



O PALIMPSESTO PROUSTIANO EM *UN AMOUR DE SOI* DE SERGE DOUBROVSKY

LUCIANA PERSICE NOGUEIRA
Doutoranda em Língua e Literatura de
Língua Francesa
Faculdade de Letras/UFRJ

RESUMÉ:

Etude du palimpseste (le parchemin ancien réutilisé par les copistes médiévaux dont les vestiges et traces persistaient sous l'écriture de textes nouveaux) de *A la Recherche du Temps Perdu* dans les lignes et entre-lignes de *Un Amour de soi*, de Serge Doubrovsky. Relief sur le caractère fondateur de l'*incipit* proustien et ses principaux dédoublements: métempsychose, circularité, litanie citationnelle, métaphore et perversion citationnelle.

No último volume da *Recherche*, Marcel retorna ao primeiro, num quase tombo à entrada da mansão dos Guermantes, ao irromperem, das frestas do piso mal esquadrinhado, o pavimento, a assimetria, o azul, o frescor, a luz, o desejo e a felicidade de Veneza, e, da felicidade de Veneza, em *abyrne*, a de Combray e o sabor de infân-

cia da *madeleine*. Numa quase dança ritual, Marcel oscila de um pé a outro, no exercício interior de captura da própria irrupção da felicidade. Diverte quem o vê assim, indo e vindo, trôpego, "retropeçando" insistentemente, enquanto, despercebido de todos, persegue, redescobre e aguça o poder e a potência da memória. É da cadência claudicante, da irregularidade das calçadas em *abyrne*, que se desvendam ao narrador a diferença entre momentos passados e a promessa do preenchimento de seu entre-dois pela arte. E a certeza da vocação artística vem sanar a dor do esquecimento, da perda e da morte. Combray, Veneza e Paris, palimpsestos geográficos pelos quais Marcel se desloca entre lembrança e olvido. Entrando na mansão, no salão, diante dos outros convidados, enxerga novos palimpsestos: à procura dos jovens, conhecidos de outros tempos, por detrás das linhas e rugas dos rostos dos velhos que encara, e evita, o he-

rói encontra o lapso - do tempo -, o colapso - dos homens -, e a necessidade de registrá-los no papel.

Esse registro serão os cadernos manuscritos, hoje, da Biblioteca Nacional de Paris. Neles se acumulam rabiscos que riscam e excluem linhas, ou assinalam acréscimos, em sobreposições de textos, que resultam em eventuais contradições, anacronias e confusões de eventos ou nomes ao longo da sucessão de tomos. Por isso, tantas notas e explicações de editores cuidadosos, na busca da fidelidade ao desejo do autor. Palimpsesto de si própria, a *Recherche* é onde se encontra uma multiplicidade, não só de personagens, histórias, perspectivas, tempos e espaços, mas também de versões, esboços e rascunhos. E, em seu amálgama, operando como liga, fervilham os antecessores de Proust, citados de forma também plural, e as buscas de seus leitores, obstinados e abismados diante da enormidade intertextual.

O estudo do palimpsesto, ou de dimensões intertextuais de um texto, coloca em evidência a presença fatal de outros textos, outros autores, outros tempos, presença que faz de cada livro que se escreve a evocação de outros tantos. Estudo que, na busca do intertexto, encontra a citação como elemento relacional que reúne, religa, conecta o texto atual aos anteriores. Aqui, será buscado o destaque da citação, em *Un Amour de soi*, de elementos da *Recherche*, de ecos e reflexos deste texto fundador, no qual Doubrovsky se abisma, sorve e nutre seu próprio texto.

Serge Doubrovsky (1928) é romanista, tradutor, professor, crítico e teórico da

literatura. Seu trabalho é uma desapropriação contínua de outros textos, ficcionais e críticos, na medida em que os lê e cita, e, citando-os, faz migrarem seus efeitos, tanto em seus ensaios, quanto em seus romances. Nestes, o autor verte e perverte as fontes, (re)escreve e cifra a memória de caminhos literários já percorridos, suscitando novos, provocando deslocamentos e interações de leituras - as suas próprias e as de seus leitores.

Na apresentação de *Un Amour de soi* (AS: 1990, reedição: s/p.), o autor descreve seu personagem: professor universitário que descobre, certo dia, estar apaixonado, como Swann, por uma mulher *qui n'était pas son genre* e que, apesar de seus cursos sobre Proust e de suas corridas ao analista, assiste, espectador de si mesmo, ao *amour tenace qui s'est tissé en lui, malgré lui, autour d'une femme* e ao *déroulement inéluctable* desse amor. Diferentemente de Swann, empreende um processo de escritura para colocar a vida a limpo num face a face ficcional consigo mesmo que denomina de "autoficção": única maneira de expor as feridas e as verdades que, de outra forma, se esconderiam sob *les alibis du romanesque*.

O autor define seu romance como produto de um tempo distinto do de Swann. Hoje, *l'affrontement d'un homme et d'une femme que la société a faits (presque) égaux, donc rivaux, n'est plus la voluptueuse invention de l'Autre, mais le duel brutal des semblables*. Os protagonistas são menos amantes (amadores) que profissionais da literatura. Por isso, apesar da tragédia do confronto interpessoal, o prazer da escritura consegue se insinuar no texto através de jo-



gos de palavras, referências e citações, os mais variados e inesperados, tornando-o, paradoxalmente, cômico. E a construção do texto se opera conforme a cadência do tempo presente - tempo do refinamento perdido: *L'art du non-aimer exige son langage, cru et cruel. A civilisation décomposée, discours brisé.*

Até aqui, Doubrovsky já conseguiu confundir autor, narrador e personagem, pois escreve uma autobiografia; e confunde Serge, o protagonista, com Proust, quando escreve entre o ensaio, a ficção e a biografia, e com Swann, ao deixar-se enredar pelo seu amor por Rachel, "mulher que não faz o seu tipo", mas que ele envolve e em torno da qual seu amor se "desenrola inelutavelmente". E a história ainda nem começou. Anuncia a intertextualidade e também o poder da palavra: a sua, diversa daquela de Swann, é "crua", "cruel", "sem álibi romanesco", "quebrada", arma do discurso da "civilização decomposta", linguagem do desamor entre dois profissionais do verbo.

