

RESUMO: Serge Doubrovsky, referência inevitável nos estudos sobre o gênero da autobiografia, cunhou, em 1977, o termo e conceito de “autoficção” – prática que não inaugurou, mas que sistematizou a partir de então. Numa de suas múltiplas referências ao próprio texto, lê-se: “Escrevo meu romance. Não uma autobiografia (...) sou um ser fictício. Escrevo minha autoficção (...) Minha vida fracassada será um sucesso literário” (*Un Amour de soi*, 1982). A autoficção, portanto, transforma o “si mesmo” em espetáculo. Esse espetáculo é, inicialmente, o do agenciamento de uma série de distintos registros de memória: o autor (con)funde a memória biográfica com a memória do narrador (e protagonista) e a memória da obra (em remissões a outros livros escritos anteriormente), além da memória de obras de outros autores (em inúmeros diálogos intertextuais). Enquanto espetáculo, a autoficção será um sistemático exercício narcísico que vai se declinar em dois planos principais: pelo hibridismo de gêneros, que mescla ficção, autobiografia, ensaio e psicanálise; e por um trabalho lúdico e engenhoso com a língua. Em continuidade (ou amálgama) com relação à própria obra crítico-teórica, Doubrovsky desenvolve o que denomina de “escritura consonântica”, “sintaxe do descontínuo” e “discurso quebrado” (DOUBROVSKY, 1963, 1966, 1980, 1988). Trata-se do uso de efeitos sonoros e singularidades gráficas, que se articulam em meio a assimetrias na distribuição das frases na página escrita, entre lacunas e vazios. Na dialética vazio-pleno, o leitor deve realizar os nexos entre os diversos níveis de registro de memória, e construir, junto com o autor, a imagem do protagonista – esse ser que se multiplica pelo texto, proliferando-se, exaltando-se, e ressoando em eco a si mesmo, em bemol (a expressão “*un bémol*”, em francês, significa “um problema”, algo que destoa). A autoficção, assim, é uma obra sobre si, vários “sis”, em eco a si, em si bemol.

Palavras-chave: Doubrovsky; autoficção; memória

A AUTOFICÇÃO DE S. DOUBROVSKY E O REGISTRO DA MEMÓRIA DE SI: OBRA EM SI BEMOL

Luciana Persice Nogueira (UERJ)

Serge Doubrovsky (1928) é romancista, professor, tradutor, crítico e teórico da literatura. A pluralidade que caracteriza sua carreira faz com que seus escritos rompam as fronteiras entre os gêneros, e faz deles um exercício escritural sistemático e tautológico: ele chega a escrever ensaios sobre os próprios romances, e a fazer referências, em seus romances, aos seus ensaios – dando ao conjunto de sua obra um caráter tanto híbrido (entre os gêneros) quanto auto-referente e redundante.

Na década de sessenta, escreveu dois títulos ficcionais sem grande impacto: *Le Jour S* (1963), coletânea que reúne contos e uma novela, e *La Dispersion* (1969), romance de cunho autobiográfico. Paralelamente, na crítica literária, desde seu primeiro livro de ensaios, ele privilegia o que denomina de “psicanálise existencial”, que define como tributária de um

amálgama de trabalhos de Sartre, Merleau-Ponty, Marx, Freud e Hegel (DOUBROVSKY, 1963, p.20; sua orientação intelectual inicial tendo sido o existencialismo de tipo sartriano e a Nova Crítica francesa).

Nessa sua “psicanálise existencial”, o crítico privilegia o homem – o autor – enquanto ser definido histórica e culturalmente. Mais especificamente, descobre-se, à leitura de seu livro sobre a Nova Crítica (1966), por exemplo, que Doubrovsky considera que uma obra é uma trama, uma “rede infinita de significações” respectivas ao texto impresso, mediatizada por um “universo imaginário” (DOUBROVSKY, 1966, p.101) em cujo centro está um homem definido historicamente, importando-lhe, porém, a existência imaginária do homem, e não sua biografia; e, sobremaneira, interessa-lhe o resultado de sua linguagem, que alinhava, na obra, o seu universo imaginário numa infinitude de significações (*ibidem, passim*).¹ Assim, o autor, tal como estudado pelo crítico Doubrovsky, é um homem definido por sua linguagem: homem disseminado pelo texto marcadamente através de suas repetições e composições semânticas.

