

CITAR

Celina Moreira de Mello

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Recortar e colar são o modelo do jogo da criança, uma forma um pouco mais elaborada do que o jogo do carretel no qual, na alternância da presença e da ausência, Freud via a origem do signo, uma forma primitiva do jogo da "mourre" - papel, tesouras, pedra -, e mais poderosa se, no fundo, nada se opõe a minha cola. Faço um mundo a minha imagem e semelhança, um mundo em que pertenço a mim mesmo, e é um mundo de papel.¹

1. Introdução

Tomar a palavra é sempre retomar a palavra e responder ao Outro. No ato de palavra enreda-se e diz seu enovelamento o S (Sujeito falante - "parle-être"). Falar é, portanto, ser dito pelo Outro e apropriar-se deste dito para dizer seu modo e sua força de apropriação e fundar o mundo em valores próprios.

A escritura enquanto ato de palavra desdobra-se num espaço já escrito, no Intertexto, e dobra-se a determinadas regras, preço a pagar para poder mover-se num circuito de trocas, para poder ser moeda circulante. O Texto, como toda moeda, deve ser cunhado.

A citação é um dos modos pelos quais um texto se integra à rede textual que é o Intertexto. O texto faz assim parte de um conjunto que solicita a leitura e, de acordo com Antoine Compagnon, se faz reconhecer enquanto "prática de papel": leitura e escrita seriam formas derivadas do jogo infantil que consiste em recortar e colar papel. Recortar e colar aparecem, então, como facetas mais elaboradas da experiência fundamental da criança - o jogo - como um sofisticado fort/da, jogo de alternâncias entre a presença e a ausência.

Recortar e colar são duas operações em que imponho ao mundo, que me é desde sempre dado, uma ordem em que eu atravesso a Ordem que me é imposta.

As marcas gráficas da citação vêm apontar para um lugar em que se encontram duas enunciações, mas no fragmento que foi cortado de um texto e enxertado em outro uma relação já está presente, a resposta ao Outro: a citação pode libertar-se de seu significado restrito, preso às aspas, e aparecer como uma perfeita operação cirúrgica, sem as marcas da Outra enunciação no enunciado.

Reduzir a citação ao fragmento enxertado, sinalizado pelas aspas é escamotear o ato - enunciação - de leitura e escrita, o trabalho da citação: o recorte e a apropriação, como se o fragmento fosse puro enunciado, deslocando-se no espaço e ignorar que "Toda prática do texto é sempre citação, e eis porque é impossível definir-se a citação."²

Seu sentido provém do próprio ato de apropriação e deve obrigatoriamente ser interrogado no que diz respeito a um querer dizer. O que quero dizer ao repetir o que Outro já dissera? A resposta, escorregadia, desloca-se para um querer dizer investido na enunciação: o sujeito da enunciação.

Um outro viés para abordar a citação seria o da sua descrição formal lingüística e retórica. Para A. Compagnon a citação seria uma forma simples de relação interdiscursiva, juntamente com o refrão; a citação é "a repetição de uma unidade de discurso num outro

discurso".³ Constitui uma forma de repetição cuja pertinência é estudada em sua articulação retórica pela lingüística e em sua articulação interdiscursiva pela moderna teoria do texto, com o nome de intertextualidade.

Numa descrição formal da citação poderíamos dizer que a citação (t) é um enunciado que repito no meu texto (T2) que recortei do texto outro (T1) e que, por ser um enunciado repetido com uma enunciação nova, não é o mesmo: a T2 corresponderá t enunciado por A2 (o autor de T2) e a T1 corresponderá t enunciado por A1 (o autor de T1). Sendo t diferente, por esta nova enunciação, caberá, pois, ao leitor ser o intérprete da citação enquanto forma de relação interdiscursiva, ou seja, o leitor será o intermediário (e não o her meneuta) na relação dual que a citação evidencia entre dois discursos. A relação interdiscursiva será aqui, portanto, ternária, e sua interpretação deverá considerar-se, por sua vez, uma enunciação outra, expressão do Outro e igualmente fadada a deixar um resto que foge à interpretação.

Há vários momentos históricos da citação, vários modos de citar e de responder ao texto outro incorporando-o ao corpus próprio. Entre os dois extremos, entretanto, o da acumulação erudita e o do simples enxerto que não denuncia a sua origem, insiste a impossibilidade de um dizer primeiro, a vertigem do momento em que se toma a palavra de modo original e o conforto de dispor de uma rede tecida pela tradição que amortece o salto do trapezista quando este se lança e atravessa o falso vazio do silêncio.