O texto fragmentado que Doubrovsky antecipa em sua apresentação é explicado como reflexo do tempo decomposto: mimetismo estrutural, qualidade camaleônica de um autor que busca a expressão - escrita e poética - de um tempo desavido; ou jogo de espelhismos, que tece a trama e a textura - esfrangalhada - da escritura. Texto partido, partitura do texto: na busca da identidade com Swann ou Proust, destaca-se a discrepância, o desconcerto, a dissonância: linhas cortadas que pautam a história narrada, engajada na representação da harmonia perdida.

Nas entrelinhas da apresentação, o autor esclarece seu código discursivo para ser lido *comme il faut*: recusa-se não só a morrer (BARTHES 1974), mas também a ausentar-se de seu texto: desembaraça-se do estorvo conceitual de sua presença ao escrever uma autobiografia - gênero em que ela é, afinal, incontornável. E, camaleônico e perverso, transveste-se ora de autor, ora de narrador, ora de protagonista, não apenas esquivando o impasse da presença, mas, ironicamente, multiplicando-a, proliferando-se pelo texto.

O interesse pelo *incipit* de *A la Recherche du Temps Perdu* levou Doubrovsky a escrever o artigo "Corps du texte / texte du corps" (In: 1988) - sobre a idéia fundadora da obra, que, segundo ele, está inserida na *mise en abyme* que constituem tanto o *incipit*, quanto o prólogo de *Du Côté de chez Swann*.

Originalmente, o *incipit* era a primeira letra de um texto medieval, a iluminura que reproduz, em miniatura e ornamento, alguma referência ao próprio texto. É, portanto, uma *mise en abyme* (expressão oriunda da heráldica que designa a reprodução, no centro de um brasão, de sua própria réplica) que introduz a frase inicial por meio de uma redução embelezada do texto como um todo. Ao designar, modernamente, as frases iniciais, o *incipit* - a "abertura" do texto - mantém seu caráter de *mise en abyme*, tem valor fundador, e é responsável pelo impacto inaugural da recepção.

A *mise en abyme* constitui uma espécie de resumo intratextual. Para Lucien Dällenbach (1977: 18), é "todo enclave que mantém uma relação de similitude com a



obra que o contém.” No início, no meio ou no final do texto. É uma citação de conteúdo ou autocitação; tem, portanto, caráter especular. É, também, um elemento lúdico, pois reproduz, noutra escala, uma perspectiva isotópica por redução, condensação, e/ou deslocamento, transfigurando o conteúdo, servindo de código, por analogia ou oposição, à leitura do texto.

A hipótese desenvolvida no artigo “Corps du texte / texte du corps” sobre o *incipit* de *Du Côté de chez Swann* é de que seu *primum mobile*, aquilo que aciona o texto, é a “litanía pronominal” (*ibid.*: 52): a repetição de “je”, na primeira e na última frases da *Recherche* (“Longtemps je me suis couché de bonne heure.”, (*Du Côté de chez Swann*: 3); e “...ne manquerais-je pas d’abord d’y décrire (dans mon oeuvre) les hommes...”, (*Le Temps retrouvé*: 353)), funciona como alegoria da busca proustiana, busca de “ce moi en déperdition dans le temps, en dissolution dans l’être, sans cesse remémoré, lembré, retiré de son néant par l’acte de profération même.” (*ibid.*: 52-53) “Je” inicia o movimento de uma escritura de desconstruções de temporalidades e perspectivas, na busca da recomposição e da constante recriação do “moi”. Essa dupla postulação - a “dissolução do ser” e a “proferição do eu” - promove o jogo de claro e escuro, luz e sombra, vigília e sono, e o paradoxo das “noites em claro” que produzem, não apenas a lembrança de locais e de pessoas conhecidas pelo narrador, mas a “lembrança do nascimento da lembrança” (*ibid.*: 47) - matriz geradora do texto.

Dobrovsky ressalta que “o dever e a tarefa do escritor”, para Proust, é propiciar

o nascimento, mítico, do livro que se desgarra do autor em um processo de partenogênese:

Le commencement de la *Recherche* est recherche du commencement, il ne saurait faire partie de l’histoire qu’il raconte, puisqu’il est, comme tel, anhistorique: tout récit des origines est un discours mythique. L’ouverture est le *mythe de naissance* du livre. La naissance est ici une renaissance, dont la nature est clairement indiquée: “métempsychose”, “pensées d’une existence antérieure” (I, 3), c’est l’histoire d’une transmutation... Le mouvement de translation esquisse déjà, sur le mode imaginaire, le processus de “traduction” qui définira “le devoir et la tâche de l’écrivain” (III, 890), après l’illumination de la matinée Guermentes: “ce livre essentiel, le seul livre, un grand écrivain n’a pas, dans le sens courant, à l’inventer, puisqu’il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire” (*ibid.*). Qui dit naissance dit séparation. A ce livre qui se détache de lui, le narrateur oppose son propre détachement: “j’étais libre de m’y appliquer ou non”. (*ibid.*: 49)

“Renascimento”, “transmutação”, “translação”, “tradução” e “separação”: distintas metamorfoses do decalque que constitui o mito do nascimento do livro. A abertura da *Recherche*, então, não é um mero intróito que adquire sentido com o desenvolvimento do texto; ao contrário, é aquilo que dá o sentido ao que se segue, tem poder gerador, tanto do texto, quanto da “lembrança do nascimento da lembrança”, que em *mise en abyme*, também gera o texto.

