vautrin vê recusada a sua tentativa de aliança junto ao jovem estudante de direito Eugène de Rastignac, no decorrer da sua convivência em comum na pensão Vauquer:

Tais efeitos só são possíveis graças àquela admirável invenção de Balzac de ter mantido as mesmas personagens em todos os seus romances. Assim, um raio desprendido do fundo da obra, passando por toda uma vida, pode vir tocar com sua luz melancólica e confusa aquele solar de fidalgo de Dordogne e aquela parada dos dois viajantes (PROUST, 1988, p. 108).

*Contre Sainte-Beuve* faz parte dos prototextos que antecederam a escrita da *Busca*, sendo um texto no qual Proust discorda da abordagem crítica de Sainte-Beuve da obra de alguns escritores franceses do século XIX, em decorrência do método que consistia em ler a obra literária a partir da biografia do seu autor, pelos elementos da sua vida social e da sua conversação de salão. O texto de *Contre Sainte-Beuve* se utiliza de fragmentos da estrutura romanesca através dos quais os ensaios críticos de Proust se fazem por diálogos entre um narrador e a sua mãe, tendo ainda personagens que prefiguram aqueles da obra futura, como o conde e o marquês de Guermantes, apreciadores

extremos da obra de Balzac. Em *A preparação do romance II*, na “Aula do dia 2 de fevereiro de 1980”, Roland Barthes (BARTHES, 2005, p. 265) destaca o intrincamento dos dois projetos, que, destarte o longo e exaustivo exercício de escrita que faz a passagem de um ao outro, não se distinguem totalmente entre as formas do ensaio e do romance:

As relações entre *Contra Sainte-Beuve* e a *Busca* são extremamente complexas: as duas obras são encavaladas e, além disso, aquilo que Proust primeiro concebe como *Sainte-Beuve* já é a *Busca*, e, ainda em 1911, aquilo que ele continua chamando de *Sainte-Beuve* é única e plenamente a *Busca*.

No texto “Isso pega”, de *Inéditos, vol. 2: crítica*, Barthes (BARTHES, 2004a, p. 227) se debruça sobre essa questão na tentativa de esclarecer o que denomina de “enigma de criação”. Estipula, então, a hipótese intuitiva da descoberta de Proust de quatro “técnicas” que lhe possibilitaram “a operação alquímica que transmudou o ensaio em romance e a forma breve e descontínua em forma longa, contínua, estratificada”. Destaquemos a 1ª e a 4ª “técnica”: “1) certa maneira de dizer ‘eu’, um modo de enunciação original que remete de maneira indecível ao autor, ao narrador e ao herói [...] 4) por fim, uma estrutura romanesca cuja revelação Proust tem na *Comédia humana*” (BARTHES, 2004a, p. 229). A 1ª técnica

diz da despersonalização do autor diante da sua escrita, pela forma única na qual o narrador da *Busca* ao dizer *eu* diz *ele*, o que evidencia que o narrador criado em *Contre Sainte-Beuve* ainda está muito próximo do escritor Proust. Barthes deixa claro que a 4ª técnica se refere à técnica balzaquiana do retorno das personagens, composição que é feita por cavalgamentos e que possibilita que um detalhe insignificante que é dado no início do romance pode ser encontrado no fim como que brotado, germinado, desabrochado, eficácia romanesca que o crítico denomina “mergulhia” das figuras. Na “Aula do dia 9 de fevereiro de 1980”, de *A preparação do romance II*, Barthes retoma a questão da técnica da mergulhia em sua relação com o tema da inversão sexual, do reaparecimento do invertido: “Charlus, visto de início como amante de Odette, revela-se depois como a figura-tipo do homossexual” (BARTHES, 2005, p. 269).

