

SERGE DOUBROVSKY E SUA “REESCRITURA” DA *RECHERCHE*: O ROMANCISTA À LUZ DA PRÓPRIA CRÍTICA

Luciana Persice Nogueira
Pós-Doutora/Professora Adjunta (UERJ)
luciana.persice@yahoo.com.br

RESUMO

Serge Doubrovsky, professor de literatura francesa, crítico e teórico da literatura, e romancista, escreve *Un Amour de soi* (1982), onde realiza uma homenagem e um jogo de referências a um de seus textos preferidos: *A la Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust. Aqui, serão vistos alguns dos principais contrapontos entre esses romances, na busca de elementos ora mais, ora menos evidentemente intertextuais. O cotejo das duas obras romanescas é feito, porém, a partir do contraponto entre as obras ficcional e crítica de Doubrovsky, ressaltando sua complementaridade. Um pequeno itinerário será, assim, seguido: a “autoficção” doubrovskyana enquanto encenação da metempsicose do *incipit* de Proust; a identificação do palimpsesto da *Recherche*; e a observação da “escritura da insistência”.

PALAVRAS-CHAVE: autoficção, Doubrovsky, ensaio, romance.

RÉSUMÉ

Serge Doubrovsky, professeur de littérature française, critique et théoricien de la littérature, romancier, écrit *Un Amour de soi* (1982), où il réalise un hommage et un jeu de références à l'un de ses textes préférés: *A la Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust. Ici seront vus quelques-uns des principaux contrepoints entre ces deux romans, dans la recherche d'éléments tantôt plus tantôt moins évidemment intertextuels. Le cotoiement des deux oeuvres romanesques est pourtant fait à partir du contrepoint entre les oeuvres fictionnelle et critique de Doubrovsky, tout en mettant en lumière leur complémentarité. Un petit itinéraire sera donc établi: l'autofiction doubrovskyenne en tant que mise en scène de la métempsychose de l'*incipit* de Proust; l'identification du palimpseste de la *Recherche*; et l'observation de l'“écriture de l'insistance”.

MOTS-CLÉS: autofiction, Doubrovsky, essai, roman

Serge Doubrovsky (1928) levou quase quarenta anos para transformar o seu texto manuscrito *Le Monstre*, proustianamente volumoso (com cerca de 3000 folhas, escritas entre 1970 e 1977), num romance homônimo, finalmente publicado em 2014 (Grasset). Uma primeira tentativa de edição consistiu na sua redução a 450 páginas, sob o título de *Fils* (1977). O livro recentemente editado constitui a publicação integral do texto, em seu estado bruto, original, sem cortes ou correções, “rigorosamente fiel às estratégias da autoficção”, como se lê na apresentação do livro pelos editores, por um lado ressaltando o valor etimológico do título (*monstrare*, *mostrar* o intento original do autor, que era de *se mostrar* num complexo fluxo monológico ininterrupto); por outro, recolocando sob os holofotes o neologismo “autoficção” – criado por Doubrovsky e cunhado justamente na contracapa de *Fils*:

Autobiografia? Não. Esse é um privilégio reservado aos grandes desse mundo, no crepúsculo da vida, e num belo estilo. Ficção, de eventos e de fatos estritamente reais, por assim dizer, *autoficção*, por se haver confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem [...] Encontros, fios [« *fils* »] de aliterações, assonâncias, dissonâncias (esta e as demais traduções livres são minhas).

A atualidade da obra de Serge Doubrovsky se deve, em parte, à originalidade de seu estilo (fragmentário e “consonântico”, segundo sua própria análise de seu romance [1980, p. 194]) e à utilização recorrente do gênero que cunhou, mas, também, à sua tripla carreira: professor de literatura francesa (nos EUA), crítico de literatura, e romancista.

Desde o início de sua carreira, ele tem sido pródigo em conseguir fazer falar de si: na crítica literária, passou do existencialismo sartriano e da Nova Crítica francesa a um certo hermetismo, de cunho psicanalítico, afastando-se da tradição estritamente francesa (enquanto, paralelamente, se afastava fisicamente de seu país), mas mantendo intenso diálogo com ela. Seu neologismo, “autoficção”, criou tanto escola quanto alvoroço, e é recorrentemente citado como marco nos estudos da autobiografia. De seu termo, derivam tantos outros neologismos: *alloficção*, *autobiograficção*, *autofracção* etc., na tentativa, por parte de escritores e estudiosos,

de dar conta da diversidade de focos e focalizações presentes na escritura autobiográfica contemporânea.