...peut-être faut-il nous souvenir que tout mythe, selon Lévi-Strauss, a pour but de voiler une contradiction, d’énoncer une impossible unité: *naïton d’un seul ou bien de deux? le même naît-il du même, ou de l’autre?* La structure oedipienne, au sens lévi-straussien, est ici évidente: comment





faire rejoindre “le côté de chez Swann” et le “côté de Guermantes”, surgis dans le tournoiement des chambres évoquées, décroïssonner en soi le pôle masculin et le pôle féminin dont la réunion doit seule permettre, à la fin du *Temps retrouvé*, l’avènement du livre jusque-là introuvable? (*ibid.*: 51)

A androginia mítica original cede lugar à definição do sexo no nascimento do ser que passa, ao longo da vida, ou do livro, a buscar a “outra metade” - promessa da plenitude ideal. A convergência dos dois caminhos, de Swann e de Guermantes, é o indício do apaziguamento da dor da separação - desencadeada com o nascimento (separação da metade ideal ou da mãe) -, que permite o (re)início virtual da escritura da *Recherche*.

Essa estrutura circular da obra, que começa após terminar, está inscrita no prólogo: “Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l’ordre des années et des mondes...” (*Du Côté de chez Swann*: 5). O círculo primeiro do início do romance se estende à circularidade da obra como um todo, expandindo-se no ritmo de dissolução e reconstrução do “eu” instaurado no *incipit* (dinâmica de fechamento e abertura, em ciclos sucessivos de renascimento).

Doubrovsky incorpora a circularidade a *Un Amour de soi*, mas não a inclui em seu *incipit*: aqui, predomina a forma dual:

BROUHAHA

dans la cohue je m’avance invités agglutinés en groupes gesticulants assourdi du vacarme des voix des verres

- Oui, elle voudrait faire votre connaissance. Elle me l’a demandé.
- C’est vrai?

- Absolument. Venez, je vais vous présenter. (AS: 11)

Já de início, a estrutura dialógica e, portanto, dicotômica do *incipit* estabelece uma *mise en abyme* das dualidades que vão permear toda a obra: Serge e Rachel, interior e exterior, consciente e inconsciente, indivíduo e sociedade, Paris e Nova York, francês e inglês, professor e escritor, esposa e amante, saber e desconhecer, entre outras.

Mais precisamente, trata-se de um diálogo entre dois sobre um terceiro - um outro, o que anuncia tanto o face a face autoficcional (encenação textual e discursiva do exercício narcísico de um autor em frente ao espelho), quanto a temática do outro: o duplo que se desconhece e idealiza.

Dicotomia e dualidade, marcas da estrutura especular de *Un Amour de soi*, condensadas no desdobramento: “je m’avance”, que ilustra alguém empurrando a si mesmo em meio ao tumulto de sons e seres como se ele próprio fosse “um outro” (e lembra o desdobramento do narrador proustiano no *incipit*: “...je n’avais même pas le temps de me dire: ‘Je m’endors’.” (*Un Amour de Swann*: 3). E o termo “*brouhaha*”, mumúrio, acaba constituindo-se em uma *mise en abyme* dupla, pois instaura o *incipit* ao mesmo tempo em que é uma onomatopéia (mimologia, palavra cuja pronúncia imita, circularmente, o som daquilo que significa), espécie de espelhamento entre som e sentido, reproduzindo, por antecipação, a *mise en abyme* da forma circular tomada de empréstimo a Proust e delineada nos seus doze capítulos centrais intitulados “*Spirales*”.



A *mise en abyme*, assim, é também um retorno do texto sobre outros textos (na medida em que for uma citação intertextual), e sobre si mesmo (citação intratextual). É introduzida na obra na citação que constitui o título, pois *Un Amour de Swann* é um romance dentro de um romance (*Du Côté de chez Swann*) – e, portanto, de *per se*, uma *mise en abyme*. Citação e expressão especcular, revela-se, nessa autoficção, como um enclave não apenas orientado pelo conteúdo, mas também pela forma (numa complicidade estrutural forma-conteúdo) e que, no paroxismo da dicotomia anunciada, desemboca, no fim da história, no divórcio a que estão fadados os personagens.

“Qui dit naissance dit séparation” afirma Doubrovsky. Inversamente, quem diz separação diz nascimento: paradoxo da *mise en abyme* da duplicidade, que antecipa o nascimento do livro por vir.

O palimpsesto do texto proustiano pode ser detectado em diversos níveis de citação: na presença da cor malva (que se repete insistentemente e que evoca Odette), nas menções explícitas a Proust, Swann e Odette (por exemplo: “Moi, suis comme Swann...”, AS: 53; “Vous aimez Proust?”, AS: 13; “la tronche d’Odette”, AS: 261; entre outras), nas alusões a trechos famosos da obra, e na reprodução, por decalque, de sua estrutura básica. Há alusões particularmente sugestivas do texto-origem: “me reparcours en sens inverse, remonte mes incarnations... me retrouve là... devant la grille du jardin... je regarde ma maison (...) c’était sur le chemin de Dieppe...” (AS: 147), por exemplo, evoca a “metempsicose” no *incipit* proustiano, e também a casa e o jar-

dim do narrador, além do “caminho” que povoa a geometria de sua infância. Há outras alusões:

Dans ma tête, tous mes souvenirs balottent... à chaque réveil... la grande glace... tournoie lentement, longuement. J’essaie de me rendormir, de m’immerger... Impossible de m’ancrer dans ma chambre... À peine l’oeil s’entrouvre... je m’enchèvre, Paris-New York, mes lieux se mêlent, toute ma vie valse, vertige des vestiges... le mal des voyages m’envahit... (AS: 328)

Aqui, são os temas e os termos do prólogo de *Du Côté de chez Swann* que se reproduzem. Ao reclamar “...moi, dans ma chambre. Rachel est restée au salon... moi tout seul, d’une solitude qui m’écrase...” (AS: 435), porta-se como o narrador menino só em seu quarto, à espera da mãe que entretem as visitas e janta no salão (*Du Côté de chez Swann*: 10-13). E: “elle avec un type... Coup au coeur, n’en crois pas mes yeux... je suis resté sans bouger, paralysé. Et puis, je me suis dissimulé derrière un arbre... Je les épie...” (AS: 104) soa como uma das cenas de ciúmes de Swann, em que ele se esgueira pelos muros do prédio de Odette para espioná-la (*Du Côté de chez Swann*: 268-271).