Estendendo a leitura feita por Barthes da técnica do retorno das personagens em sua relação com o tema da homossexualidade, percebe-se que Proust amplia a técnica de Balzac ao aplicá-la, também, através do desdobramento de uma personagem em outra personagem. Pois além das gradações da figura do barão de Charlus, que acompanham suas mudanças em sucessivos retornos, tem-se a sua continuidade na personagem de Robert de

Saint-Loup, o jovem amante de mulheres dos primeiros volumes que é reconhecido nos últimos como o invertido que viria a ocupar a posição homossexual do tio, assumindo, dessa forma, não somente os hábitos do barão, mas também o seu ambivalente ideal de virilidade. Assim, o narrador observa em Robert o mesmo procedimento do sr. de Charlus na composição do disfarce social que faz surgir na sua aparência e expressão os traços que o narrador lê pela caracterização balzaquiana do “terceiro sexo”: “Esse retorno, aliás, à elegância volátil dos Guermantes de bico pontiagudo, de olhos acerados era agora utilizado por seu novo vício que dela se servia para disfarçar. E quanto mais dela se servia, mais se assemelhava ao que Balzac chama de tia” (PROUST, 2013, p. 22).

A descoberta tardia da homossexualidade de Saint-Loup se dá nas linhas finais do sexto volume, *A fugitiva*, após a morte de Albertine, e leva o narrador a refazer todo o caminho de interpretação dos signos que, então, novamente sobrepõe as leis do ciúme e da homossexualidade, promovendo ainda uma associação que põe a si próprio em paralelo com Robert, pelo qual o heterossexual e o homossexual convergem para um mesmo objeto de desejo, que não é especificamente a mesma mulher, e sim a sua predileção sexual: “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)” (PROUST, 2012, p. 338). Todavia, o narrador enfatiza as divergências das causas e fins que movem o desejo de ambos, que nada mais é do que a busca do prazer intercambiável entre o homem-mulher e a mulher que gosta de mulheres, para Saint-Loup, e, para o narrador, a irrefreável tentativa de impedir Albertine de desfrutar desse prazer que advém do vício:

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).

Seguindo a leitura feita neste artigo, que entende a trajetória amorosa do narrador com Albertine como o movimento que escreve a narrativa de *A prisioneira*, assim como a busca do desejo invertido como a base desse movimento e fomento de determinadas ações da narrativa da *Busca*, o que se apreende da assertiva feita pelo narrador é de uma oposição que coloca a heterossexualidade como base da voz enunciativa e a transexualidade como produto dessa enunciação. De fato, em uma análise comparativa da forma como a mesma cena de Balzac foi apresentada nas duas obras proustianas, fica evidente que na

narrativa de *Em busca do tempo perdido* o narrador se distancia duplamente da efusão demonstrada por Proust em *Contre Sainte-Beuve* pela passagem da visão de Vautrin do castelo do antigo amado, uma vez que, em *Sodoma e Gomorra*, esta passagem é enunciada pelo barão de Charlus, que por sua vez atribui à personagem Swann a sua denominação como a *Tristeza de Olímpio* da pederastia:

Como! Não conhece as *Ilusões perdidas*?! É tão lindo! O momento em que Carlos Herrera pergunta o nome do castelo pelo qual está passando sua caleça... É Rastignac, a moradia do jovem que ele amou outrora. E o padre cai então num devaneio que Swann chamava, o que era de muito espírito, a *Tristeza de Olímpio* da pederastia (PROUST, 2008 p. 516).

Assim, cedendo a voz à enunciação do barão de Charlus, o narrador da *Busca* dá continuidade à reflexão do Proust de *Contre Sainte-Beuve* sobre a elevação que o texto literário promove nas ações da vida cotidiana, especificamente no tocante às contingências da vida secreta do homossexual, quando o narrador deste texto toma como exemplo um protótipo da futura personagem Charlus em sua relação com a literatura de Balzac:

Esta realidade, segundo a vida dos romances de Balzac, faz com que eles atribuam por nós uma espécie de valor literário

às mil coisas da vida que até então nos parecem contingentes. Mas é justamente a lei destas contingências que é libertada em sua obra. [...] Nos caminhos daquela vilegiatura que logo deixará, e onde logo talvez deploráveis informações sobre ele vão chegar, ele passeia solitário, com uma melancolia inquieta, mas que tem seus encantos, porque leu *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, e sabe que participa de uma situação de certa forma literária e que ganha alguma beleza por isso (PROUST, 1988, p. 110-1).