Por outro lado, esse homem também está no centro da obra, numa versão hermenêutica do entendimento do texto: “Convergência, caráter sintético, obsessão central definindo uma realidade pessoal, motivos-chave, articulações: [essas são] as palavras de ordem da nova crítica” (*ibidem*, p.68).

Esses dois vetores – a psicanálise existencial e a identificação de padrões de repetição semântica – serão usados por Doubrovsky, portanto, em suas análises críticas, mas também em seu trabalho ficcional: ele vai passar quase uma década escrevendo um imenso romance, *Le Monstre* num fluxo contínuo do que ele chama de “escritura para o inconsciente” (DOUBROVSKY, 1980, p.195) sem, porém, conseguir chegar a um projeto definido de edição.² Até que, em 1977, o escritor lê *Le Pacte autobiographique* (1975), de Philippe Lejeune, cuja grade tipológica revelara uma casa vazia, resultante da inexistência da coincidência entre o nome do personagem e o nome do autor, num romance (e não numa autobiografia). Doubrovsky escreve a Lejeune,³ e lhe informa que vai interromper a escritura de seu romance *Le Monstre* e alterá-lo de modo a que se enquadre naquele espaço ainda vazio de um gênero considerado, até então, como inexistente.

¹ Eis um trecho eloquente do que acaba de ser resumido: “A obra é tão somente esse entrelaçamento de significações infinitas que nós percebemos no objeto material, que é o texto impresso (...) O universo imaginário da obra não é uma entidade substancial (...) ele mediatiza, por toda uma série de revezamentos e transmissões [*relais*] complexos e hierarquizados que formam a organicidade própria à obra, a existência concreta de um homem. Não se nega ou trai a especificidade do imaginário ao se descobrir, na sua trama, os fios evidentes ou ocultos que o ligam a um estar-no-mundo-histórico; ao contrário, é reconhecer-lhe a totalidade do sentido.” (DOUBROVSKY, 1966, p.101-102). A importância dessa noção de “fios” está detalhada em NOGUEIRA, 1997. Essa e as demais traduções livres são minhas. Qualquer destaque gráfico será do texto original.

² O manuscrito terá 2600 mil páginas e só será editado em 2014 por iniciativa de uma equipe de pesquisadores.

³ Em carta de 17/10/1977, que Lejeune cita ao comentar o diálogo teórico-crítico com Doubrovsky (LEJEUNE, 1983, p. 430).

Assim nasce *Fils* (1977), primeiro dos sete títulos autoficcionais de Doubrovsky, num exercício de escritura desenvolvido de maneira expressa e deliberada, assentada sobre princípios de ordem estética e formal definidos, recorrentes, e explicitados pelo próprio autor em vários paratextos. Talvez seja nesse momento (mas isso é especulação) que surge a ideia da estrutura de simetrias que organiza o texto, e que torna possível a edição desse romance (com menos de 500 páginas, extraídas do infindo *Le Monstre*) – estrutura essa que se repete em outros romances autoficcionais subsequentes: remissões e espelhismos observáveis a partir de um trecho central (físico mesmo, literalmente no meio do livro) que gera um “antes” e um “depois” de um evento considerado como traumático e norteador da trama, mais de uma vez materializado numa sessão de psicanálise – onde se enfrentam protagonista e terapeuta (por vezes considerado como um rival pelo personagem Serge, na primazia e no direito à interpretação dos sonhos e dos fatos), ilusão e verdade.⁴ Essa mesma estrutura se repete no romance seguinte, *Un Amour de soi* (1982), por exemplo.

Esse centro separa o “antes” e o “depois” do enfrentamento, cujo valor simbólico e mítico se devem à importância da psicanálise na autoficção doubrovskyana. Talvez se possa dizer que o autor passa da “psicanálise existencial” à “psicanálise presencial”, em que a inclusão na trama da figura-personagem do terapeuta permite ao autor-narrador-protagonista-ensaísta um desdobramento suplementar. Pois o texto de Doubrovsky mescla ficção, autobiografia, ensaio e psicanálise, num hibridismo inextricável assentado sobre a articulação de partes do texto, diálogos e reflexões que tem por fuso sessões terapêuticas. Esse é um dos elementos característicos recorrentes do romance autoficcional de Serge Doubrovsky.

Aliás, o neologismo “autoficção”, que criou tanto escola quanto alvoroço, surge justamente na contracapa de *Fils*, em que o autor explica ao leitor a sua empreitada:

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, fora dos limites da sensatez/sabedoria [*sagesse*] e da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios/filiações [*fils*] de aliterações, assonâncias, dissonâncias, escritura de pré ou pós-literatura, concreta, como se diz da música. Ou então, autofricção (DOUBROVSKY, 1977, s/p).