A preocupação fonética de Doubrovsky acaba sendo, também, uma citação de Proust, que faz da frase uma experiência fenomenológica, numa minuciosa arquitetura de palavras (especialmente os nomes próprios) tornando-as signos de reminiscências (PROUST 1954): através de suas sonoridades (ou musicalidade), evocam nostalgicamente, encantoando, tempos perdidos (numa *mise en abyme* entre significado e significante). Proust insiste sobre certos sons e atribui-lhes sentidos e imagens - insistência ou repetição que alguns críticos



de sua época entenderam como signo do mau estilo. E escolhe, dentre as palavras, aquelas que retratam os grupos sociais a que pertencem os personagens, apropriando-se de suas linguagens e esquadrihando um verdadeiro mapeamento das diferenças socioculturais. “Proust écrit *mal*” afirma Doubrovsky (1988: 56), como ele próprio: não porque “as incorreções pululem” (de acordo com alguns contemporâneos de Proust), mas na medida em que ambos privilegiam a repetição fonética, em flagrante transgressão a fórmulas estilísticas convencionais, enquanto mantêm-se fiéis à necessidade de expressar, cada qual, o seu tempo.

Depois de ler *Le Pacte autobiographique*, Doubrovsky explica ao crítico Philippe Lejeune (em carta de 17/10/1977) que a leitura de sua grade tipológica para a autobiografia o levava a empenhar-se na tarefa de fazer do romance que estava escrevendo, *Fils* (romance anterior a *AS*), um exemplo possível do que fora considerado lacunar no quadro: a coincidência entre o nome do personagem e o nome do autor, num romance - e não numa autobiografia (1983: 430). Só nesse momento surge o neologismo “autoficção”: como resposta ao desafio declarado (não tanto pelo crítico, mas pela própria tabela) por uma casa - ou espaço - em branco.

O gênero autoficcional pode ser, então, a busca da ocupação de uma casa vazia, mas será, essencialmente, a dramatização do *incipit* da *Recherche*, que por tanto tempo fascinou o crítico Doubrovsky: tornar o si mesmo o próprio espetáculo através de diversos desdobramentos:

Longtemps je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n’avais pas le temps de me dire “Je m’endors”... je n’avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour particulier; il me semblait que j’étais moi-même ce dont parlait l’ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles-Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil... Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d’une existence antérieure; le sujet du livre se détachait de moi... (*Du Côté de chez Swann*: 3)

Sonho como escritura, como leitura: o homem que transita entre essas três instâncias desdobra-se e projeta-se, em meio a reflexos e reflexões, como igreja, música e rivalidade entre dois reis: a metempsicose é essa transferência de si para algo diferente de si, noutro tempo e noutro espaço.

A autoficção é a dramatização do *incipit* proustiano na medida em que, nos termos de uma auto-encenação narcísica, é o âmbito do desdobramento múltiplo de si em personagens fictícios; é o entre-dois de realidade e ficção, autobiografia e romance, local de reflexos e reflexões. É, portanto, um gênero que, em *mise en abyme*, atualiza a idéia da metempsicose e do tornar-se o próprio espetáculo instaurado no *incipit* da *Recherche*.

E o local, na *Recherche*, dessas projeções possíveis é a cama do narrador leitor, onde os sonhos com os personagens fictícios das histórias lidas ganham corpo e fazem dele seu palco cênico (em francês, *il lit dans son lit* força um efeito de *mise en abyme* que, porém, providencialmente, coincide com a função do *incipit* na obra), e



de onde o menino observa, nas paredes do quarto, as projeções da lanterna mágica - espetáculo metafórico da produção artística na obra proustiana.

Essa, pelo menos, é a hipótese de Doubrovsky: lanterna mágica, caleidoscópio e cinescópio são emblemas do divórcio de luz e sombra, do movimento de sístole e diástole, e do jogo *Fort/Da* (1988: 55) que permeiam a evolução da "litania pronominal" - intermitência de construções e desconstruções de tempos e espaços em que o "eu" ressurge, sempre outro, em busca da "lembrança do nascimento da lembrança" - matriz geradora do texto .

Além da presença circular do "eu" no início e no fim da obra, que permite a identificação da litania pronominal, há também a recorrência do caráter intertextual. Proust encerra *Le Temps retrouvé* - "...il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin..." (*ibid.*: 353) - falando dos homens ou personagens que povoaram a vida do narrador e que seriam objeto de sua obra. Esses homens são também os autores que cita, em uma verdadeira "litania citacional", ao longo da *Recherche*.

Com relação ao local onde o espetáculo das projeções - citacionais inclusive - é viabilizado, a cama do narrador, ela se apresenta de maneira dupla. Por um lado, a cama é o lugar do início da história - onde se encena o mito do nascimento do livro. Por outro, ela é descrita como um túmulo: "Une fois dans ma chambre, il fallut... creuser mon propre tombeau... revêtir le suaire de ma chemise de nuit... m'ensevelir dans le lit de

fer" (*Du Côté de chez Swann*: 28). Marcel, imóvel no escuro, tem a seu dispor a "flamme de la veuilleuse de verre de Bohème, en forme d'urne, suspendue au plafond par des chaînettes" (*ibid.*: 6), que lembra a cripta da igreja de Combray, onde "une lampe de cristal... s'était détachée... des chaînes d'or où elle était suspendue" (*ibid.*: 61). Cama e túmulo, portanto, representam a experiência do vazio - a separação da mãe ou a morte - que só será preenchido com o nascimento do dia seguinte (quando o menino encontra a mãe no jardim). A sonolência pós-leitura, porém, que precede o sono profundo, abre a possibilidade da metempsicose espetacular que compensa, na confusão de papéis e personagens, o vazio da solidão noturna.