Porquanto Charlus vivenciará essa situação em *Sodomia e Gomorra*, associando o seu sofrimento por Morel ao da personagem título de *A princesa de Cadignan*, de Balzac, que teme que o seu íntegro amado D'Arthez tome conhecimento de sua má reputação na sociedade. Charlus estenderá ainda um paralelo entre a princesa de Cadignan e Albertine, especificamente no tocante à sua vestimenta cinza, pois o traje da reclusa princesa de Cadignan buscava efeito semelhante, o de revestir de sobriedade a sua personalidade anterior como Diane de Maufrigneuse, a aristocrata mundana célebre pela vida devassada por inúmeros amantes: “Aliás, você não tem os mesmos motivos que a senhora de Cadignan para querer parecer desligada da vida, pois era a ideia que ela queria inculcar a d'Arthez com o seu vestido gris” (PROUST, 2008, p. 521); criando, assim, através da personagem de Balzac,

um espelhamento entre si próprio e Albertine, pois como já vimos a sobriedade do traje do barão recalcava a sua homossexualidade proibida. Dessa forma, quando Albertine despe o traje sóbrio, deixando revelar o colorido das suas vestes, o que chama a atenção é a resposta que ela dá ao barão pelos cumprimentos da exibição do arco-íris que lhe é revelado: “‘Mas aqui este senhor é que tem todo o mérito’, respondeu gentilmente Albertine, designando-me, pois gostava de mostrar o que devia a mim” (PROUST, 2008, p. 521). Portanto, partindo da oposição cromática entre o cinza e o colorido da vestimenta do barão como elemento de construção da sua androginia, o que se tem é uma construção equivalente da ambivalência do comportamento de Albertine, ambivalência que, estando na base da intermitente suspeita do narrador de uma iminente traição da companheira, se mostra, então, como uma composição sua. Ou, talvez, por uma composição que tem a sua autoria na enunciação do *discurso* Charlus.

No decorrer da narrativa da *Busca*, o barão emite ao narrador uma série de discursos ritmados, como afirma Deleuze (DELEUZE, 2010, p. 164, grifos do autor): “*Três grandes discursos* ao narrador, que têm como motivação os signos que Charlus interpreta, como profeta e adivinho, e que têm como destino os signos que Charlus propõe

ao narrador, reduzido ao papel de discípulo ou de aluno”. Na primeira abordagem do barão, o narrador percebe um desejo de comunicação que parece não encontrar meios de expressão; na segunda, lhe é emitida a proposta incompreendida que resultará na explosão de cólera da terceira abordagem, que precederá ao efêmero contato físico entre os dois:

Como? Não sabe barbear-se? Mesmo numa noite em que vai jantar fora conserva ainda alguns pelos? – disse-me ele, tomando-me o queixo entre dois dedos, por assim dizer magnetizados, que, depois de resistirem um instante, remontaram até minhas orelhas, como os dedos de um barbeiro (PROUST, 2007, p. 611).