Doubrovsky explica ao leitor sua intenção, decodifica sua estratégia e revela que seu livro deve ser lido *comme il faut*: como um exercício lúdico onde estão semeados fios/filiações

⁴ Numa de suas análises de *Fils* – em que aborda sua concepção pessoal da autoficção –, Doubrovsky chama a atenção para a ordenação das partes (do corpo) do texto: “Eu. Isso [*Ça*] faz (...) surgir, na seção mediana e central *Fils* (...) o face a face terapêutico, enquanto local do desfecho, do desenlace, e do desnudamento, ou seja, como local do verdadeiro. As seis partes da narrativa (...) se distribuem (...) segundo uma estrutura tripartida: o antes da verdade, (o vivido pré-analítico); o campo de batalha do verdadeiro (a sessão de análise); o pós-verdade (o vivido pós-analítico) [Essa seção...] adquire valor simbólico (escritura dos efeitos da análise) e até mesmo uma dimensão mítica (sequência vida-morte-ressurreição).” (DOUBROVSKY, 1988, p. 67-68). Esse esqueleto estrutural, que ocorre também em outros romances, serve de molde contenedor à sua escritura aparentemente desenfreada.

de sentidos por meio de fios/filiações de efeitos sonoros e gráficos do texto. Autor que, portanto, se recusa decididamente a morrer – ao escrever uma narrativa que é, essencialmente, autobiográfica (onde sua presença, é, afinal, incontornável), e ao fornecer uma chave de leitura ao seu público (impondo sua marca enquanto teórico e crítico ao texto ficcional que ele mesmo engendrou).

Em seguida, nessa explicação da regra do jogo escritural, o autor dá ênfase à ideia de fazer do uso da linguagem uma aventura – em clara referência a Jean Ricardou e à sua “aventura de uma escritura / escritura de uma aventura” ao falar do romance (em *Pour une théorie du Nouveau roman*, 1971). A autoficção apresenta-se, portanto, igualmente, como uma elaboração fundamentalmente intertextual e metatextual, e as remissões a outros textos (ficcionais ou ensaísticos) passam a integrar a estratégia da escritura, assim como deverão constituir um dos motores da leitura.

Assim, ao menos em parte, a leitura *comme il faut* do texto implica em solicitar a enciclopédia de conhecimentos do leitor. Mais que isso: para que o jogo se faça, o leitor deve estar atento para o fato de que texto rompe com o senso comum e com a sintaxe habitual, buscando tempos, compassos, ritmos, sonoridades e evocações potenciais, possíveis, virtuais, inusitados, surpreendentes, no contato entre o texto, sua musicalidade e sua materialidade (“autofricção”).

Essa aventura é, porém, “contraditória” e “estranha”, pois trata-se da empreitada de um “sujeito (pessoal) de se buscar, em sua essência, através de uma linguagem (forçosamente impessoal)” (como explica no próprio corpo do romance: DOUBROVSKY, 1977, p.51). Esse hiato compõe o espaço onde opera o que Doubrovsky denomina, em sua primeira autocrítica a *Fils* de “escritura consonântica”. No artigo “L’initiative aux maux: écrire sa psychanalyse” (1980, literalmente “a iniciativa dos males, escrever a própria psicanálise”, em jogo fonético com a “*initiative aux mots*” – a “iniciativa das palavras” preconizada por Mallarmé, em “Quant au livre”, *Divagations*, 1897), o autor avisa que não faz uma “escritura do inconsciente”, mas uma “escritura consonântica” (DOUBROVSKY, 1980, p.194) elaborada sobre propriedades fonéticas, onde homofonias, aliterações e assonâncias geram criatividade e produtividade no campo semântico. É como se as propriedades fonéticas induzissem, por contágio, à própria geração dos campos semânticos. E esse processo criativo, segundo ele, é o resultado de um

desejo vivo intenso, constante (...) recompensado por um prazer muito intenso quando ocorria uma descoberta imprevista (...) uma escritura fundada em jogos de som e de sentido depende inteiramente do caráter aleatório dos encontros linguísticos. Ressalto o afeto [no sentido psicanalítico] do escritor, provocando, em troca, uma forte reação afetiva no leitor. (DOUBROVSKY, 1980, p.181)

O autor ambiciona, portanto, uma comunicação direta com a afetividade e os impulsos afetivos de seu leitor, não restringindo sua escritura a um jogo intelectual ou cerebral, que vise apenas uma leitura culta. Não se trata, então, de uma “escritura do inconsciente”, de tipo

automático, ou “sobre o inconsciente”, de algumas abordagens psicanalíticas. É, segundo o autor, uma “escritura para o inconsciente” (*ibidem*, p.196), de um inconsciente para outro.