Doubrovsky acredita que a metáfora proustiana funciona como túmulo para as palavras (corpos mortos ou amortecidos) que aguardam o toque sensorial para que os sentidos dormentes despertem e restaurem a memória e as lembranças. A metáfora em Proust, local do encadeamento de termos, é, assim, regida pelo mito de Lázaro. No rastro dessa idéia, a cama de Marcel menino pode ser entendida como o local do encadeamento de citações - mecanismo que (ao lado da litania pronominal identificada por Doubrovsky) sustenta a progressão das intermitências entre ensaio e ficção que constitui a *Recherche*. Essa progressão é identificável no trabalho de arqueologia ou genealogia de citações, fontes e influências, mais ou menos explícitas, algumas declaradas em suas cartas, mas que permanece, essencialmente, no lusco-fusco da consciência do narrador sonolento. E a sua





cama é a metáfora da produção citacional - que (ao lado da litania de “je”) age como matriz geradora do texto.

Para Doubrovsky, a cama na *Recherche* é o lugar onde se sucedem amor, sonho, sono, insônia, reclusão, doença, morte, leitura e escritura (1974: 32-33). A cama é, sobretudo, o local lazariano do duplo movimento: a morte do autor e o nascimento do livro; um entre-dois que funciona como centro da obra, ou ponto de origem e fim. E é na cama que se aloja o corpo do homem que dorme: é sua realidade física que gera a lembrança corpórea do texto.

A origem corpórea da lembrança embala a origem corpórea do texto. “*Corps-côtes-côtés*”: evolução consonantal que delinea a anatomia binária do texto: cindida entre Adão e Eva, masculino e feminino, Swann e Guermantes; seu fim é a reunião dos caminhos da *Recherche* (que sulcam, na topografia da obra, essa dissociação) na busca mítica da androginia.

A evolução temática da separação dos sexos na *Recherche* é resumida por Doubrovsky num jogo alfabético: citando o artigo de Serge Gaubert, “Proust et le jeu de l’Alphabet” (1974: 116), confere importância ao anagrama e à anatomia das palavras, e encadeia: *Petites Madeleines - Proust Marcel - Père-Mère* (*ibid.*: 120-121), e os dois caminhos, de Swann e de Guermantes, enfim, masculino e feminino - Adão e Eva.

A cama acolhe ainda outra expressão da metempsicose, aquela que o narrador da *Recherche* define como uma progressiva semelhança com a tia:

peu à peu, je ressemblais à tous mes parents... mais de plus en plus à

ma tante Léonie (...) ce qui me faisait souvent rester couché, c’était un être... non pas un être que j’aimais, mais un autre être plus puissant sur moi qu’un être aimé, c’est *transmigrée en moi*... ma tante Léonie” (*La Prisonnière*: 70).

Desde a morte do marido, tia Léonie “n’avait plus voulu quitter, d’abord Combray, puis à Combray sa maison, puis sa chambre, puis son lit... toujours couchée dans un état incertain de chagrin, de débilité physique, de maladie, d’idée fixe et de dévotion” (*Du Côté de chez Swann*: 48). Nesse *zoom*, a cama de Léonie se destaca: o que para Marcel será “le théâtre et le drame de mon coucher”, para ela será o teatro e o drama de suas mazelas: a oscilação entre saúde e doença (ela é uma espécie de “*malade imaginaire*”), sono e vigília (em sua “insônia imaginária”). Por intervalo, esse drama tem o espetáculo das visões através da janela - de onde vigia os movimentos dos habitantes de Combray, e que funciona como a lanterna mágica para o menino.

A cama de Léonie está entre “dois lados”: de um lado fica a cômoda de madeira amarela, comparada a um altar (*ibid.*: 51); do outro, a janela por onde, como um “príncipe persa” (*ibid.*), observa a vida alheia. Também é na cama que Léonie se alimenta em seus pratos pintados com motivos das *Mil e Uma Noites*, cujos serralhos, prisioneiras e paisagens distantes lembram, em *mise en abyme*, a própria *Recherche* e o narrador - sultão (ou príncipe, como a tia) que ouve as histórias encantadas de Sherazade (sua mãe) sob o signo da morte (o sono e a separação até o dia seguinte).



O caráter metafórico da cama da tia fica particularmente evidente no episódio do sonho com o falecido Octave, na mesma noite em que a ajudante de Françoise dá à luz: "Dieu soit loué! nous n'avons comme tracas que la fille de cuisine qui accouche. Voilà-t-il pas que je rêvais que mon pauvre Octave était ressuscité et qu'il voulait me faire faire une promenade tous les jours!" (*ibid.*: 108), diz ela para si mesma, agitada pelo fenômeno do nascimento (que rompe violentamente, a seu entender, a rotina da casa) que leva ao sonho lazariano. Ao despertar, a tia fica aliviada com a certeza da morte do marido e pode voltar a dormir, ou sonhar com a própria morte.

Dividida em dois, Léonie joga paciência, fazendo as vezes de si e de sua "adversária" (*ibid.*: 115), numa oscilação entre rivais internos. Sua vida, ou sua "morte imaginária", também oscila entre os seus dois quartos, que antecipam, no interior da casa (como os "dois lados" da cama, no interior do quarto), os dois caminhos, de Swann e de Guermantes - cujos pontos de partida serão, respectivamente, o portão lateral e a porta da frente da casa. A casa de Léonie é, então, o centro imaginário da geometria de Combray idealizada por Marcel. Se ele visse a cidade em sua totalidade, do alto da torre da igreja (centro da cidade, comparada a um brioche; (*ibid.*: 64)), veria Combray (outro brioche; (*ibid.*: 105)), e a confluência dos caminhos; mas está dentro da casa, do quarto, ao lado da cama da tia tomando chá com *madeleines*: sorve e impregna-se da superfície de ranhuras, estria sua geografia imaginária, e divide-se em intermináveis desdobramentos.

