

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VINÍCIUS GONÇALVES CARNEIRO

RESTRIÇÕES FORMAIS, *TRANSCRIÇÃO CONCRETA* E ALGO MAIS NO
OULIPO E EM *LA DISPARITION*, DE GEORGES PEREC

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre
2015

VINÍCIUS GONÇALVES CARNEIRO

RESTRIÇÕES FORMAIS, *TRANSCRIÇÃO* CONCRETA E ALGO MAIS NO
OULIPO E EM *LA DISPARITION*, DE GEORGES PEREC

Tese apresentada como requisito parcial para a
obtenção do grau de Doutor junto ao Programa de
Pós-Graduação em Letras, área de concentração
Teoria Literária, da Faculdade de Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre
2015

Catálogo na Publicação

C289r Carneiro, Vinícius Gonçalves
Restrições formais, transcrição concreta e algo mais no Oulipo e em La Disparition, de Georges Perec / Vinícius Gonçalves Carneiro. – Porto Alegre, 2016. 120 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

1. Oulipo (Grupo Literário Francês). 2. La Disparition – Crítica e Interpretação. 3. Perec, Georges – Crítica e Interpretação. 4. Lipograma. 5. Crítica Literária. 6. Literatura. I. Barberena, Ricardo Araújo. II. Título.

CDD 801.95

Bibliotecária Responsável: Salete Maria Sartori, CRB 10/1363

Para
Augusto Seidel
Dominique Boxus
Iomar Wilson
(*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Ao órgão de fomento que possibilitou a realização deste estudo, a CAPES, pelas concessões das bolsas de doutorado pleno no país e de doutorado sanduíche no exterior.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena, pela amizade, confiança, incentivo, apoio e generosidade ao compartilhar conhecimento e oportunidades ao longo de seis anos.

Ao Prof. Dr. Leonardo Tonus, meu supervisor durante o estágio de pesquisa no exterior, pela abertura no diálogo e sugestões de leitura. À Paris-Sorbonne, pela infraestrutura colocada à disposição.

A todos da Associação Georges Perec, sobretudo a Jean-Luc Joly et Paulette Perec, pela confiança, gentileza, auxílio, dicas, conversas e cafezinhos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pela oportunidade, e aos seus docentes. À Prof.^a Dr. Maria Eunice Moreira, pela impressão que suas aulas deixaram em mim e pela convivência intelectual dentro e fora delas. Às secretárias Isabel Cristina Pereira Lemos, Tatiana de Fátima Carré e Alessandra Carvalho, pela disponibilidade e, principalmente, pelo afeto na relação com os alunos do PPGL.

Aos meus colegas Caio Yurgel, Camila Gonzatto, Carol Becker, Giulia Barão, Laura Louzada, Maurin de Souza, Moema Vilela, Natália Borges, Natasha Centenaro, Patrícia Silveira, Pedro Mandagará, Reginaldo Pujol, Sabrina Schneider e Vanessa Zucchi, pelo convívio, diálogo e ajuda.

Aos colegas do Grupo de Estudo Limiares Comparatistas e Diásporas Disciplinares: Estudo de Paisagens Identitárias na Contemporaneidade, pelas discussões nas tardes de sexta-feira.

À minha família, sobretudo aos meus pais, Luiz e Glauce, ao meu irmão, Romeu, e aos meus tios Tiarles, Diógenes, Neucelina, Marcelo e Márcia, pelo apoio e confiança que tiveram em mim.

Aos meus amigos brasileiros Bili, Carol, Lorena, Lule, Monique, Paula e Ramiro, e aos franceses, Catherine, Dominique, Mathilde e Sara, que me acompanharam, de uma maneira ou de outra, cada um a seu tempo, ao longo desta Tese.

Todo método é uma ficção, e bom para a demonstração. A linguagem lhe parece o instrumento da ficção: ele seguirá o método da linguagem (determiná-lo). A linguagem se refletindo.

Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II*

A patafísica é a ciência das soluções imaginárias [...]. Ela estudará as leis que regem as exceções e explicará o universo suplementar a este; ou, sem tanta pretensão, descreverá um universo que podemos ver, e que talvez devamos ver, no lugar do tradicional, sendo as leis que acreditamos descobrir do universo tradicional correlações também de exceções, embora mais frequentes, em todo caso fatos acidentais que, reduzindo-se a exceções pouco excepcionais, sequer têm o atrativo da singularidade.

Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysician*

RESUMO

O grupo literário Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle [Ateliê de Literatura Potencial]) surgiu na década de 1960, na França, e postulava, a partir da aproximação entre literatura e matemática, a utilização de *contraintes* para a criação literária e para os estudos sobre literatura. Conforme o Oulipo, que tinha entre seus integrantes Raymond Queneau, Italo Calvino, Jacques Roubaud e Georges Perec, toda a obra literária possui restrições formais, cabendo ao escritor ter consciência desse processo. Um dos romances que tornaram o grupo famoso foi *La disparition*, de 1969, escrito sem a vogal “e”, a mais utilizada em francês. Nessa obra, a restrição está intimamente ligada a um jogo metatextual, em que se alude constantemente à ausência da vogal. Partindo da hipótese de que nem um autor, grupo ou movimento literário tem controle sobre os sentidos ou interpretações dos textos a ele ligados, este estudo se propõe a debater os postulados oulipianos, sobretudo o conceito de *contrainte*, e suas consequências nos estudos literários. Além disso, apresenta-se uma análise da obra de Georges Perec, com destaque para o romance *La disparition* (2009a [1969]). Para efetivar tal análise, propõe-se também a tradução de extratos do livro, sendo a tradução aqui entendida como crítica (CAMPOS, 2004). A discussão teórica partirá de alguns conceitos da teoria literária, como os de *morte do autor* de Roland Barthes (2004), de *intertextualidade* de Julia Kristeva (2005), de *metatextual* de Bernard Magné (1986; 1989), de *leitor* de Wolfgang Iser (1996; 1999) e Umberto Eco (1991) e de *jogo* de Huizinga (2012) e Agamben (2007), dentre outros.

Palavras-chave: Oulipo. *La disparition*. Georges Perec. *Contrainte*. Restrição. Lipograma. Literatura Potencial.

ABSTRACT

The Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle [Workshop of Potential Literature]) is a post-World War literary movement founded by mathematicians and writers amongst whom we find famous personalities such as Raymond Queneau, Italo Calvino, Georges Perec and Jacques Roubaud. The Oulipo is based on the formal constraint as a "machine" of artistic creation in two ways: on the one side, an analytical approach which studies "*plagiats par anticipation* [anticipatory plagiarism]", i.e., the writers who worked on the formal constraints before the Oulipo; on the other hand, a synthetic approach based on innovation and experimentation with new literary constraints. Firstly, this doctoral dissertation discusses concepts (implicitly or explicitly) presented in the manifestos of the group and in the critical texts and interviews with Georges Perec, concerning mainly the concept of constraint. Secondly, it discusses these notions in the work of Perec, including the lipogram novel *La disparition* (2009a [1969]). The heart of this part is to analyze the relationship between the discourse of the Oulipo and its immediate and visible effects in *La disparition*, therefore between constraint and aesthetic formalism. As theoretical basis, the concepts of metatextuality as proposed by Bernard Magné (1986; 1989), the death of the author as proposed by Roland Barthes (2004), intertextuality as proposed by Kristeva (2005) and reader as proposed by Wolfgang Iser (1996; 1999) and Umberto Eco (1991) are essentials, among others. At the end, extracts of *La disparition* translated into Portuguese by the author are presented, based on the theoretical work of Haroldo de Campos (2004), which considers translation as a device of critical appropriation.

Keywords: Oulipo. *La disparition*. Georges Perec. Constraint. Lipogram. Potential Literature. Constrained writing.