A propósito de seu próprio desejo, do motor de sua escritura (aspecto que costuma analisar nos escritores que analisa, enquanto crítico), revela a importância do prazer diante das descobertas fortuitas de duplicidades e ambiguidades no jogo entre sentido e som, na “lógica da consonância” (*ibidem*, p.191).

Talvez seja esse o principal elemento que distinga a autoficção doubrovskyana das demais. Sim, pois ele fez escola, e não são poucos os escritores contemporâneos que enveredam pelo “novo gênero”, ou outros (sub-)gêneros que lhe são derivados: alloficção, autobiograficção, autofracção etc, na tentativa, por parte de escritores e estudiosos, de dar conta da diversidade de focos e focalizações presentes na exuberante escritura autobiográfica contemporânea. Mas nem todos os textos ditos autoficcionais possuem, como componente central, o trabalho com a língua, a linguagem e o discurso.

A “escritura consonântica” será apenas parte da estratégia discursiva doubrovskyana: o autor acopla, ao jogo sistemático e complexo de sons e sentidos, o que denomina de “discurso quebrado”.

Em seu segundo romance autoficcional, Serge Doubrovsky fornece ao seu leitor uma segunda chave de leitura: na apresentação de *Un Amour de soi* (1982) o escritor cunha um novo conceito, ou um conceito complementar, relativo à autoficção: o “discurso quebrado”:

Hoje, o enfrentamento de um homem e uma mulher (...) não é mais a voluptuosa invenção do Outro (...) A arte do não-amar exige sua linguagem crua e cruel. Civilização decomposta, discurso quebrado (...) ao ceder a iniciativa ao jogo inopinado das palavras, às derrapagens dos sons e dos sentidos, a infelicidade de viver se transmuta pouco a pouco em alegria de escrever. Essa história trágica, assim distanciada, se torna uma história engraçada. (DOUBROVSKY, 1982, s/p)

O jogo sistemático e complexo de sons e sentidos pretende ser, portanto, “inopinado”, surpreendente, e, da comicidade produzida, gera-se a distância – tão característica, justamente, das comédias – que leva à capacidade de superação da tragédia ou do drama vivido pelos personagens, ao olhar crítico e jocoso por parte do leitor, e a uma assimilação entre a decomposição da trama (ou “civilização”) e a do discurso que a celebra.

No intuito de reforçar a afinidade entre a história e o discurso, então, o texto de Doubrovsky apresenta-se “quebrado”, fragmentado, pleno de falhas e repleto de vazios: ele é poroso, friável, esfacelado. Evolui na irregularidade lacunar de seu caráter telegráfico, e instaura uma lógica de descontinuidade⁵, imprevisível, que dificulta o fluxo da leitura, tornando-a tensa e

⁵ Em seu estudo sobre o estilo de La Bruyère, Doubrovsky havia identificado o que chamou de “sintaxe do descontínuo”, pela qual o autor destrutura o discurso clássico (DOUBROVSKY, 1980, p.59). Esse estudo data, originalmente, de 1970, em artigo publicado na revista *Poétique*, t.II, p.197, e explica que, em La Bruyère, “a linguagem se sabe e se proclama artifício” (*apud* Jules Brody, La Bruyère: le style

alerta às supressões de pontuação e articuladores, tendo por balizas apenas a formação de parágrafos e a divisão em capítulos. É como se o autor transcrevesse um discurso oral artificioso: as alterações gráficas (uso de itálico, caixa alta, e espaçamentos inortodoxos entre palavras, por exemplo) chamam atenção para as conexões implícitas entre os segmentos textuais, convidando a um mergulho empático no que (não) é dito, por meio de apelos visuais, fazendo da própria ocupação da perigrafia da página escrita um campo suplementar de produção de sentidos, potencializando os artifícios linguagísticos.