Outro domínio que se presta ao diálogo e à polêmica é sua obra ficcional, em que, segundo sua explicação na citação acima, alinhava fios/filiações (“*films*”, em francês, possui os dois sentidos) por jogos e veios temáticos e consonânticos, tecendo tramas de sentidos (posicionando-se, porém, crítico e distante com relação a Lacan, abrindo, assim, frente de embate e controvérsia entre críticos que enveredam pela psicanálise).

Cada romance seu parece ser um intenso exercício de intertextualidade: *Fils* (1977), prioritariamente com a obra de Racine, *Un Amour de soi* (1982), com a de Proust, e *Le Livre brisé* (1989), com a de Sartre, por exemplo. O jogo de referências aos autores que imperam nos bastidores das respectivas tramas coabita com o jogo de claro e escuro com a autobiografia do escritor, e com as incursões em investigações psicanalíticas que movem os protagonistas.

Porém, numa entrevista, Doubrovsky reconhece que a autoficção não é criação sua: “A autoficção já existia. Eu simplesmente lhe dei um nome”, afirma, e, em seguida, menciona Colette, Breton e Céline (CROM 2014, s/p). Entretanto, vale ressaltar que o escritor realizou um esforço deliberado no sentido de estruturar o gênero enquanto prática sistemática. Isso ocorreu por conta de uma lacuna numa tabela tipológica de Philippe Lejeune.

Em seu *Pacte autobiographique* (1975), onde estuda o gênero autobiográfico, Lejeune comenta que não há exemplos de coincidência entre o nome do personagem e o nome do autor num romance – que não uma autobiografia (LEJEUNE, 1983, p. 430). Em carta (de 17/10/1977), Doubrovsky explica a Lejeune que a leitura de sua grade tipológica o levava a empenhar-se na tarefa de fazer do romance que estava escrevendo, *Fils*, um exemplo possível do que fora considerado lacunar no quadro. Só nesse momento, surge o neologismo “autoficção”: como resposta ao desafio lançado, menos pelo crítico do que pelo espaço em branco da tabela considerada incompleta.

A transformação de *Le Monstre* em *Fils*, portanto, se faz sob a égide da necessidade ou ambição de criar um novo gênero, num exercício de preenchimento de um espaço em branco. Outra motivação que subjaz a esse texto seminal é confessada abundantemente em entrevistas e, de maneira emblemática, em nota ao manuscrito de *Le Monstre*: “Único livro. Verdadeiro. O livro proustiano. Vou reescrever. *Em Busca do Tempo Perdido*. Minha busca. Já escrito” (apud GRELL, s/p). Doubrovsky quer empreender a própria busca, e afirmação, da vocação artística na tarefa do registro enciclopédico que oscila – como a *Recherche* – entre romance, autobiografia e ensaio. Mas *Fils* tem como principal intertexto e referência a obra de Racine. O segundo romance escrito no impulso autoficcional será mais evidentemente proustiano: *Un Amour de soi*. É nele que se buscará, dentro dos limites da economia desse artigo, identificar a “reescritura” pessoal do romance de Marcel Proust empreendida, enquanto projeto (auto)ficcional, por Serge Doubrovsky.

A AUTOFICÇÃO E O INCIPIT PROUSTIANO

Na sua primeira grande homenagem ficcional a Marcel Proust, *Un Amour de soi* (1982, 1990), Serge Doubrovsky leva o narrador a revelar sua concepção da própria prática literária:

Escrevo meu romance. Não uma autobiografia, de verdade, coisa reservada, clube exclusivo para famosos. Para ter direito, é preciso ser alguém [...] Não sou ninguém [...]. Quase nem existo, sou um ser fictício. Escrevo minha autoficção [...] Desde que transformo minha vida em frases, me acho interessante. Na medida em que me torno personagem de meu romance, me apaixono por mim. [...] Minha vida fracassada será um sucesso literário (p. 90-91).