Desenhar um percurso no papel é de qualquer forma repetir outros traçados. Qualquer reflexão sobre a citação deverá assim desdobrar-se numa reflexão sobre a repetição.

2. Concha ou da luz negra

Como corpus de aplicação do conceito de citação acima exposto, apresentaremos uma leitura do primeiro romance de Sollers, *Une*

curieuse solitude, publicado em 1958. Proust aparece, desde logo, como o primeiro interlocutor do texto de Sollers, como um dos textos recortados e colados em seu intertexto.⁴ A "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" responde "Depuis toujours, je forme ce projet d'écrire..." em que uma enunciação vai situar-se, colocar-se em seu ato de palavra, enquanto instância narradora autobiográfica, inscrita no tempo.

Entretanto, ao longo preâmbulo em que o Narrador da *Recherche* repertoria os elementos de sua paisagem de passado, que teria gostado de poder reproduzir em sua escrita, corresponde uma liquidação sumária pela qual Sollers, como num contraponto, define-se em sua subjetividade. Tudo aquilo que alimenta *Du côté de chez Swann* e *A l'ombre des jeunes filles en fleur* é rapidamente descartado por Sollers:

Au vrai (ne riez pas tout de suite), il me semble que ma pensée a disparu. Je me souviens pourtant de quelques silhouettes, de quelques odeurs, d'un ou deux paysages et, par-ci, par là, d'un reflet de sentiment. Mais je n'arrive pas à croire que ma vie (je veux dire ce qui exista pour moi de moins habituel) puisse encore s'accrocher à ce qu'on appelle le monde mental. (C.S., p. 14)

A série de paisagens, com todos seus matizes, que atravessamos na leitura da *Recherche*, reduz-se, aqui, a sua matéria prima, ao elemento que faz sua quintessência, e se subsume na luz. E para instaurar o tema da lembrança, produz-se um novo movimento, da luz para instantes luminosos, que nos levarão, finalmente à memória, em que o narrador, como o "homem que dorme" de Proust, viaja no tempo e desloca-se para o passado, embora o autor comente, num texto sem nome, num como que pretexto, sua impossibilidade de desdobrar-se, como o faz magistralmente Proust, num moi passado e num je presente:

Décrire ce personnage que je suis, cela suppose d'ailleurs que j'ai pris sur lui un avantage, ce dont, il me semble, je suis très éloigné. (C.S., p. 14)

Um certo emolduramento persiste, neste quadro, de um romance proustiano. A casa onde o narrador passara sua infância, muito mais presente enquanto atmosfera do que enquanto cenário, os longos enfileiramentos de quartos, corredores, escadarias e passagens são rapidamente evocados, como alguns simples acordes que vibrassem de uma sinfonia por todos conhecida:

Lorsque, par exemple, Concha montait dans ma chambre, pouvais-je bien comprendre que cette sorte d'intimité qui nous était réservée, cette brusque et provisoire solitude qui nous réunissait dans la maison de mon enfance, sur un fond de musique et de rêverie... (C.S., p. 54)

2.1 Já estava escrito

E o tema da memória despertado, desperta, como a própria memória dos textos, a voz dos poetas que se inscrevem na linhagem daqueles que cantaram o amor no pretérito: Lamartine, Hugo e Musset.

Pergunta Sollers: "Et n'est-ce pas un signe que la mémoire elle-même soit (chez moi, du moins) à ce point joyeuse, enchantée? Ne faut-il pas voir là comme une géniale correction de toute vie?" (C.S., p. 15) e ouvimos Musset, em "Souvenir": "Un souvenir heureux est peut-être sur terre / Plus vrai que le bonheur".

Em sua busca de luz, Sollers afirma: "... je suis parvenu à ce champ creusé où respire encore tout ce qui m'importe" (C.S., p. 15) em que ressoam os versos de Hugo "Tristesse d'Olympio":

Et là dans cette nuit qu'aucun rayon n'étoile,
L'âme, en repli sombre où tout semble finir,
Sent quelque chose encor palpiter sous un voile ...
C'est toi qui dors dans l'ombre, ô sacré souvenir!

Enaquele respire os versos do "Lac", de Lamartine:

Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise: "Ils ont aimé!"