RÉSUMÉ

L'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) est un mouvement artistique d'après-guerre composé à la fois de mathématiciens et d'écrivains dont les plus célèbres sont Raymond Queneau, Italo Calvino, Georges Perec et Jacques Roubaud. Il s'appuie sur la contrainte formelle comme « stimulant » dans la création artistique à partir d'une double démarche : d'un côté, une démarche analytique qui prône le recensement des « plagiats par anticipation », à savoir, les écrivains ayant déjà travaillé sur des contraintes formelles avant l'Oulipo ; de l'autre côté, une démarche synthétique fondée sur l'invention et l'expérimentation de nouvelles contraintes littéraires. Dans un premier temps on discutera des concepts (implicitement ou explicitement) présents dans les manifestes du groupe et dans les textes critiques et entretiens de Georges Perec (en particulier le concept de *contrainte*). Dans un deuxième temps, on parlera de ces concepts dans l'œuvre de Perec, en particulier dans le roman lipogrammatique *La disparition* (2009a [1969]). Le propos central est ici de penser les rapports entre le discours de l'Oulipo et ses répercussions visibles et immédiates dans le roman *La disparition*, et par conséquent entre la contrainte et le formalisme esthétique. On évoquera notamment les concepts de *métatextuelle* (Magné, 1986 ; 1989), de *mort de l'auteur* (Barthes, 2004), d'*intertextualité* (Kristeva, 2005) et de *lecteur* (Iser, 1996 ; 1999 et Eco, 1991). Enfin, on présentera quelques extraits de *La disparition* traduits en portugais par l'auteur. On argumentera cette traduction à la lumière des recherches de Haroldo de Campos (2004), poète, théoricien, critique et traducteur brésilien, qui définit la traduction également comme critique.

Mots-clé: Oulipo. *La disparition*. Georges Perec. Contrainte. Lipogramme. Littérature potentielle.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O OULIPO E GEORGES PEREC	18
1.1 Oulipo	18
1.1.1 <i>Um movimento?</i>	19
1.1.2 <i>Potencialidade e literatura</i>	30
1.1.3 <i>Modelos e diálogos</i>	34
1.1.4 <i>Formalismo, escrita e trabalho</i>	39
1.1.5 <i>O jogo e o leitor</i>	43
1.2 A obra de Georges Perec	50
1.2.1 <i>O projeto de escrever minha história</i>	50
1.2.2 <i>Traços autobiográficos</i>	51
1.2.3 <i>O projeto de escrever é o projeto de escrever</i>	53
1.2.4 <i>O suspense policial</i>	55
1.2.5 <i>O projeto de “escrever”</i>	57
1.2.6 <i>Poesia: entre aencrage e restrições</i>	59
1.2.7 <i>O projeto citacional de escrever</i>	64
2. AS RESTRIÇÕES FORMAIS	72
2.1 Bourbaki, projeto formalista e método axiomático	72
2.2 Forma versus tautologia	79
2.2.1 <i>A restrição da restrição</i>	79
2.2.2 <i>Uma leitura estrutural</i>	82
2.2.3 <i>Outras leituras não excludentes</i>	88
2.3 Linguagem e estética	92
2.3.1 <i>EstruturAlismo e EstruturElismo</i>	92
2.3.2 <i>Uma poética da diversão?</i>	100
2.3.3 <i>Não existe estética oulipiana</i>	103
2.4 Máquinas de escrever	105
2.4.1 <i>Máquina de restrições</i>	105
2.4.2 <i>Restrições da máquina</i>	109

3. LA DISPARITION	116
3.1 Um romance	116
3.2 A morte do autor em uma desapareição elocutória?	120
3.3 O espaço da letra	125
3.4 Entre quatro campos de interesse	128
3.5 Surgimento da leitura formal	130
3.6 Diálogo com o pensamento francês do período: Barthes e Cia.	134
3.7 Lipograma, língua francesa e diegese: a língua lipogramática	141
3.8 Três índices de leitura do “e”: grafemas, séries e fonemas	142
3.9 Enumerações/listagens	146
3.10 Intertextualidade	150
3.11 Forças centrípeta e centrífuga	155
4. O ESBOÇO DE O SUMIÇO	163
4.1 Nota à tradução	163
4.2 <i>O sumiço</i> : um esboço de <i>La disparition</i> , de Georges Perec	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
REFERÊNCIAS	176
ANEXO A – Breve cronologia do Oulipo	185
ANEXO B – Integrantes do Oulipo	186