Em *Fragments de um discurso amoroso*, Barthes lê esse toque do barão como um gesto insignificante que inicia o contato que se fará por outra parte de quem o emite, passagem que não permite qualquer impedimento físico devido à bifurcação do gesto, que faz passar da simples função ao sentido da demanda do amor, movimento de uma relação amorosa que se faz pela linguagem: “O sentido (o destino) eletriza minha mão; vou dilacerar o corpo opaco do outro, obrigá-lo (quer ele responda, quer se retire ou se abandone) a entrar no jogo do sentido: vou fazê-lo falar” (BARTHES, 2003, p. 86, grifos do autor). De

fato, é essa a forma de expressão pela qual o sr. de Charlus busca manter relações com o narrador, pois a obtenção do prazer no corpo masculino tem a distinção da forma como se desenvolve a partir da classe social à qual o jovem pertence, o que enfatiza que o interesse do barão pelo narrador é, como enfatiza Barthes, o do domínio pela linguagem, o desejo de fazer-lhe falar:

Quanto aos jovens da alta sociedade, por exemplo, não desejo nenhuma posse física, mas não fico tranquilo enquanto não lhes toco, não quero dizer materialmente, enquanto não lhes toco a corda sensível. Uma vez que, em vez de deixar minhas cartas sem resposta, um jovem não cessa mais de escrever-me, enquanto está à minha disposição moral, fico sossegado, ou pelo menos o ficaria se logo não me dominasse a preocupação por outro (PROUST, 2008, p. 27).

O narrador ignora a proposta do barão, principalmente no tocante à comunicação escrita, o motivo maior que gera a reprimenda do terceiro discurso, uma vez que não houve resposta. Ora, se o narrador não escreve a carta que confirmaria ao barão a aceitação, ou não, da sua proposta “balzaquiana de aliança de vida a dois”, o que gera um rompimento entre ambos, não por isso o pacto deixa de se concretizar, pois que o narrador traçará as linhas de *A prisioneira* a partir de cada elemento listado pelo barão

como condição da relação de ambos: o afastamento da vida em sociedade, a convivência diária entre os dois, a vigilância das demais relações, principalmente no tocante ao convívio com invertidos, o benefício concedido pelo aprimoramento do ser pela elevação cultural e intelectual etc. Essa será a lista de ações que estabelecerá a relação do narrador com a cativa Albertine, gesto que demonstra que a voz do barão tocou a corda sensível do narrador, fazendo-o falar pela elaboração da escrita, efetivando a relação que prescinde do contato físico para se concretizar, pois que se faz pela linguagem:

A conjugação se efetuava por meio de simples palavras tão simplesmente como pode realizar-se entre os infusórios. Às vezes, como sem dúvida havia ocorrido comigo na noite em que fora chamado por ele depois da ceia dos Guermantes, vinha a saciedade graças a uma violenta reprimenda que o barão lançava à cara do visitante, como certas flores rociam a distância o inseto inconscientemente cúmplice e desprevenido (PROUST, 2008, p. 48).

Logo, seguindo o caminho traçado pelas personagens de Balzac, como afirma o Proust de *Contre Sainte-Beuve* sobre a admirável invenção do escritor que possibilita o encadeamento das ações da obra por uma ligação que prescinde de uma sequência narrativa cronológica, cada tentativa

de sedução do barão de Charlus no decorrer da narrativa da *Busca* reescreve o seu encontro com o narrador:

Mais tarde, quando Rastignac torna-se hostil para com Lucien de Rubempré, Vautrin, disfarçado, lembra-lhe certas coisas da pensão Vauquer e força-o a proteger Lucien; e mesmo após a morte de Lucien, Rastignac sempre chamará Vautrin para uma rua sombria (PROUST, 1988, p. 108).

Desse modo, o narrador chama o sr. de Charlus para as linhas da sua elaboração escrita, promovendo o encontro no qual a personagem, por sua vez, emitirá o discurso que estará na base da relação do narrador com Albertine, pois as condições que ele impõe à cativa já estão presentes na proposta do barão, provocando uma inversão que o retira da posição de dominado para a de dominador, e que escreve, então, pelo eco do *discurso* Charlus, a narrativa de *A prisioneira*. Roland Barthes (BARTHES, 2004b, p. 57), em “A morte do autor”, de *O rumor da língua*, tomando como recorte de análise a novela *Sarrasine*, de Balzac, destaca a descrição feita na obra da mulher que, na verdade, é um *castrato*, para então levantar os seguintes questionamentos, seguidos da sua conclusão:

Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac,

dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando idéias “literárias” sobre a feminilidade? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.