Um exemplo desse esfacelamento discursivo pode ser encontrado no seguinte trecho, escolhido entre tantos outros por conta do tema, abordado a seguir, da memória:

dix ans tout juste dix ans déjà c'était en 1960 tiré
brusquement en arrière je change d'époque je coule à pic vagues
fantômes une dizaine perdus dans la vaste salle cherche
en vain son simulacre depuis cinq ans débarqué en Amérique
moi je croyais encore à tout dur comme fer à la dialectique à
Sartre à ça où était-elle je tâtonne dans ma mémoire
poreuse je m'évapore (*ibidem*, p.15-16)

[tradução aproximada :] dez anos só dez anos foi em 1960 içado para
trás mudo de época afundo submerjo vagos fantasmas uma dúzia
perdidos na vasta sala busco em vão seu simulacro desde então
desembarcado na América eu ainda acreditava no pão pão queijo
queijo na dialética em Sartre nIsso onde ela está tateio na minha
memória porosa me evaporo

O texto consonântico e quebrado de Serge Doubrovsky é, justamente, “poroso”, como a “memória” que pretende expressar, refletir, esponja que ora apaga as imagens, ora as absorve, precisamente pelos poros, e inflaciona a malha do texto e se infiltra pelo não-dito, pelo sugerido, pelo apelo dos sons e sentidos que permanecem “vagos” ou imprecisos, cabendo ao leitor completar as lacunas, decidir o tom, resolver o modo (interrogativo ou afirmativo), recombina os fatos e tentar descobrir o fio cronológico da história. Pois são muitos os fios, muitos os tempos, muitas as memórias embrenhadas nessa trama. E elas se ameaham entre as lacunas, os espaçamentos irregulares, as variações da forma. Na dialética vazio-pleno, o leitor deve realizar os nexos entre os diversos níveis de registro de memória, e construir, junto com o autor, a imagem do protagonista, esse ser que se multiplica pelo texto, proliferando-se, exaltando-se, e ressoando em eco a si mesmo, por meio da instauração de um mimetismo estrutural entre história, estória, discurso e linguagem – trabalho multifacetado desse autor, também ele, plural, acumulando e alternando, na vida e no trabalho, as tarefas de escritor, crítico, teórico, professor e tradutor.

No corpo do texto desse segundo romance autoficcional, Doubrovsky afirma: “Escrevo o meu romance. Não uma autobiografia (...) sou um ser fictício. Escrevo minha autoficção (...) Desde que transformo minha vida em frases, me acho interessante (...) Minha vida fracassada

d'un moraliste, *Cahiers de l'AIEF*, v.30, n°1, 1978, p.139-153). Acredito que essa identificação e elogio da sintaxe descontínua esteja na base da elaboração de seu próprio “discurso quebrado” – ou seja, Doubrovsky analisa em *La Bruyère* o que pratica em sua escritura de *Le Monstre*.

será um sucesso literário” (*ibidem*, p.90-91). A autoficção, portanto, transforma o “si mesmo” em espetáculo, a partir dessa múltipla projeção de si, no texto, enquanto autor, narrador e protagonista.

Esse espetáculo é, inicialmente, o do agenciamento de uma série de distintos, mas complementares, registros de memória: o autor (con)funde a memória biográfica com a memória do narrador (e protagonista) e a memória da obra (em remissões a outros livros escritos anteriormente), além da memória de obras de outros autores (pois Doubrovsky faz constantes alusões a cânones da literatura francesa – matéria de seu trabalho enquanto ensaísta e como professor, em citações que semeia de maneira ora mais ora menos explícita, em intrincados diálogos intertextuais).

O espetáculo é também, segundo o próprio autor, “interessante”: a autoficção de Serge Doubrovsky será um sistemático (para não dizer compulsivo) exercício narcísico que vai se declinar, a um só tempo, na pluralidade de suas presenças no texto (enquanto autor, narrador e personagem), no hibridismo de gêneros (que se alternam ou amalgamam), e no próprio trabalho lúdico e engenhoso com a língua, fazendo do dito espetáculo um verdadeiro agenciamento de pluralidades superpostas – e sua detecção tida pelo autor como elemento atraente para seu público leitor.

Esse trabalho “espetacular” feito com a língua (que se acopla aos efeitos gráficos e visuais da página escrita) correspondem a uma espécie de perturbação sonora, num texto cheio de aliterações e chistes, que o autor diz produzir a esmo, ao “prazer do encontro” de jogos de palavras, que animam e direcionam o movimento da autocontemplação diante do “espelho analítico”. Espetáculo e espéculo se alimentam mutuamente.