A frase final da citação remete, claramente, ao grande momento de revelação da vocação artística de Marcel em *Le Temps Retrouvé*, em que o herói anuncia que vai escrever o livro que o leitor está prestes a terminar – numa circunvolução em espiral da obra sobre si mesma. E Doubrovsky repete, aqui, o que dissera na contracapa de *Fils*: a autobiografia é reservada a poucos eleitos. Por isso, ele escreve uma autoficção: transformando a vida em frases, torna-se interessante para si e para os outros.

Transformado em personagem de si mesmo, preenche sua negatividade (“não sou ninguém” é uma espécie de identidade lacunar), torna-se escritor.

Assim, a autoficção, romance e não autobiografia (segundo o narrador), é o lugar em que o autor, por metamorfose, se torna outro, se projeta por meio de frases e adquire valor e emoção. Essa ideia pode ter por decalque o *incipit* proustiano que, por tanto tempo, fascinou o crítico Doubrovsky.

Em sua obra ensaística, esse interesse adquire estofamento com o tempo: em *La Place de la madeleine, écriture et fantasme chez Proust* (1974), Doubrovsky dedica todo o livro ao estudo da *Recherche* e, sobretudo, ao episódio da *madeleine*, entendido como "matriz narrativa"; em "Faire catleya" (1979), pós-escrito de *La Place*, estuda o eufemismo de Swann; e em "Corps du texte / texte du corps" (1988), o crítico analisa o tema da viagem, o movimento da memória e o mito do nascimento do livro, impulsionados pelo *incipit* de *Du Côté de chez Swann*.

A importância dada ao *incipit* embasa as próprias essência e lógica da autoficção. Basta lembrar que no *incipit* proustiano o narrador fala, justamente, de tornar a si mesmo o próprio espetáculo, através de diversos desdobramentos:

Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo. Às vezes, mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: 'Adormeço' [...] queria largar o volume que imaginava ter ainda nas mãos e soprar a vela; durante o sono, não havia cessado de refletir sobre o que acabara de ler, mas essas reflexões tinham assumido uma feição um tanto particular; parecia-me que eu era o assunto de que tratava o livro: uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V. Essa crença sobrevivia alguns segundos ao despertar [...] Depois começava a parecer-me ininteligível, como, após a metempsicose, os pensamentos de uma existência anterior; o tema da obra destacava-se de mim (PROUST, 2006b, s/p).

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, noutra tempo e noutra espaço, a partir das páginas de um livro entreaberto.

A autoficção, assim, é a dramatização do *incipit* proustiano na medida em que, nos termos de uma autoencenação 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, numa *mise en abyme*, atualiza a ideia da metempsicose e a do tornar-se o próprio espetáculo instaurados no *incipit* da *Recherche*.

O PALIMPSESTO DA RECHERCHE

Na apresentação de *Un Amour de soi*, Serge Doubrovsky descreve seu personagem: professor universitário que descobre, certo dia, estar apaixonado, como Swann, por uma mulher "que não fazia o seu gênero" e que, apesar de seus cursos sobre Proust e de suas corridas ao analista, assiste, espectador de si mesmo, ao "amor tenaz que se teceu, nele, apesar dele, ao redor de uma mulher" e ao "desenlace inelutável" desse amor. Diferentemente de Swann, empreende um processo de escritura para colocar a vida a limpo num face a face ficcional consigo mesmo: sua autoficção – única maneira de expor as feridas e as verdades que, de outra forma, se esconderiam sob "os álibis do romanesco" (AS, s/p).

O autor define seu romance como produto de um tempo distinto do de Swann. "Hoje, o enfrentamento de um homem e de uma mulher que a sociedade tornou (quase) iguais, portanto rivais, não é mais a voluptuosa invenção do Outro, mas o duelo brutal dos semelhantes". 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 jogos 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: "A arte do não-amar exige sua linguagem, crua e cruel. À civilização descomposta, discurso quebrado". E na busca da identidade com Swann ou Proust, destaca-se a discrepância, o desconcerto, a dissonância, na representação da harmonia perdida.

O palimpsesto do texto proustiano pode ser detectado em diversos níveis de citação: na presença recorrente da cor malva, nas menções explícitas a Proust, Swann e Odette (por exemplo: "Sou como Swann", [AS, p. 53]; "Você gosta de Proust?", [AS, p. 13]; "a cara da Odette", [AS, p. 261]; entre outras), além de alusões particularmente sugestivas do texto-origem: "me percorro de novo, em sentido contrário, retraço minhas encarnações [...] me encontro lá [...] diante da grade do jardim [...] olho minha casa [...] ficava no caminho de Dieppe" (AS, p. 147), por exemplo, evoca a "metempsicose" do *incipit* proustiano, e também a casa e o jardim do narrador, além do "caminho" que povoa a geometria de sua infância.