Partindo dessa definição de Barthes da escrita que prescindir de uma voz autoral, podemos pensar nas relações que a novela *Sarrasine* estabelece com a hipótese deste artigo no que concerne ao recuo da voz narrativa de Proust para a do seu narrador-autor, ao enunciar as elaborações transexuais da narrativa não apenas pela voz do barão de Charlus, mas também como que oriundas dessa voz, que, por sua vez, ecoaria as ações e enunciações das personagens de Balzac. A começar pela narração em primeira pessoa que enuncia a história de amor do escultor Ernest-Jean Sarrasine pela atriz Zambinella, o *castrato* que reúne as características do masculino e do feminino em uma só figura, feita pela voz anônima que pode ser atribuída a um personagem balzaquiano, uma vez que este é o acompanhante da conhecida personagem sra. de Rochefide. Depois, a transexualidade da história do escultor com o *castrato* que irradia da ambiguidade

de um quadro que retrata com perfeição um Adônis, belo demais para um homem, que fora pintado tendo como modelo uma estátua de mulher, que viria a ser a escultura de Zambinella feita por Sarrasine.

Esse espelhamento que entrelaça a pintura e a narrativa que a contém nos leva à admiração do narrador proustiano pelo quadro da personagem Elstir, intitulado “*Miss Sacripant*”, que tem como elemento estético que o eleva perante as demais obras os traços de ambiguidade do rosto da atriz postos em relevo pelo talento do pintor:

Ao longo das linhas do rosto, o sexo parecia a ponto de confessar que era o de uma rapariga um pouco viril, esvaía-se depois e mais além reaparecia, sugerindo antes a ideia de um jovem efeminado, vicioso e sonhador, depois fugia de novo, indiscernível (PROUST, 2006b, p. 502).

Aqui, o narrador da *Busca* descreve um ideal de representação artística que consiste na impossibilidade de discernir o sexo do objeto representado, enfatizando a ambiguidade como característica fundamental dessa representação; reafirmando ainda a técnica balzaquiana do retorno das personagens como a forma de composição dessa representação, pois que Miss Sacripant fora uma representação anterior da personagem Odette de Crécy, a “dama de rosa” que virá a se

tornar a sra. Swann, a personagem da qual o narrador toma o ponto de vista, como afirma Willemart no início deste artigo, para reescrever a figura de Charles Swann.

Desse modo, a última pincelada da relação da escrita de Proust com a escrita de Balzac, tendo como intermédio a enunciação do *discurso* Charlus, está na hipótese de *A prisioneira* se fazer como uma releitura de *A menina dos olhos de Ouro*, de Balzac. Hipótese que se deixa entrever no sétimo volume, *O tempo redescoberto*, na última tentativa do narrador de capturar a homossexualidade de Albertine, quando Gilberte de Saint-Loup, negando esclarecimentos ao amigo sobre a questão levantada, aborda o tema da homossexualidade feminina via ficção, pelo comentário de um livro que lia no momento: “É um velho Balzac que vou cavoucando para ficar à altura de meus tios, *A menina dos olhos de ouro*. Mas é absurdo, inverossímil, um belo pesadelo. Aliás, talvez uma mulher possa ser vigiada assim por outra mulher, nunca por um homem” (PROUST, 2013, p. 26); ao que o narrador lhe responde: “Engana-se, conheci uma rapariga realmente sequestrada pelo amante; não podia ver ninguém e só saía com empregados de confiança” (PROUST, 2013, p. 26). Os enredos das duas obras são assim entrelaçados pelos temas do ciúme, do cativo e do amor entre mulheres, porém, trazem em comum ainda o tema da transexualidade.