Como a cama-túmulo de Marcel, local da geração da memória pela associação "*corps-côtes-côtés*", a cama de Léonie é a matriz simbólica da dicotomia entre dois lados-caminhos, da separação mítica entre masculino e feminino que leva à busca da androginia primordial e marca a anatomia do texto. E essa busca, roteiro de uma "autofecundação", é também a necessidade de uma autonutrição, pela escritura - cujas matrizes estão em Combray: o brioche da igreja no centro do brioche da cidade - uma *mise en abyme* de guloseimas, vista através da janela da tia, cujas *madeleines* nutrem os processos mnemônicos da obra e cujos pratos pintados com motivos das *Mil e Uma Noites* são uma espécie de leitura - em quadrinhos - possível à medida que o leitor come e desobstrui, circularmente, sua superfície.

A circularidade da nutrição também está presente em *Un Amour de soi*, no circuito (vicioso) entre realidade e ficção: "Puisque ma vie nourrit mon écriture, faut aussi nourrir ma vie pour écrire. Nourrir d'inanition, si la vie est vide" (AS: 43). E o aspecto nutritivo da lembrança (como a *madeleine* em Proust) leva Serge de volta à infância, à mãe, na cozinha: "*Julien, aide-moi à descendre les filets dans la cuisine, me souviens, une autre ère, une autre vie, dans une existence antérieure, changé de nom depuis, changé de peau, métépsychose*" (AS: 147). A citação da metempsicose ocorre, justamente, ao falar da casa revisitada, onde Serge passara a infância sendo chamado de Julien (seu nome é Serge Julien) - outra pessoa, do passado, o narrador menino que ajuda a mãe na cozinha.



A autoficção é acionada pelo desafio da casa ou espaço vazio; vazio que age como palco para os múltiplos desdobramentos especulares de Serge. É a dramatização da metáfora da citação embutida no *incipit* da *Recherche* (a cama-túmulo, as metempsicoses, e o entre-dois lazariano). Na medida em que incorpora, como motor da escritura de *Un Amour de soi*, a metáfora da citação, a autoficção coloca em movimento uma litania citacional que faz ressurgirem, por entre os reflexos do protagonista e seu duplo, ecos e vozes dos precursores - matéria sonora (aliás, prima-dona) dos efeitos consonânticos que dão corpo ao texto.

Ainda com relação à metáfora da citação, ocupa posição central, relativamente à cidade de Combray, a igreja-cemitério. Proust diz que "un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés" (*Le Temps retrouvé*: 210). Os padres mortos deixam suas marcas e seus nomes em decomposição, padres, pais ou poetas mortos no cemitério metafórico da intertextualidade. Nesse sentido, Doubrovsky acredita que a *Recherche* é um túmulo cuja metáfora perfeita é a igreja-cemitério de Combray (1974: 111). Na cripta, encontram-se os corpos do passado merovíngio - a sua fundação temporal:

Théodore et sa soeur nous éclairaient d'une bougie le tombeau de la petite-fille de Sigebert, sur lequel une profonde valve - comme la trace d'un fossile - avait été creusée, **disait-on** "par une lampe de cristal qui, le soir du meurtre de la princesse franque, s'était détachée d'elle-même des chaînes d'or où elle était suspendue à la place de l'actuelle abside, et, sans que le cristal se brisât, sans que la flamme s'éteignît, s'était enfoncée dans la pierre, et l'avait fait mollement

céder sous elle". (*Du Côté de chez Swann*: 61)

Jean-Pierre Richard, em *Proust et le monde sensible*, comenta, a propósito da igreja de Combray, que seu fundamento está ligado a um evento maravilhoso apresentado ao leitor com a "autoridade literária de uma citação" (1974: 227) numa homenagem implícita ao *Récit des temps mérovingiens*, de Augustin Thierry. Igreja e escritura ligadas, desde o início, pelo intermédio do trabalho da citação.

É na superfície do chão da igreja que se registra a escritura:

Ses pierres tombales, sous lesquelles la noble poussière des abbés de Combray, enterrés là, faisaient un choeur comme un paysage spirituel... entraînant à la dérive une majuscule gothique... contractant l'elliptique inscription latine, introduisant un caprice de plus dans la disposition de ces caractères abrégés, rapprochant deux lettres d'un mot dont les autres avaient été démesurément distendues." (*Du Côté de chez Swann*: 58)

E nas paredes, as tapeçarias, os vitrais e os altos-relevos dos portais contam histórias da religião e dos reis de França - são, na verdade, precursores dos livros, cuja função era, através de imagens, narrar, instruir, retratar personagens e descrever momentos de importância histórica, mítica e religiosa.

Enquanto a construção da escritura proustiana é comparável a uma igreja, a de Serge é semelhante a uma mulher (que ele "sangra/assina"; AS: 439). Primeiramente, ele a constrói ao redor de si mesmo: "Dans notre édifice, je suis son pivot, (Rachel) est mon support. Quand ça se renverse, je m'écroule" (AS: 411) - o conjunto construído compõe o do amor do casal, assunto e trama do romance; mas a aparência sólida de



sua construção contém o germe da inversão sexual (como a igreja de Combray, que implícita o tema da inversão sexual na *Recherche*: “dans le coin du vitrail vous n’avez jamais remarqué une dame en robe jaune? Hé bien! c’est saint Hilaire...”; (*Du Côté de chez Swann*: 103)).