INTRODUÇÃO

Em novembro de 1960, François Le Lionnais, Jacques Bens e Raymond Queneau, interessados em literatura e matemática, formaram o *Séminaire de Littérature Expérimentale* (Sélitex), posteriormente renomeado *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Oulipo). O grupo caracteriza-se pela identificação e o estudo de estruturas matemáticas, as *contraintes*¹, na tradição literária, assim como pela criação de restrições e pela produção de obras através de métodos restritivos. Conforme o Oulipo, todo texto é regido por regras – conhecidas ou não pelo autor, explícitas ou inerentes à linguagem. As restrições poderiam ser normas já existentes na literatura (vide o palíndromo, o lipograma) ou advindas do campo da matemática (como a análise combinatória, a teoria dos conjuntos ou a álgebra booleana²).

O primeiro momento oulipiano, marcado pela identificação e pelo estudo de restrições, espécie de revisão da historiografia literária, teve fim com a entrada no grupo, na segunda metade dos anos 1960, de Jacques Roubaud, Ítalo Calvino e Georges Perec. É com eles que o Oulipo passou também a inventar restrições a serem utilizadas em textos literários, acreditando que as estruturas rígidas ofereciam maior domínio do processo de criação e, simultaneamente, maior liberdade artística:

A história atestará que o Oulipo livra o homem dos males infantis do literato e entrega a este a liberdade verdadeira que consiste, exercendo 'seu gosto apaixonado pelo obstáculo' (Baudelaire, é claro), em encontrar no mundo mesmo o trampolim de sua ação.³ (OULIPO, 2007b, p. 34, tradução nossa)

¹ Na Tese, serão utilizados como sinônimos de *contraintes* basicamente os termos *restrições* e *regras formais*. Todavia, é preciso ter em mente que os autores oulipianos resgataram o vocábulo da tradição da retórica antiga que dizia aos poetas “se soumettre aux contraintes du mètre et de la rime” [“submeter-se às restrições do metro e da rima”] (SCHIAVETTA; BAETENS, 2000, p. 21, tradução nossa). Nesse sentido, Christelle Reggiani estuda em *Rhétorique de la contrainte* (1999) as relações entre uma escrita sob *contrainte* e a retórica clássica.

² Na matemática, na lógica e na ciência da computação, as álgebras booleanas (ou álgebras de Boole, cuja denominação advém do matemático inglês George Boole) são estruturas algébricas que captam as “propriedades essenciais” dos operadores lógicos e dos conjuntos. O sistema binário, usado na ciência da computação, por exemplo, é realizado por meio da álgebra booleana. Assim, é possível fazer operações lógicas e aritméticas usando apenas dois dígitos ou dois estados (sim e não, falso e verdadeiro, tudo ou nada, 1 ou 0, ligado e desligado).

³ “L’histoire saura que l’Oulipo délivre l’homme des maladies infantiles du litterateur, rend à celui-ci la liberté vraie qui consiste, en exerçant ‘son goût pour l’obstacle’ (Baudelaire, bien sûr) a trouver dans le monde même le tremplin de son action”. Quanto às citações em língua estrangeira, de modo geral os trechos originais constam em nota de rodapé. Algumas citações curtas, com duas linhas ou menos, não são precedidas de colchetes e três pontos (“[...]”), quando não se prejudica o sentido da citação. Isso ocorre, por exemplo, com boa parte das citações de *La disparition*. Nas citações presentes somente em nota de rodapé, primeiro foi transcrito o texto original, depois sua tradução. Títulos e trechos de obras traduzidas para o português, notadamente as de Perec, foram utilizados. No caso de alguns trechos do romance *La disparition*, a nossa tradução, quando existente, aparece quase sempre em na nota de rodapé. Quanto ao poema heterogramático e aos demais trechos do romance, privamo-nos de apresentá-los, por não ter sido viável uma revisão da tradução minimamente cuidadosa a tempo da entrega deste trabalho.