Ao reclamar: "eu, no meu quarto. Rachel ficou na sala [...] eu, sozinho, numa solidão que me esmaga" (AS, p. 435), porta-se como o narrador menino só em seu quarto, à espera da mãe que entretém as visitas e janta no salão. E: "ela, com um cara [...] fiquei parado, paralisado. Depois, me escondi atrás duma árvore. Fico espiando" (AS, p. 104) soa como uma das cenas de ciúmes de Swann, em que ele se esgueira pelos muros do prédio de Odette para espioná-la.

Além das referências mais ou menos explícitas, Doubrovsky toma de empréstimo certas características da escritura proustiana que ele reconhece em seus ensaios e transfere para seu romance. A "escritura da insistência" é uma dessas características.

A ESCRITURA DA INSISTÊNCIA

Ao analisar o prólogo de *Un Amour de Swann*, Doubrovsky identifica a estratégia escritural proustiana, a "escritura da insistência": padrão através do qual Proust encadeia termos e ideias, usando-se de repetições, redundâncias e evoluções ora lineares, ora irregulares, seguindo o fluxo de um desejo de escritura. Assim, o autor constrói uma rede significativa por meio de uma trama múltipla de tautologias. E a repetição dos termos ligados ao tema da viagem reforça um percurso circular:

O que se poderia chamar de escritura da *insistência* surge no prólogo: através do apito dos trens, aparece, desde a primeira página, o "viajante

que ruma apressado para a estação próxima" (I, 3) [...]; "a poltrona mágica o fará *viajar*" [...] Qual será o sentido, a direção dessa "viagem"? [...] nova reiteração: o "viajante" se apressa, sim, mas "pensando na doçura próxima do *retorno*" (I, 4) [...] O *retorno* constitui exatamente um *re-encontro* [...] Não se trata de uma simples ida-e-volta, mas de um percurso *circular* difuso e fugidio: (I, 5); [...] o indivíduo, "buscando entender o rumo" (I, 6), vai garantir justamente o domínio da circularidade, desposando o seu movimento: Combray, Balbec, Paris, Doncières, Venise, "e outros lugares mais" (I, 9). (DOUBROVSKY, 1988, p. 54-55; o destaque é do texto).

O crítico crê que esse alargamento de círculos (do prólogo à obra como um todo), junto com a insistência sobre os termos e a ideia de viagem, círculo e retorno, funciona como uma grande espiral que impulsiona o texto e a viagem que constitui a feitura desse texto. Viajar é escrever na medida em que o narrador/autor "desposa o movimento circular" - inscrevendo-se no movimento, dirigindo-o, realizando o desejo da escritura. O movimento espiral é, assim, consequência da forma espiral - registrada no prólogo: "Um homem que dorme mantém ao seu redor o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos".

Ao "reescrever" a *Recherche*, Doubrovsky divide seu romance em capítulos, em sua maioria intitulados "Espirais", de I a XII. E, no centro de sua obra, há um homem. Diferente do "o homem que dorme" proustiano – que se projeta e multiplica -, em *Un Amour de soi*, encontra-se "um homem definido historicamente". Primeiramente, porque o escritor, em sua obra crítica, faz o que chama de "psicanálise existencial" e a define como tributária de um amálgama de trabalhos de Sartre, Merleau-Ponty, Marx, Freud e Hegel, onde privilegia o homem enquanto ser definido historicamente e culturalmente (1963, p. 20). Em seguida, porque segundo essa visão, "o universo imaginário da obra [...] mediatiza a existência concreta de um homem [...] [e] os fios evidentes ou ocultos o ligam a um 'estar-no-mundo' histórico" (1966, p. 101-102) – o que permite dar conta da "totalidade do sentido" de sua existência. Esse homem, segundo Doubrovsky, está no centro da obra.