É da "nuit qu'aucun rayon n'étoile" que parece vir a jovem Concha, personagem gerada pela perífrase hugoliana, luz negra que vem encantar a adolescência do narrador.

A personagem de Concha, jovem governanta por quem se apaixona o narrador adolescente, lembra as personagens femininas de Proust, sempre associadas a um lugar, a uma paisagem - Gilberte e Combray, Albertine e Balbec, Mlle de Stermaria e a Bretanha, por exemplo - e propondo a sedução de um enigma a ser desvendado.

Outros traços fazem de Concha uma das "raparigas em flor" de Proust. Seus modos um pouco vulgares, ambíguos, escondendo os segredos de Gomorra, como os de Albertine e suas amigas. Podemos comparar a primeira descrição das raparigas de Proust, com alguns momentos de Une curieuse solitude em que o narrador faz o esboço de Concha:

...je conclus plutôt que toutes ces filles appartenaient à la population qui fréquente les vélodromes, et devaient être les très jeunes maîtresses de coureurs cyclistes. En tout cas, dans aucune de mes suppositions, ne figurait celles qu'elles eussent pu être vertueuses. À première vue - dans la manière dont elles se regardaient en riant, dans le regard insistant de celle

aux joues mates -j'avais compris qu'elles ne l'étaient pas. (J.F., V, p.37)

Je ne sais ce qui, dans les relations qu'elles montraient fort librement, me parut equivoque ... Rieuses, comme pour un motif sans importance je venais les admirer, elles se caressaient rapidement avec une satisfaction que je trouvais exagérée ... Le plaisir qu'elle me donnait avec une habileté extraordinaire, je lui en voulais un peu de me l'appliquer comme une expérience. Je comprenais assez que le partenaire aurait pu changer sans que son plaisir en soit modifié. (C.S., p.59-60)

Os risos, olhares, as caricias, a liberdade no trato, tudo vem sugerir, nos dois textos, o que Sollers em Théorie des Exceptions, chama de "poço", o mundo "negro" e "perturbador" de Gomorra,⁵ sugestão que ambos os textos confirmarão posteriormente.

Também os primeiros beijos do narrador e de Concha evocam as desagradáveis sensações do Narrador ao beijar Albertine:

Mais hélas! - car pour le baiser, nos narines et nos yeux sont aussi mal placés que nos lèvres mal faites - tout d'un coup mes yeux cessèrent de voir, à son tour mon nez s'écrasant ne perçut plus aucune odeur, et sans connaître pour cela davantage le goût du rose désiré, j'appris à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser la joue d'Albertine (C.G. II, p.233-234)

Nous nous embrassions, maladroitement. Les premiers baisers n'ont pas à proprement parler de goût car les ressent comme des chocs. (C.S., p.33)

Como as heroínas proustianas, Concha será associada a um espaço físico, ou melhor, à atmosfera de tal espaço, mas também a uma língua, a língua espanhola com suas sonoridades e todo o imaginário que veicula.

Concha vem da Espanha e o amor daquele adolescente envolve-a numa rede de associações de que é a luz, a projetar-se sobre o fatalismo, o negro, a religiosidade. Trata-se de uma luz negra - "los ojos con mucha noche" (C.S., p.17) que se reflete no luto de suas roupas e numa expressão idiomática que encanta o narrador: Ojala!. Oxalá.⁶ Brilha aqui a superfície do texto como um logro, mascarando com uma simples interjeição a presença e a força do destino, do querer de Allah, que no Livro já está escrito.

Na verdade, tudo que aqui se escreve, já estava escrito e foi antes escrito. Como então expressar uma singularidade? Como afirmar-se enquanto exceção? A questão permanecerá por enquanto, como um enigma, o enigma de Concha, Concha e seu rosto enigmático e se resolverá mais tarde, uma vez que nem a proximidade física, nem a posse de uma mulher logram, silenciar tal questão:

Car ce que je découvrais à peine, c'est que le sexe, lorsqu'on n'y est pas préparé et que l'imagination s'acharne à des fantômes de sentiment, ne peut résoudre l'énigme d'un visage, n'est pas suffisant pour nous tirer de notre mensonge habituel. (C.S., p.36)

Eno livro do destino está escrito: "Deus criou o homem a sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou." (Gên., I, 27). Homem e mulher já marcados para formar O casal mítico, cujo romance marca há tantos séculos o gênero romanesco.