Serge define esse amor enquanto uma exigência de nutrição (“Rachel... nourricière, nutritive... à la place de ma mère”, (AS: 261)). E o tema da nutrição faz ressurgir a imagem da igreja, evocada em tons proustianos:

Là, dans la vaste cuisine, baignée de soleil doux assombrie de brume, mais avec toujours des senteurs de roseraie, d’herbe humide pénétrant à travers la fenêtre à guillotine relevée, plafond si haut, dans la pièce immense comme un vaisseau d’église, entre deux vaisselles, ma soeur officie. (AS: 288)

A mulher construída, porém, é, basicamente, sinônimo da própria casa: “N’ aie pas peur, je ne te compare pas à une maison! Une maison et une femme, ça ne se possède pas de la même manière.” (AS: 385) Em flagrante comparação, a mulher é a segurança da nutrição e do abrigo: “*You cliéng to your house*, ma maison, il n’a pas tort, je la tiens en réserve. Ma femme... Je l’amnager. Nul connaît l’avenir.” (AS: 263). Serge oscila menos entre dois amores do que entre duas casas ao longo de seus encontros e desencontros com Rachel. Ao perder as duas mulheres (a esposa e a amante), declara-se “une âme errante, un Jean-sans-Terre. On me déracine, on me détrône, n’ai plus qu’une couronne d’épines” (AS: 369). A perda da mulher é a perda da soberania sobre o outro, do poder, do teto (“le toit c’est

moi”, (AS: 135)) e, agora, do chão. A perda da casa é, sobretudo, a perda do centro: “ma maison, j’ai beau la quitter, la déserrer sans cesse, c’est mon centre” (AS: 163).

A idealização da mulher como nutrição e abrigo pode refletir uma espécie de “fantasma da ocupação da casa vazia”, que leva Doubrovsky a preencher um espaço em branco na tabela da autobiografia de Lejeune. Na dialética vazio/pleno, variação de *Fort/Da*, Serge constrói e desloca sua noção de segurança pessoal e projeta mais uma transferência monárquica (João-sem-Terra) em meio a queixumes e autocomiseração (a “coroa de espinhos”, crística, emblema do auto-sacrifício supremo). A casa vazia, ou inexistente, está no centro da autoficção: é em seu nome que o gênero se estrutura; é por temê-la que Serge luta, até o fim, para continuar preso a Rachel. E a organização lacunar de sua escritura nutre-se do preenchimento da vida (pois uma “vida vazia” levaria a autoficção à “inanição” (AS: 90-91)) e convida o leitor a ocupar, com sua leitura, os espaços do não-dito.

Em seu ensaio *La Place de la madeleine* (1974), a partir da frase do *incipit* proustiano “il me semblait que j’étais moi-même ce dont parlait l’ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles-Quint.”, Doubrovsky afirma que os dois reis inimigos representam a divisão interna entre “eu” e “o Outro”, “francês” e “estrangeiro/bárbaro/judeu”, e “escritura” e “palavra”: *François Ier* (o “Pai” ou “Restaurador das Letras”) é o “escritor”; e *Charles Quint* (que rege toda uma série de *Charles* que aparecem na *Recherche*: *Charles VI*, *Charles Swann*, *Charlus*, *Charlie*...) é o “fala-





dor”, na complementaridade que apresentam no nível da linguagem (idéia que Doubrovsky apenas esquematiza (1974: 181)).

Serge, como o narrador proustiano, também transita entre dois reis, em duas duplas monárquicas: Luis XIV e Luis XVI (antes e depois de perder o poder no relacionamento com Rachel) e Luis XIV e João-sem-Terra (antes e depois de perder a casa ao se separar, sucessivamente, da esposa e da amante). Essas duplas podem ser consideradas, em parte, como projeções de *François Ier* e *Charles Quint*. Esses dois rivais na luta pela coroa germânica, enquanto expressões de uma dicotomia interna, serão reunidos simbolicamente no encontro da austríaca Ilse, futura mulher de Serge, que encerra e inaugura o romance (dedicado, em alemão, a ela).

A importância da forma da palavra é fundamental, tanto em Proust quanto em Doubrovsky. Este chega a dizer que “O livro é o cemitério das palavras e a sala de tortura dos nomes” (1974: 115), dando ênfase ao jogo anagramático (por exemplo, ao encadear *Petites Madeleines - Proust Marcel - Père-Mère*). Esse jogo, alfabético ou consonântico, pode ser estendido à dicotomia entre **François Ier** e **Charles Quint**, onde se enxerga **François le Champi** (romance de George Sand que, entre outros, influenciou Proust): citação de intriga, matriz de nomes (Madeleine inclusive).

Com relação a *Un Amour de soi*, o jogo anagramático pode ter determinado a escolha do nome da heroína. Doubrovsky (1974) cita e comenta “Proust et le jeu de l’Alphabet”, de Serge Gaubert (1980), mas

não menciona a questão-chave do artigo: o anagrama de *Charles: Rachel*. Doubrovsky acaba usando em seu romance o nome Rachel (personagem menor da *Recherche*, mas que, para Gaubert, funciona como forma vicária de *Charles Morel* e de *Marcel*, (1980: 75)) e amplia a presença dos interlocutores imaginários Swann e Proust, amplifica as reverberações intertextuais de *François le Champi* e do *incipit* da *Recherche*, e dá uma dimensão a mais à rivalidade entre seus protagonistas: “eu” (francês) e “o Outro” (estrangeiro/bárbaro/judeu).

Essa rivalidade é também uma relação com o duplo. E é no personagem de Rachel que o tema do duplo é mais explicitamente desenvolvido na *Recherche*: “(Robert apperçut) une autre Rachel, un double d’elle...” (*Du Côté de Guermantes*: 153); “...vue ainsi, c’était une autre femme. Rachel avait un de ces visages que l’éloignement... dessine et qui, vues de près, retombent dans la poussière.” (*ibid.*: 166); “Cette Rachel, c’est une énigme, un véritable sphinx.” (*ibid.*: 272); “La ressemblance de Charlie et Rachel - invisible pour moi...” (*Albertine disparue*: 266) - comparação que, todavia, reforça a questão do duplo na Rachel de Doubrovsky, a hermenêutica exaustiva do casal, o tema da inversão (sexual e do poder pessoal na relação a dois) e o próprio exercício anagramático (“invisível” dependendo do leitor) em *Un Amour de soi*.