O herói de *Un Amour de soi* define-se historicamente, como esclarece o autor na apresentação do livro, como cidadão de uma "civilização descomposta", como ser do tempo do refinamento perdido; o protagonista será, inevitavelmente, também ele, como o seu discurso, "quebrado": fragmentário, incompleto, inacabado e, por isso

mesmo, em constante processo de (re)composição. Esse homem, que agencia a estrutura do livro – pois está em seu centro – confere a si mesmo, enquanto escritor/narrador/personagem, função de eixo que organiza a “escritura da insistência”, fuso de onde partem os fio/filiações/filões (de jogos anagramáticos, sentidos e termos) e a trama do romance. O título do romance já anuncia, de antemão, o que está em jogo: a estrutura especular.

Essa estrutura é consequência inevitável da autoficção: texto sobre si mesmo, narcísico, cujo título reflete a tragédia do mito: o amor, fatal, pela própria imagem. O autor, desdobrado em narrador e personagem, descreve Serge, que assiste, "espectador de si mesmo", ao desenrolar da trama, num desdobramento suplementar - pois Serge observa o espetáculo de seu duelo com Rachel como se ele fosse "um outro" – inclusive pela existência do exame psicanalítico de si: o face a face terapêutico é uma das tônicas do romance. Esses desdobramentos são reflexos adicionais aos espelhismos basilares da estrutura especular.

Os protagonistas vão medir forças, do início ao fim da história, invertendo posições, papéis e expectativas. Sendo uma forma autobiográfica, a autoficção funciona à moda de um vasto espelho onde imagens reais, virtuais e ficcionais do autor/narrador/personagem ora se sucedem, ora se confundem. Sendo que o fluxo das imagens é visto pelo observador de si mesmo – o homem em frente ao espelho, no centro dos reflexos, tornado espetáculo, espectador e intérprete (inclusive como analista) de si mesmo.

E todo o romance pode ser lido à luz de sua insistência sobre uma forma fortemente estruturada, assim como sobre o face a face terapêutico, já existente em *Fils*:

"Eu. Isso" faz [...] surgir, na seção mediana e central de *Fils* [...] o face a face terapêutico como local do desenredamento, do desenlace e do desfecho, ou seja, como local do verdadeiro. As seis partes da narrativa [...] se distribuem, na realidade, segundo uma estrutura tripartida: o antes da verdade (o vivenciado pré-analítico); o campo de batalha do verdadeiro (a sessão de análise); o pós-verdade (o vivenciado pós-analítico) [...] [Essa seção] adquire valor simbólico (escritura dos efeitos da análise), e até uma dimensão mítica (sequência vida-morte-ressurreição) (DOUBROVSKY, 1988, p. 67-68).

Esse esqueleto de *Fils* revela que há uma seção mediana e central no livro, onde ocorre um "face a face terapêutico" – espaço de enfrentamento e desenlace das questões existenciais e de diferenciação entre verdade e ilusão. Esse centro separa o "antes" e o "depois" do enfrentamento, cujo valor simbólico e mítico se deve, em um primeiro momento, à importância da seção terapêutica na autoficção. Há uma estrutura tripartida - o "antes", o "durante" e o "depois", que instaura a "sequência vida-morte-ressurreição".

Como *Fils*, *Un Amour de soi* também possui uma estrutura tripartida: *Prélude* e *Fugue* formam um primeiro bloco introdutório; as *Spirales* de I a XII, o segundo, em que se desenvolve o processo de vida conjugal dos protagonistas, e *Coda (in cauda venenum)*, o terceiro, a conclusão. A partir dos títulos, pode-se ligar o primeiro, de maneira implícita, à música, o segundo, às etapas da vida amorosa, e o terceiro, além de ser um encerramento musical, à "cauda" do texto que, circular, como o de Proust, leva o movimento da escritura a um reinício ulterior.

As doze *Spirales* constituem um grande bloco em que os protagonistas vão da "lua de mel" (*Spirale I*) à separação (*Spirale XII*). Elas têm uma seção mediana na *Spirale VII* - é o centro físico quase exato do livro. E um trecho desta *Spirale* possui enorme semelhança com o que Doubrovsky havia revelado sobre *Fils*: também narra uma seção de terapia em que Serge fala de si, de Swann, da mulher e da mãe: "não tenho a grana de Swann: não pude fabricar Rachel pela receita de Odette [...] não sou artista [...] que ela me preencha [...] no lugar da minha mãe, no lugar onde não tive mãe, no lugar onde não tive lugar" (AS, p. 260-261).