O termo romance, "latim alterado", passagem do latim para as línguas românicas, cobre a narrativa que dos versos para a prosa, faz a transição entre as gestas e uma literatura de feitos cada vez menos heróicos.

O Herói, cujas origens épicas lhe davam os contornos de uma coletividade, reduz-se às prosaicas dimensões do cotidiano, tornando-se a Personagem que enaltece o indivíduo em sua singularidade.

Assim, para Lévi-Strauss, o romance corresponde à perda inexorável de uma ordem mítica. O conteúdo estrutural das narrativas míticas, assim como sua própria estrutura, degradam-se em serialidade “quando as estruturas de oposição são substituídas por estruturas de reduplicação”.⁷ Tal degradação completa-se quando a estrutura passa a ser a própria reduplicação. Ora a reduplicação como estrutura recobre o que se convencionou chamar com Gide de mise en abyme, que se definiria, no que se refere ao romance, como sua própria representação ao nível do referente. E, acrescenta Lévi-Strauss: “O herói do romance é o próprio romance. Este conta sua própria história.”¹⁸

A degradação da ordem mítica é um dos sentidos do romance de Sollers. A situação do casal em Une curieuse solitude, de uma ausência de originalidade tão desoladora, um jovem que se iniciará nos segredos do amor e do sexo pelas mãos da empregada, vê-se brutalmente referida enquanto tal: banalidade do romance, seu mais ordinário e prosaico romanesco: “Et je serrai sa main en pensant que nous avons souvent besoin pour céder au romanesque qu’il ressemble à un roman.” (C.S., p.28)

Concha ou Conception, a mulher e seu mistério da Conceição que ecoa no radical familiar para ouvidos franceses - con -, objeto do desejo do narrador, cujo membro se retesa na metáfora da corda para seu arco de jovem Ulisses, tão afastado de seu modelo mítico. A rival chama-se Beatriz e o narrador (jovem Dante ?) por ela não se interessa. A relação de Beatriz ao saber, entretanto, embora deteriorado, permite-lhe ver o óbvio: o casal desde sempre formado.

E o que já se inscrevia no nome de Concha e na metáfora do arco, e que se anuncia num futuro do pretérito tão ao gosto de Proust, aparece claramente numa constatação do narrador:

Il suffit parfois d'une phrase ou, plus justement d'un ton, pour créer entre deux corps une fatalité qu'ils ne pourront plus fuir. (C.S., p.16)

Quando o narrador se da conta de que um casal precisa isolar-se para determinadas práticas amorosas, recorre ao acaso, outra máscara da fatalidade, jamais abolida para o poeta:

Puis le hasard qui a l'imagination la plus grossière, décide tout le monde à aller passer huit jours en Espagne. (C.S., p.28)

O romanesco das proezas amorosas ou guerreiras do herói de romance desprende-se do tempo mítico e ingressa no tempo progressivo da história. São narrados trajetos em que as Personagens não são mais heróis imutáveis mas encontram-se presos a um devir que se traduz na triade: tempo, memória, história.

História que viria marcada não mais por Édipo mas pela figura de Ulisses.⁸ História de um trajeto, uma viagem, um percurso, ao término do qual a personagem encontrará o Pai, não enquanto face de morte, mas para assumir seu lugar numa função de fecundidade, aqui, como na *Recherche*, a do escritor. Pois o romanesco desdobra-se em múltiplas facetas: romances de cavalaria, policial, por cartas, pastoral, mas em todos, o sucesso, a glória que a personagem principal deverá alcançar pode resumir-se numa forma, numa identidade singular que deverá ser atingida, apreendida, aprendida. O romance de aprendizagem constrói-se numa analogia com os ritos de iniciação, que marcam a passagem da criança para o adulto.

O romanesco de Une curieuse solitude se desenvolverá, pois, de acordo com o modelo tradicional do romance de aprendizagem e virá inscrever-se na linhagem dos Anos de aprendizagem de W. Meister de Goethe, assim como da Educação Sentimental de Flaubert.

... je travaillais à moi-même. Ces longues rêveries, ces lectures interrompues et surtout cette liaison (qui me mettait au monde), ont plus fait pour m'apprendre quelque chose que n'importe quel sérieux. Il n'y a peut-être rien d'autre à savoir. (C.S., p. 60)

O texto que marca a passagem dos romances de cavalaria para o romance burguês moderno é o Dom Quixote de Cervantes, cuja personagem principal é o próprio símbolo da degradação do mundo mítico das gestas medievais. Este texto é citado em Une curieuse solitude, numa cena obrigatória quando se trata de evocar o imaginário veiculado pelo significante Espanha: a corrida de touros. Aliás corrida e citação reduplicam-se, já que o vocabulário das corridas diz que o toureiro, ao mover a capa vermelha, cita o touro.⁹

Citaremos, então, um autor que é uma presença constante na obra de Sollers: George Bataille.