*A menina dos olhos de ouro* narra a atração do galante “Adônis” Henry de Marsay pela bela Paquita Valdes, uma jovem mantida em cativo e que somente passeava por Paris sob a vigilância de dois empregados de confiança. Usando de todos os possíveis ardis de um conquistador nato, e com a ajuda da seduzida Paquita, ambos passam a ter encontros noturnos em um aposento secreto. No primeiro encontro, Paquita propõe a De Marsay que lhe permita arranjar-lhe ao seu gosto, obtendo o consentimento do amante: “Paquita, contente, foi buscar num dos móveis um roupão de veludo vermelho, que vestiu em Henrique, pondo-lhe em seguida uma touca de mulher e envolvendo-o com um xale” (BALZAC, 2013, p. 399). De Marsay, o mais experimentado dos conquistadores balzacianos, se entrega estonteado aos prazeres que a jovem lhe oferece. Contudo, se Paquita era virgem, nada tinha de inocente, e o que De Marsay só percebe, ainda que vagamente, no dia seguinte, é que tinha sido o corpo pelo qual a jovem atingira o prazer de outro corpo:

Nesse momento, pois, De Marsay percebeu que fora um juguete para a *menina dos olhos de ouro*, tudo lhe provava que ele havia feito as vezes de uma outra pessoa. [...] ele não se exasperou com o vício, que conhecia como se conhece a um amigo, mas sentiu-se chocado por lhe ter servido de pasto. Se suas

suposições eram verdadeiras, fora ultrajado no mais íntimo do ser (BALZAC, 2013, p. 405, grifos do autor).

No segundo encontro, no intuito de averiguar os segredos da misteriosa menina, De Marsay se entrega de antemão ao travestismo, quando, então, Paquita lhe pede para que se mantenha na sua aparência natural, masculina. O encontro sexual pode, então, acontecer entre o homem e a mulher sem o artifício da fantasia do travestismo, porém, apenas na superfície dos corpos, pois o que a expressão do prazer de Paquita revela é a conexão com a amante feminina que se faz pelo corpo masculino de De Marsay: “– Oh! Mariquita! / – Mariquita! – exclamou, corando, o rapaz –; sei agora aquilo de que eu ainda queria duvidar” (BALZAC, 2013, p. 412). No último encontro, De Marsay presencia os segundos finais de vida de Paquita, que fora apunhalada por sua senhora, a Marquesa de San Real, nascida Margarita-Euphemia Porraberil, que, assim como De Marsay, é filha natural de Lord Dudley:

Henrique segurou-lhe o braço e os dois puderam assim contemplar-se face a face. Uma horrível surpresa fez-lhes a ambos correr um sangue glacial nas veias, e tremeram-lhe as pernas como tremem as dos cavalos assustados. Com efeito, dois sócios não seriam mais parecidos (BALZAC, 2013, p. 418).

Proust, em *Contre Sainte-Beuve*, aproxima as já transcritas impressões sobre os amores de Vautrin com Rastignac e Rubempré, e de Sarrasine com Zambinella, ao de Paquita por De Marsay, destacando precisamente a similitude física que caracteriza os irmãos como as duas metades de uma mesma sublime criação: “[...] é surpreendente. É tão profundo quanto Paquita Valdès amando precisamente o homem que parece com a mulher com quem ela vive [...]” (PROUST, 1988, p. 111). Assim, a composição da figura andrógina que forma a/o amante de Paquita, pela qual a unidade só é possível pela reunião de suas partes fragmentadas, em uma interligação que, no entanto, não pode prescindir da independência de cada fragmento que a integra, é ainda a forma inaugural encontrada pelo escritor para compor o todo de *A comédia humana*: “(pois, em Balzac, raramente é o romance que é a unidade; o romance é constituído por um ciclo, onde um romance não passa de uma parte)” (PROUST, 1988, p. 107). Da construção da personagem para a construção da obra, Proust estende a ideia da fragmentação como forma de composição de uma unidade peculiar – pois que esta se volta constantemente em direção à sua autofragmentação –, para a da composição de unidade que aproximaria, assim como afastaria, a sua obra da de Balzac: “Mas todos os grandes escritores se unem em certos pontos, e são como os diferentes momentos, contraditórios às vezes,

de um único homem de gênio que vivesse tanto quanto a humanidade” (PROUST, 1988, p. 110).