O centro é lugar de enfrentamento e revelação, mas, também, de confronto e espelhamento, e é o ponto simbólico a partir do qual se encadeiam as alterações ou inversões dos signos até então convencionados no texto. A insistência sobre o termo "lugar" reflete a posição estratégica e nodal do centro, em que o protagonista se encontra e o qual disputa com outros personagens - Swann, Rachel e sua mãe.

Noutro momento do texto, o narrador afirma: "É esse o problema. O lugar do outro" (AS, p. 103): problema crucial de todo enfrentamento, em que se medem as

forças individuais, o poder de cada um dentro da relação. E o centro é a sede do protagonismo, que Serge luta para preservar. Também em *Fils* esse padrão ocorrera: "O escritor, em *Fils*, toma o lugar do analista, como o personagem tenta retomar o seu lugar à sua mãe, o que é lógico, já que o analista, dessa mãe, ocupa lugar!" (1988, p. 77).

Numa comparação esquemática dos dois romances, é possível estabelecer que a seção mediana de *Fils* começa por "Eu"; *Un Amour de soi*, complementarmente, por "Um outro". A expressão "lugar da mãe" se repete; e a relação com o processo analítico também. Não é exagerado afirmar, portanto, que a seção mediana de *Un Amour de soi* atende a um padrão recorrente em que o autor sedia um enfrentamento de ordem psicanalítica, que, por estar no meio (quase exato) do livro, funciona como uma dobradura, ângulo a partir do qual o espelho autoficcional reflete, por distorções ou simetrias, questões existenciais cruciantes para o autor/narrador/personagem.

Esse trecho de *Un Amour de soi* se situa, relativamente à estrutura da *Spirale VII*, entre duas perguntas do terapeuta ao narrador, e no meio de uma discussão matinal do casal sobre os sonhos que cada qual teve durante a noite (em eco à sessão central de *Fils*, intitulada "Rêves" – "sonhos"). Antes do trecho, eles falam do sonho de Serge; depois, do de Rachel. Há uma simetria espacial que remete à simetria dos personagens: "Eu" e "Um outro". E o local do conflito é equidistante de ambos: "Nos encontramos no cruzamento, encontro marcado na interseção" (AS, p. 248).

Em torno das especulações sobre o inconsciente e o sonho, Serge e Rachel se entrecrocavam de forma especular, simétrica. O ambiente em que se desenrola a cena é, aliás, regido pelo *speculum*: "à procura do grande espelho de meu quarto [...] Do outro lado, tem a outra parede, com a outra janela, a mesma, simétrica, na fachada paralela (AS, p. 254-255). Aliás, a *Spirale* inteira é dominada pelo espelhamento, que é indicado desde o primeiro parágrafo:

Para você, que me obrigou a me encarar [...] Ano I da análise [...] É a dedicatória que ela colocou no livro que ela me deu de aniversário. Como se tratava do livro que o meu analista tinha acabado de publicar, sobre a fotoanálise, ela também me estendeu o espelho. Face a face, ela com ela, eu comigo, eu com ela, eu com ele, ela, agora, com o outro (AS, p. 241).

"Ano I da análise" - referência que, a exemplo de *Fils*, cria a estrutura tripartida: "o vivenciado pré-analítico" (*Spirales I a VI*), "ano I da análise" ou "o face a face" terapêutico (*Spirale VII*), e a lenta derrocada amorosa, que avança paralela à dissociação dos processos terapêuticos (*Spirales VIII a XII*) e começa no primeiro parágrafo da *Spirale VIII*: "O Dr. Manheim ficou zangado, exigiu que Rachel escolhesse o seu intérprete, ele ou eu [...] Em suma, nos tornamos rivais" (AS, p. 273).

No trecho da *Spirale VII* há, ainda, outros espelhismos: a transferência com relação a Swann se evidencia: "não tenho a grana de Swann: não pude fabricar Rachel seguindo a receita de Odette". E "Não sou artista" estabelece o ponto de vista do narrador que, fundamentalmente, se mira nas imagens palimpsestuosas de Swann e de Proust e se enxerga diferente e menor.