Em 1956, em seu Prefácio a Madame Edwarda, Bataille propõe ao leitor uma reflexão sobre a atitude tradicional face ao prazer e à dor. Aparecem aí os temas dos jogos do sexo e da morte, enquanto paroxismo e pacificação da dor, ambos objeto de interdito. Bataille, entretanto, afirma que, como em nossa sociedade, a dor e a morte exigem respeito, enquanto o prazer e toda atividade sexual despertam o riso, enfocar o erotismo numa perspectiva trágica constitui uma atitude não-conformista (de renversement). Tal riso nos impede de considerar trágica a verdade do erotismo, ou seja, o que Bataille define como sendo a "identidade do prazer extremo e da extrema dor".¹⁰

Em seu livro L'histoire de l'oeil um episódio se constrói associando os dois extremos, sendo a dor e a morte, assim como a potência e o sexo, representados pelo touro. O episódio tem como título "Animais obscenos". Passa-se na Espanha. As corridas de touros alternam, para as personagens envolvidas - Simone e o narrador -, com "intermédios obscenos", pontuando a procura do

êxtase nos excessos de prazer e da dor. O matador (mata-dor) aparece, por denegação, como um açougueiro, seus movimentos são, pelo narrador, associados ao jogo físico do amor".¹¹ Mas, em Une curieuse solitude, todo o fascínio da cena em que o touro é um monstro solar" e sua morte um sacrifício oferecido ao sol, o delírio, a exaltação, o gozo do público, tudo isto desapareceu. As arenas são pequenas, os toureiros são desajeitados, as mulheres mal vestidas, o público francês tem reações "delicadas" e até o touro dá um espetáculo de covardia. Restam a corrida e o sol como citações obrigatórias da Espanha, além de um Dom Quixote "sem ardor".

Alguns significantes, entretanto, insistem em manter uma rede de conexões como texto de Bataille: a amiga de Concha é um "pequeno monstro", como o monstruoso anão de Madame Edwarda. Os soldados, ao ver Concha, dizem frases obscenas. A baba e o sangue estão presentes. E os movimentos do toureiro inevitavelmente associam-se aos jogos do sexo, embora numa evocação de impotência e cansaço.

Mas, paradoxalmente, é Concha, na aparência tão alheia a esta citação do autor de O erotismo, que por sua reação irritada, face a esta caricatura de Espanha evoca o que falta nesta corrida de touros e, significante privilegiado, descortina aos olhos do leitor o infinito plural de sentidos do texto. Concha em que se ouve o mar, corpo em que ressoa o "infinito material" (C.S., p. 65), analogia que se constrói como todas as metáforas de Proust.

Et ce mot, chargé de ses prononciations différentes, gisait en moi comme un vieille imagination que l'on enrichit à tout moment de ses trouvailles. La femme qui le portait me semblait coller si parfaitement à lui, que je ne la separais pas de lui, que je ne la possédais pas vraiment que par son intermédiaire. Et je me disais, non sans emphase, que, de même que les coquillages si nous les approchons de notre oreille nous font

“entendre la mer” d’où ils sont éclos, de même, à les cotoyer, certains corps par quelle illusion? - nous rendent le murmure de l’infini matériel. (C.S., p. 65)

Neste jogo de espelhos, não passa pelo nome da Simone de Bataille o Simonet da Albertine de Proust? e no fascínio pela fente sempre chamada cul, toda a ambigüidade dos jogos eróticos do mundo de Sodoma e Gomorra, em que se enredam as personagens de Proust, Bataille e Sollers?

2.2 O Anjo leitor

A *Recherche*, com suas múltiplas entradas oferecidas ao leitor, como as portas de uma catedral acolhem os peregrinos, não deixa de ser um romance de aprendizagem, na mais pura tradição romântica. O Narrador, aprendiz-escritor, sente-se possuído por uma obsessão, uma obra por vir que o assombra, a obra que deseja escrever, e vive à procura de uma chave que lhe abriria as câmaras tão inacessíveis dos segredos da Arte. É o amor, que Marcel vive de desencontro em decepção e de decepção em sofrimento, do sofrimento à alegria de decifrar seus signos, que o levará ao mundo da Arte, amor regido por aquilo que Proust denominará “as intermitências do coração”.