Além de servir de molde onomástico, *Charles Quint* está ligado à palavra oral por intermédio da citação. Em um capítulo intitulado “Trompe l’Oeil”, A. Compagnon (1982) usa o exemplo de *Charles Quint* como



modelo de “citação pervertida”:

Pode-se alterar não somente uma palavra, mas toda uma parte da citação... (Baltasar Gracián, em seu tratado sobre a eloquência barroca, *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca, 1648) dá, de tal transformação, o exemplo de Charles Quint modificando, após uma expedição vitoriosa na Alemanha, a célebre expressão de César, “*Veni, vidi, vici*”, para “*Veni, vidi, vicit Deus.*” (*op. cit.*: 369)

Se *François Ier* será o herói na história dos franceses, *Charles Quint* será o herói da citação, ou o seu perversor, e não o vilão: gesto imperioso, sua perversão expressa domínio e soberania sobre a língua e seu interlocutor, pois, na cumplicidade com o texto de origem, demonstra sua capacidade de superá-los, texto e interlocutor, angariando para si o brilho de seu discurso. Segundo Compagnon,

A alteração barroca representa a primeira perversão verdadeira da perigrafia ou da economia clássica da escritura. Ela desafia o modo de produção, contemporâneo e dominante, do texto. O gesto é importante... pois ele institui uma depredação do original e da origem. A citação corrompida de Gracián assume o simulacro e o *trompe-l'oeil*, ela ilude: faz do panteão bem ordenado dos autores uma fossa comum onde as heranças se decompõem... Depois de Gracián, abre-se a via da erosão dos discursos, inaugura-se o texto como desautorização do já-dito. (*op. cit.*: 370)

A “perversão” ou “corrupção” da citação será, então, um procedimento de apropriação do texto de origem e de suplantação de qualquer autoridade sobre ele; é o aval à criação literária a partir dos textos precursores e à libertação com relação à “angústia de sua influência” (BLOOM). Este “desafio ao modo de produção do texto” descreve bem o jogo intertextual de que

abusa Doubrovsky em seu romance: faz de *Un Amour de soi* tanto palimpsesto quanto “jogo dos sete erros” na intertextualidade com *Un Amour de Swann*: brinca com as sonoridades e os espaçamentos da perigrafia, e também com as evocações citacionais, confundindo-as, fundindo-as ao seu texto, deixando entrever o texto de origem, justamente pela deformação, alteração ou infidelidade a ele.

A perversão citacional tem, pois, valor positivo, produtivo e poético. “*Venu, vu, pas convaincu.*” (AS: 24), sentencia o herói ao subir as escadas rumo ao segundo encontro com Rachel, num parágrafo intermediário do único trecho em que Serge fala do pai. Pai, signo do másculo e da autoridade - que o filho luta por preservar ao longo do romance. Pai, raiz avessa da “*perversion*”, da necessidade bastarda da “desautorização” de seu modelo (no caso, modelo do masculino inquestionável, cuja desautorização leva às errâncias emocionais e à emasculação simbólica de Serge. Os desdobramentos de ordem sexual e psicanalítica não cabem, fisicamente, no corpo desse trabalho, mas remeteriam, mais evidentemente, ao conceito de “*père-version*” lacaniano e, mais apropriadamente, à idéia de perversão como se encontra no *Prazer do texto* de Barthes, relativa ao “texto de fruição” e ao corpo maternal da língua sobre o qual se debruça - lê ou trabalha - e transgride. Desdobramentos, portanto, que remetem ao binômio pai-mãe, masculino-feminino, caminhos de Swann e de Guermantes..., que, além de expressarem dualidades internas, revelam-se promotores de produção textual; da dicotomia passam à cumplicidade.).





A hesitação que marca a atitude do herói durante todo o relacionamento - "pas convaincu" - ocupa o lugar da vitória - "vici" - e como que sela sua derrocada amorosa lenta e progressiva.

No *incipit* da *Recherche* está, portanto, em *mise en abyme*, a citação; mais: a perversão citacional, que habita os textos de Proust e de Doubrovsky. *Charles Quint*, o perversor da palavra e da citação, se infiltra nas obras de ambos os autores. "Modificação", "alteração", "desafio", "deprecação", "erosão dos discursos", "desautorização" do "panteão dos autores": a perversão é a violação dos túmulos dos precursores, da paz da origem do texto, do sonho da escritura original; é a desapropriação do autor e a apropriação de tudo quanto germina e brota dos restos e dejetos produzidos, editados, esquecidos, apodrecidos, uma vez terminados. A vida do texto existe, na medida em que revitaliza a "herança", que é de todos, deixada por uns, recebida por outros, numa reciclagem infinita do que jaz na "fossa comum" - o Livro - onde aguarda Lázaro pelo toque sensível que o tire do escuro e faça tudo recomeçar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARTHES, Roland (1974). *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil.
- BLOOM, Harold (1991). *A Angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago.
- COMPAGNON, Antoine (1979). *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977). *Le Récit spéculaire*. Paris: Seuil.
- DOUBROVSKY, Serge (1988). *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF.
- (1974). *La Place de la madeleine, écriture et fantasme chez Proust*. Paris: Mercure de France.
- (1982, 1990). *Un Amour de soi*. Paris: Hachette.
- GAUBERT, Serge (1980). *Le jeu de l'Alphabet*. In: GENETTE, Gérard e TODOROV, Tzvetan (Dir.). *Recherche de Proust*. Paris: Seuil: 68-86.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1983). *Le pacte autobiographique (bis)*. In: *Poétique* 56: 416-434.
- PROUST, Marcel (1991-1996). *À la Recherche du temps perdu*, Vols. I a VII. Paris: Gallimard.
- (1954). *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard.
- RICHARD, Jean-Pierre (1990). *Proust et le monde sensible*. Paris: Seuil.