O espelho é um instrumento que pode refletir fielmente uma imagem, mas que, por efeitos óticos, procede a um mimetismo diferenciado e diferencial, e altera, deforma, transgride ou perverte a forma original. E os desdobramentos de Serge - autor, narrador, personagem e espetáculo do personagem - funcionam como amplificadores dessa imagem, criando hipóstases múltiplas, num caleidoscópio de espelhos.

Doubrovsky já falara do espelho ao analisar a autoficção:

A autoficção [se instala na] imagem de si no espelho analítico, a "biografia" que aciona o processo da cura é a "ficção" que se lerá pouco a pouco como a história de sua vida. A "verdade", aqui, não poderia ser uma cópia exata, claro. O sentido de uma vida não está num lugar, não existe. Não está por ser descoberto, mas por ser inventado, não em seus detalhes, mas em seus rastros: ele está por *ser construído* (1988, p. 77).

Esse espelho não revela uma "verdade"; apenas mostra imagens ora fiéis, ora distorcidas, que permitem uma construção de sentido, eternamente revisto. Esse padrão já está presente em *Le Monstre*.

Na última seção do meu livro, *Monstre* [...] a análise do texto raciniano assume [...] o lugar e a continuidade do texto onírico. A verdade (minha verdade) está lá, em algum lugar, entre as duas análises. Nunca, portanto, formulada, nem tampouco formulável: sempre entre. Circuito de sentido para sempre duplo, em que tudo se verte, e reverte na direção oposta, pois

o mito é, por excelência, contradição velada e solução impossível (ibid, p. 79).

Essa “verdade” pessoal, que só se encontra virtualmente, entre duas análises – a do texto de Racine e a do sonho do narrador – será, em *Un Amour de soi*, transferida para o enfrentamento entre os processos terapêuticos de Serge e de Rachel, numa idealização, ou “construção” projetada pelo herói: "Em nosso edifício, eu sou o seu pivô, [Rachel] é minha sustentação. Quando isso se inverte, eu desmorono" (AS, p. 411) – o “sentido” e o “edifício” do casal está sempre em construção/deprecação.

É importante notar que a mulher assim construída é idealizada e, basicamente, sinônimo da própria casa: "não estou te comparando a uma casa! Uma casa e uma mulher não se possuem da mesma maneira" (AS, p. 385). Em flagrante comparação, a mulher é a segurança do abrigo: "*You cling to your house*, minha casa, [meu analista] não está errado, ainda não me desfiz. Minha mulher [...] estou enrolando. Ninguém sabe o dia de amanhã" (AS, p. 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 no final do livro, declara-se "uma alma errante, um João-Sem-Terra. Me desenraízam, me destronam, possuo apenas uma coroa de espinhos" (AS, p. 369).

A perda da mulher é a perda da soberania sobre o outro, do poder, do teto: "*le toit c'est moi*" (AS, p. 135; "o teto, sou eu" – jogo de palavras que só faz sentido em francês, a partir de uma citação de Luis XIV: "*l'État c'est moi*" – "o Estado sou eu"). Esse jogo é um dos inúmeros fios/filões temáticos que se espraiam e evoluem pelo texto, como exemplo da "escritura da insistência": "*l'étau c'est moi*" (AS, p. 167; "*étau*" significa "torno"); "*le bureau de coeurs c'est moi*" (AS, p. 411; "o carrasco de corações sou eu"); jogo retomado na própria apresentação do livro: "*Swann, c'est soi*" ("Swann é o si mesmo", ao falar de seu personagem). Perda do teto e, agora, do chão. A perda da casa é, sobretudo, a perda do centro: "minha casa, por mais que eu tenha saído, desertado inúmeras vezes, é o meu centro" (AS, p. 163; a relação entre o centro – do poder sobre o outro, o texto – fica clara no jogo "*le moi-soleil*" – "o eu-sol" [AS, p.218], em referência ao "Roi Soleil" ["Rei Sol"], ou seja, Luis XIV).

A idealização da mulher como abrigo pode refletir uma espécie de obsessão pela ocupação da casa vazia, que levava Doubrovsky a preencher um espaço em branco na tabela de Lejeune para o estudo da autobiografia. Na dialética vazio/pleno, 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 autossacrifício supremo).