A primeira experiência amorosa do Narrador encontra-se ligada à figura de Swann, uma vez que se apaixona pela filha deste, Gilberte. Swann, na infância do Narrador, aparece, por outro lado, como o visitante inoportuno que vem privar a criança do beijo de boa noite de sua mãe. Encontra-se, pois, na origem dos primeiros sentimentos de perda experimentados pelo Narrador.

A importância de Swann, entretanto, transcende sua relação direta com os acontecimentos da “vida” do Narrador; a primeira paixão de um personagem a aparecer na *Recherche* é a paixão de

Swann por Odette. Narrativa formando um conjunto com características que a distinguem dos outros textos que constituem a *Recherche*, *Un amour de Swann* constitui o modelo da paixão amorosa, na obra de Proust.

Ora, a paixão é apresentada como gerando sempre um sentimento de perda e separação: amor e desencontro. Não há amores felizes, correspondidos, na *Recherche*. Deleuze, em *Proust et les signes*,¹² considera que a série de amores heterossexuais constitui uma série de amores fracassados, por esconderem eles o terrível segredo de Sodoma e Gomorra. Homossexualismo masculino e feminino seriam a chave da impossibilidade do encontro amoroso dos casais.

Uma metáfora constitui o leit-motiv de *Un amour de Swann*, a metáfora da doença. A paixão obedece a um ciclo. Sintomas, certeza do contágio, progressão crescente, crises sucessivas, ponto alto, progressão decrescente, convalescência com perigo de recaída, cura definitiva. A paixão não é, pois, absoluta e eterna como no Romantismo, nem fenômeno puramente biológico como para o Naturalismo. Inscreve-se no tempo, como algo que este traz e carrega de volta. Só aqueles que nela acreditam podem apaixonar-se sem se desesperar. Se cada amor traz em seu bojo tristeza, saber que o amor cumpre um ciclo, obedece a leis e necessariamente morre um dia, para dar lugar a um novo amor, dá àquele que sabe, aquilo que Proust chama de **joie**.

Se o amor-ciclo se inscreve no tempo, o amor-desencontro participa da natureza eterna do Tempo. A série de sintagmas, cada amor-ciclo constituindo um sintagma, forma o paradigma: amor-desencontro.

Assim como os espaços sociais não são agrupamentos homogêneos, com características permanentes, transitando as personagens de um espaço a outro, alternando prestígio e desfavor como numa gangorra, assim também cada personagem revela-se um mundo de sentimentos em perpétua mutação.

Conjunto molecular, segundo Deleuze, o momento em que um sentimento domina os outros jamais coincide com o momento em que o sentimento análogo ou correspondente domina outro conjunto. Os tempos das personagens jamais coincidem, como turbilhões que viajassem no espaço infinito, que ansiassem por parar, fundir-se com outro turbilhão, mas tendo que, inexoravelmente, continuar na incomunicabilidade. Quando Odette interessa-se por Swann, Swann não se interessa por Odette. Quando Swann compreende que ela pode escapar-lhe, apaixona-se. Seu amor aumenta proporcionalmente à indiferença da jovem. Da mesma forma, o Narrador sofre com a frieza de Gilberte que, mais tarde, lhe confessa ter sofrido com o que pensava fosse a frieza do Narrador. As personagens de *Une curieuse solitude* bailam igualmente o minueto do desencontro. O romance estrutura-se em duas partes que podemos caracterizar, no que se refere ao tempo, como a saída da adolescência e a entrada na idade adulta, e também, no que se refere ao espaço, como cenas da província e cenas de Paris. Cada seqüência corresponde a um momento diferente da relação do narrador com a jovem Concha, num quiasma que ilustra a impossibilidade de qualquer relação.

Elle promenait ainsi dans la vie une disponibilité et une distance également absolues. Oui, d'une certaine manière elle était la solitude, cette transition entre deux mondes incommunicables. (C.s., p. 121)

As duas partes do romance articulam-se no vazio tecido pela separação do casal, pontuado pela presença de objetos substitutivos: na província, a aventura com Beatriz, os sonhos, em Paris.