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*. (DOUBROVSKY, 1988, p.77)

A autoficção é essa construção por vir, que o leitor, informado de tantas distintas memórias, compõe a partir dos fragmentos, traços e rastros que o escritor deixa atrás e ao redor de si. Composição feita também a partir desse espelho estendido pelo processo analítico, em que Serge se desdobra mais uma vez, (des)velando-se entre ficção e biografia, fazendo da linguagem um véu (por confundir ficção e biografia), e fazendo desse véu, justamente, algo mais interessante do que a identificação do que é fictício e do que é verdadeiro no texto. A autoficção é como um espetáculo de imagens de si, refratadas em diversos espelhos espalhados pelo texto, afastando o olhar leitor da imagem “real” ou “verdadeira” do autor, e levando-o a fixar-se do inconstante movimento dos reflexos e reflexões acerca de si.

A autoficção, por fim, ao constituir um discurso que se quer mimético com relação ao tempo atual (a “civilização decomposta” dos dias de hoje de que fala Doubrovsky na apresentação de *Un Amour de soi*) será construída também como busca de colocar em prática preceitos de dois dos escritores-ensaístas mais importantes na formação da estética doubrovskyana. Em *Parcours critique*, livro de ensaios que publica enquanto escreve *Un Amour de soi*, Doubrovsky lembra que

"Todo escritor tem que fazer a própria língua", dizia Proust (...) Só se pode fazer a própria língua a partir de uma língua comum, a diferença [estando n] a « direção pessoal da frase », para retomar a expressão de Mallarmé, que só se pode inscrever e se instituir pela organização de um sistema de desvios [*écarts*]. (DOUBROVSKY, 1980, p.196)

Esses desvios ou discrepâncias pessoais, que permitem a criação de uma “língua própria”, uma marca autoral singular e original – valor considerado positivo e buscado por Proust, Mallarmé e Doubrovsky, entre tantos outros – se manifestarão, na escritura autoficcional, como essa qualidade mimética de um autor que busca a expressão de um tempo desavido por meio de um texto esfrangalhado, assim como pelo caráter camaleônico desse escritor que se multiplica no texto, se desdobra e se prolifera, insistente, repetitivo e tautológico, em construções arquitetadas e calculadas, calcadas em simetrias (entre as partes do livro), chistes e sonoridades inventivas, gerando não somente um auto-espelhamento sistemático, como também um persistente efeito de eco – ao texto e a si mesmo.

Mas há, aí, *un bémol*, como se diz em francês, algo que destoa e gera desconforto, pois o texto autoficcional, sendo um exame narcísico de si sob vários ângulos ou espelhos, leva o leitor que passa de um livro a outro no decorrer da obra e seus tomos, a uma sensação de *déjà vu*, de *déjà lu*, e à identificação de um efeito de eco inter e intratextual. O exercício de expressão narcísica e redundante acaba sendo a conformação de uma “obra em si bemol”, um tanto destoante pela intensidade da insistência sobre o si mesmo e os efeitos – sempre os mesmos – no corpo do texto.

Ao buscar um tom ou som próprio, Doubrovsky encarna, propositalmente, ditames de Proust e de Mallarmé, elaborando uma obra sobre si, vários “sis”, em eco a si, em si bemol.

Referências:

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, 1988.

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

-----, *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

-----. *Parcours critique*. Paris: Galilée, 1980.

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

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

GRELL, Isabelle *et alii*. [Serge Doubrovsky: comment le monstre devint fils.](http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com)
<http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com> [2014].

LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique (bis), *Poétique* n°56, Paris, Seuil, 1983, p.416-434.

NOGUEIRA, Luciana Persice. Autoficção e estrutura especular em *Un amour de soi*. *Estudos Neolatinos* (UFRJ), Rio de Janeiro, n°2, p.193-201, 1997.

-----. *Dimensões intertextuais em Un Amour de Soi: Em Busca Do Leitor Perverso* (Mestrado), 1997, 106fls; disponível em <http://www.lettras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/lucianapersicemestrado.pdf>

-----. O “discurso quebrado” de Serge Doubrovsky: escritura como instalação? *Matraga* (UERJ), Rio de Janeiro, vol.22, n°37, p.64-78, 2015.

-----. O palimpsesto proustiano em *Un amour de soi* de Serge Doubrovsky. *Revista Interfaces* (UERJ), Rio de Janeiro, n°5, p.81-95, 1998.

-----. Serge Doubrovsky e sua “reescritura” da *Recherche*: o romancista à luz da própria crítica, *Revista Palimpsesto* (UERJ), n°20, pg.66-81, 2015.