Todos esses reis vicários levam ao início do processo escritural de Serge Doubrovsky, à sua leitura do texto de Marcel Proust: em sua análise da metempsicose em Proust, Doubrovsky afirmara que os dois reis inimigos do *incipit* representam a divisão interna entre "eu" e "o Outro", "francês" e "estrangeiro/bárbaro/judeu", e "escritura" e "palavra": *François I^{er}* (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 "falador", na complementaridade que apresentam ao nível da linguagem (ideia que Doubrovsky apenas esquematiza [1974, p. 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) e Luis XIV e João-sem-Terra (antes e depois de perder a casa). Essas duplas podem ser consideradas, em parte, como projeções de *François I^{er}* e *Charles Quint*. Esses dois rivais na luta pela coroa germânica, enquanto expressões de uma dicotomia interna, serão reunidos metaforicamente no encontro da austríaca Ilse, futura mulher de Serge, que encerra e inaugura o romance (dedicado, em alemão, a ela).

Cesar, grande conquistador, dissera: "*Veni, vidi, vici*"; Carlos V (ou Charles Quint), depois de uma vitória, altera a expressão e anuncia: "*Veni, vidi, vicit Deus*". Por sua vez, Serge sentencia: "Vim, vi, não me convenci" (AS, p. 24), ao subir as escadas rumo ao segundo encontro com Rachel. A hesitação que marca a atitude do herói durante todo o relacionamento - "não me convenci" - ocupa o lugar da vitória - "*vici*" - e como que sela sua derrocada amorosa lenta e inelutável.

De certa forma, toda a estratégia escritural de Serge Doubrovsky representa a encenação de um ideal proustiano:

os que produzem obras geniais não são aqueles que vivem nos meios mais delicados, que têm a conversação mais brilhante [...] mas os que tiveram o poder, deixando subitamente de viver para si mesmos, de tornar a sua personalidade igual a um espelho, de tal modo que a sua vida aí se reflete, por mais medíocre que aliás pudesse ser [...] o gênio consiste no poder refletor e não na qualidade intrínseca do espetáculo refletido (PROUST, 2006a, s/p).

Doubrovsky dissera, a propósito do tema da viagem em Proust, que o autor dominara a circularidade ao desposar seu momento e sua forma (circular). O mesmo pode ser dito da sua própria estratégia escritural: Doubrovsky domina o espelhismo ao desposar sua dinâmica e sua estrutura: o escritor triunfa ao “tornar sua personalidade igual a um espelho”, exercendo e exercitando seu poder refletor, independentemente da qualidade do “espetáculo refletido”.

REFERÊNCIAS

CROM, Nathalie. *Serge Doubrovsky : L'autofiction existait avant moi. Simplement, je lui ai donné un nom*. Disponível em : <http://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-l-autofiction-existait-avant-moi-simplement-je-lui-ai-donne-un-nom,116115.php>. Acesso em: 26/08/2014.

DOUBROVSKY, Serge. “Autobiographie/vérité/psychanalyse”. In: _____. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, p. 61-79, 1988.

_____. *Corneille et la dialectique du héros*. Paris: Gallimard, 1963.

_____. “Faire catleya”. In : *Poétique*, n. 37, Paris, 1979, p. 111-125.

_____. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

_____. *La Place de la madeleine, écriture et fantasme chez Proust*. Paris: Mercure de France, 1974.

_____. “L’initiative aux mots: écrire sa psychanalyse”. In: _____. *Parcours critique*. Paris: Galilée, 1980, p. 165-201.

_____. *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*. Paris: Mercure de France, 1966.

_____. *Un Amour de soi*. Paris: Hachette, 1990 (1982).

GRELL, Isabelle et al. "Serge Doubrovsky: comment le monstre devint fils". Disponível em: <http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com> [2014]

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

PROUST, Marcel. *À Sombra Das Raparigas Em Flor*. Tradução de Mario Quintana. *ebook* [São Paulo: Globo], 2006a.

_____. *Du côté de chez Swann*. Paris: Seuil (Folio), 1988.

_____. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. *ebook* [São Paulo: Globo], 2006b.

Recebido em 01 de maio de 2015

Aceito em 29 de junho de 2015

Como citar este artigo:

NOGUEIRA, Luciana Persice. "Serge Doubrovsky e sua reescritura da *Recherche*: o romancista à luz da própria crítica". **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 20, jan.-jun. 2015. p. 66-81. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/dossie/palimpsesto20dossie05.pdf>. Acesso em: *dd. mm. aaaa*. ISSN: 1809-3507.