Tal estrutura esquematiza-se de acordo com o que J. Genिकासса considera ser “uma primeira aproximação da forma semiótica integrativa dos discursos míticos”; reproduzimos, aqui, o esquema que este teórico propõe:

(espaço textual)inicial/terminal:: (conteúdo) invertido/colocado
 Província/Paris Concha perdida/reencontrada¹³

Estrutura binária que se reduplica com a estruturação do romance policial, a qual encontramos em qualquer narrativa que se desenvolva a partir de efeitos de suspense:

situação inicial/terminal:: colocação do enigma/ solução do
 de Concha enigma

Configura-se, na passagem do primeiro para o segundo momento, a perda (cf. C.S., p. 87) que facultará o reencontro da mulher amada, definitivo, quando esta assumir os traços de um objeto estético, numa total conformidade com o modelo proustiano.

A personagem amada é, para Proust, a chave de um espaço social, além de se encontrar presa a um espaço geográfico. Odette inicia Swann nos ritos do “núcleo” Verdurin. Rachel fascina St. Loup por sua intimidade com um espaço sócio-ideológico, que os conhece através de leituras. Gilberte encarna, para o Narrador, os jardins *Du côté de chez Swann* e os jardins dos Champs-Élysées. Albertine funde-se, para sempre, na memória do Narrador, com a paisagem de Balbec. A duquesa de Guermantes confunde-se com a igreja de Méséglise.

Mas a dimensão mais importante da personagem amada é sua misteriosa relação com a Arte. Odette e, para Swann apaixonado, uma frase musical de uma Sonata de Vinteuil. Gilberte e, para o Narrador apaixonado, a amiga do escritor Bergotte. Albertine é amiga de Elstir, o pintor. O nome Guermantes não pode ser dissociado da arte medieval: castelos, catedrais, túmulos, estátuas, vitrais, tapeçarias etc ...

Mais do que isso: Odette é a frase musical de Vinteuil, Gilberte é a escritura de Bergotte, Albertine é uma tela de Elstir, a duquesa de Guermantes é Genoveva de Brabant. O Amor confunde-se com

o amor pela Arte. E o interesse por uma personagem confunde-se com o interesse por um artista. Amor e Arte apresentam uma relação de ante-câmara e câmara. O interesse do Narrador por um artista cumpre o mesmo ciclo da paixão: os entusiasmos, decepção, compreensão. A série de amores frustrados corresponde à série de frustrações com os artistas. Até que o Narrador compreende as Leis da Arte. Amor e Arte submetem-se as mesmas Leis: as Leis do Tempo.

Se analisarmos a relação Swann-Odette que começa no pequeno grupo dos Verdurin, tão medíocre nas aparências, mas que esconde, por exemplo, no ridículo Biche, o excelente pintor Elstir, veremos que, desde o início, amor e arte se confundem.

Swann, amigo da família do Narrador, é um esteta que busca, paradoxalmente, nas mulheres que o seduzem, um tipo de beleza vulgar. Numa inversão deste paradoxo, entretanto, interessa-se por Odette de Crécy, que todos consideram “encantadora”, mas cuja beleza, de início, nele provoca “uma espécie de repulsão física” (C.Sw” p.265).

Et c'étaient souvent des femmes de beauté assez vulgaire, car les qualités physiques qu'il recherchait sans s'en rendre compte étaient en complète opposition avec celles qui lui rendaient admirables les femmes sculptées ou peintes par les maîtres qu'il préférait. La profondeur, la mélancolie de l'expression, glaçaient ses sens que suffisait au contraire à éveiller une chair saine, plantureuse et rose. (C.Ss I, p. 260)

Pour lui plaire elle avait un profil trop accusé, la peau trop fragile, les pommettes trop saillantes, les traits trop tirés. Ses yeux étaient beaux, mais si grands qu'ils fléchissaient sous leur propre masse, fatiguaient le reste de son visage et lui donnaient toujours l'air d'avoir mauvaise mine ou d'être de mauvaise humeur. (C.Sw. I, p.265)

Ao pensar em Odette, Swann é obrigado a decompor seus traços e a imaginar apenas as maçãs do rosto, apagando os olhos e os cabelos que lhe desagradam, até que descobre sua semelhança com uma figura de um quadro de Botticelli, a de Zéfira, filha de Jetro, representada num afresco da capela Sixtina. Apaixona-se, então, por essa mulher, que passa a ver como uma "obra florentina" (C.Ss II, p. 15).