Desse modo, uma das formas da composição balzaquiana da unidade fragmentada se desenvolver na *Busca* seria se fazendo pelas diversas possibilidades de reescrita das cenas, aqui, mais precisamente falando, da cena sempre por compor da homossexualidade de Albertine. Portanto, partindo da comparação que o narrador da *Busca* menciona à Gilberte entre a história ficcional de *A menina dos olhos de ouro* e a sua história de amor com Albertine, é nessa peculiar relação que teríamos uma reprodução do triângulo amoroso balzaquiano. Todavia, o que permanece em Proust seria qualquer possibilidade de inversão sexual para o narrador da *Busca*, uma vez que, se a figura da cativa Paquita é reproduzida por Albertine, a da Marquesa de San Real estaria na figura do ciumento narrador que mantém a sua amada em cativeiro, ficando vaga a imagem que representaria De Marsay, justamente a da amante do sexo oposto que complementaria o narrador. Em Balzac, a relação lésbica de Paquita com a Marquesa San Real está presente nas relações transexuais da cativa com De Marsay. Porém, concretizada a cena, o triângulo se desfaz com a morte de Paquita. Por isso, talvez, na *Busca*, a morte de Albertine seja acidental, pois assim as possibilidades de elaboração da sua cena homossexual

continuam em movimento através das memórias, elocubrações e investigações do narrador, que reforçam as cenas hipotéticas e imaginárias que são narradas em *A fugitiva*.

Entretanto, na hipótese aqui proposta da enunciação de determinadas passagens da narrativa da *Busca* se fazer pelo eco do *discurso* Charlus, a unificação dos dois sexos apresentada por Balzac pela complementação dos dois irmãos se faria na sobreposição da voz do homem-mulher no enunciado do narrador. Desse modo, a androginia do sr. de Charlus não apenas seria o propulsor das ações transexuais da narrativa, mas também a própria enunciação dessas ações que se fariam pela transexualidade, promovendo uma ampliação da técnica balzaquiana do retorno das personagens que, em Proust, englobaria ainda o foco narrativo e a elaboração escrita de determinadas cenas de *Em busca do tempo perdido*, uma vez que destituiria o narrador proustiano de qualquer determinação de sexo e gênero através da narração que, falando pela voz do barão de Charlus, fala ainda pelas reminiscências da transexualidade das personagens balzaquianas.

## REFERÊNCIAS

BALZAC, H.de. **A comédia humana**: estudos de costumes/ cenas da vida parisiense. V. 8. Organização, orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Ernesto Pelanda, Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. 3. ed. São Paulo: Globo, 2013.

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. **Inéditos, vol. 2**: crítica. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BARTHES, R. **A preparação do romance II**: a obra como vontade. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

PRECIADO, P.B. **Manifesto contrassexual**. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1edições, 2017.

PROUST, M. **Contre Saint-Beuve**: notas sobre crítica e literatura. Tradução de Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PROUST, M. **No caminho de Swann**. Tradução de 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 de Mario Quintana. 3.ed. São Paulo: Globo, 2007.

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.

PROUST, M. **A fugitiva**. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2012.

PROUST, M. **O tempo redescoberto**. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. 3.ed. São Paulo: Globo, 2013.

WILLEMART, P. **Os processos de criação em** À sombra das raparigas em flor: a pulsão invocante e a psicologia do espaço em Proust. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

*Recebido em: 24-07-2021*

*Aceito em: 18-03-2022*