Numa cena analoga, o narrador de *Une curieuse solitude* surpreende-se ao descobrir a extraordinária semelhança que há entre Concha e um anjo leitor, detalhe do quadro de El Greco, "O Martírio de São Maurício". O mesmo rosto, os mesmos cabelos escuros, anelados. A mesma expressão "infantil e séria, altiva e graciosa" (C.S., p. 139), mas sobretudo, o mesmo olhar a mesma concentração, a mesma calma.

Merveilleux ange. Au-dessous de lui, dans la mêlée, on s'agite, on discute, on se concerte. En effet, avec des gestes impressionnants. Mais ce ne sont, malgré tout, que mouvements, attitudes, crimes, hésitations. Tandis que lui, immobile, le visage envahi d'une lumière, d'un calme inconnu, non pas différent mais étranger, au delà, centre d'un calme imprenable, manifestement d'une autre espèce occupée à des problèmes insignifiants, il ne semble connaître que cette seule passion: lire. (C.S., p. 140)

3. Conclusão

No jogo de vai-e-vem entre os dois textos, o de Sollers e o de Proust, poderíamos, inúmeras vezes ainda, apontar o fragmento que foi recortado e colado, o fio que tece a unidade desta coleção de discursos despedaçados. Contudo, mais do que a citação explícita

da *Recherche*, que aparece até mencionada como leitura importante do narrador de *Une curieuse solitude*, privilegiamos neste trabalho a estruturação do romance enquanto busca que se resolve na descoberta do objeto estético. Estruturação que num jogo de espelhos aparece na cena do anjo leitor, mise en abyme deste romance.

A relação de fascínio que une o jovem narrador a sua amada Concha muito deve às relações amorosas das personagens proustianas cujo modelo, na *Recherche*, é a relação entre Swann e Odette. Entretanto, muito mais do que a paixão do esteta pela obra de arte, que se fez carne, há nesta passagem a mise-en-abyme de um eixo dialógico fundamental para a noção de escritura: a relação que se estabelece entre escritor e leitor - instâncias presentes em todo texto - relação de desejo: o anjo leitor é uma leitora.

Aqui, aparece de modo claro a produção de um novo sentido do discurso outro (o de Sollers) ao convocar o discurso do Outro (o de Proust). Não somente o enigma de Concha não se limita a e não se explica por sua sexualidade, como o enigma de Odette, mas este anjo no quadro não é uma representação do tema, do referente do texto, mas de seu leitor e da relação desejanter do escritor com aquele para quem escreve. O artista miniaturiza em sua obra, a própria obra, mas para além da obra o desejo que o move em direção ao Outro.

Notas

- 1 COMPAGNON, Antoine. *La seconde main; ou le travail de la citation*. Paris, Seuil, 1979. p. 16.
- 2 *Ibidem*, p. 34
- 3 *Ibidem*, p. 54
- 4 SOLLERS, Philippe. *Une curieuse solitude*. Citamos aqui a edição Seuil de 1958 na coleção Points, nº R185, referida pelas iniciais C.S., seguidas do número da página.
PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. A obra de Proust será citada na sua edição Gallimard, de 1919, com as iniciais C.Sw., (Du côté de

chez Swann), J.F. (*A l'ombre des jeunes filles en fleur*) e C.G. (*Du cote de Guernantes*), seguidas do n° do volume e da página.

- 5 cf. SOLLERS, Philippe. *Theorie des exceptions*. Paris, Gal limard, 1986. p. 75 a 79.
- 6 Expressão que vem do árabe, wa xā illāh, e que significa: prouvera a Deus.
- 7 LÉVI-STRAUSS, Claude. *L'origine des manières de table*. Paris, Plon. 1968. p. 104-106.
- 8 BEAUMARCHAIS, J-P. & COUTY, D. & REY, A. *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*. vol 2. Paris, Bordas, 1984. s.v. Roman.
- 9 COMPAGNON, A. op. cit., p. 44, apud BARTHES, R.S/Z. Paris, Seuil, 1970.
- 10 BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda; Le mort; Histoire de l'oeil*. Paris, U.G.E., 1977. p. 11 a 20.
- 11 Ibidem, p. 141 a 144
- 12 DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris, P.U.F., 1964
- 13 GENICASCA, J. Sémiotique. In: DELCROIX, M. & alii. *Introduction aux études littéraires*. Paris, Gembloux, Duculot, 1987. p. 54.