Além de relacionar a Baudelaire o gosto pelo obstáculo (isto é, pelas restrições) presente no Oulipo, Jean Lescure, o autor do trecho anterior, fala do conceito de liberdade criativa, a “liberdade verdadeira”, em oposição aos “males infantis do literato”, “às efusões românticas e à exaltação da subjetividade”, ligados à inspiração. Independentemente da prerrogativa da liberdade do escritor ser verdadeira ou não e se era pertinente um debate tão acirrado, em pleno século XX, quanto à noção de inspiração, corrente no senso comum, foi Georges Perec quem utilizou com maior complexidade e êxito as *contraentes*. Vide a repercussão de romances como *La disparition*, de 1969, e *A vida modo de usar*, de 1978. Foi assim que, ao lado de Queneau e Calvino, exerceu papel fundamental para a notoriedade do Oulipo. Contudo, a fama internacional do escritor não foi suficiente para divulgar massivamente o autor ou o grupo no Brasil⁴.

Um exemplo é *La disparition*. De leitura, no mínimo, provocadora, devido à ausência da letra “e”, a mais recorrente em francês, o livro trata da temática do desaparecimento: simultaneamente, de uma letra do alfabeto em um universo linguístico, de uma série de personagens em um romance policial e, metafórica-linguisticamente, de uma experiência catastrófica de genocídio, supressão, exclusão ou execução, tão frequentes no século XX. Tais experiências são comumente associadas, de maneira genérica, à questão da *Shoah* e, de maneira mais específica, à morte do pai de Perec, Icek Peretz, combatente da resistência, em 1940, e da mãe, Cyrla Szulewicz, levada à Auschwitz em 1943⁵.

Tendo em vista o enrijecimento que as restrições podem gerar no texto literário e a explosão de leituras, sentidos e sensações advindas de um romance como *La disparition*, a pergunta que se descortina é: até que ponto um movimento literário pode balizar a produção literária nele fecundada? No caso das *contraintes*, podemos nos perguntar ainda: é possível pensar a restrição formal além da lente oulipiana? A resposta a esse questionamento passa pelo entendimento do que é o Oulipo, o que o antecedeu e o seu surgimento; pelo estudo da obra de Perec como um todo, observando variantes, desdobramentos, continuidades e descontinuidades;

⁴ Destaco o estudo de Cláudia Amigo Pino *A ficção da escrita* (2004), que apresenta os princípios básicos do Oulipo e aborda o romance inacabado *53 jours*, de Perec, valendo-se dos seus manuscritos, e o estudo de Jacques Fux *Literatura e matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo* (2011), bela abordagem das intersecções entre disciplinas.

⁵ Entre tantos trabalhos, destaco o livro de Claude Burgelin, *Georges Perec* (1988), o qual mostra a coexistência, na obra de Perec, entre um eixo existencial e outro formal, e o livro de Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, em que é traçado um estudo de textos inéditos de Perec pelo viés da autobiografia (1991).

pelo exame das restrições como conceito teórico caro ao movimento e a Perec; e pela investigação do romance *La disparition*, texto paradigmático das propostas do *Ouvroir de Littérature Potentielle*⁶. Por este caminho, objetiva-se refletir sobre como alguns textos literários podem adequar-se a um conjunto de preceitos e extrapolá-lo, contornando itinerários inesperados, imprevistos por manifestos e princípios. Tal conjunto, desta maneira, não seria obstáculo, mas trampolim para saltos de sentidos.

A comprovação dessa assertiva, tal como a evidência concreta e irrefutável de um crime, será complementada pela apresentação de um trecho representativo da tradução do romance *La disparition* em português brasileiro. Com isso, dá-se um passo além da questão hermenêutica e argumentativa, utilizando como “prova” uma *transcrição* (1981, p. 180), conforme conceitos de Haroldo de Campos, que servirá como “crítica pela tradução” (2004, p. 31-48). Obviamente, não se trata de uma tentativa de desqualificar a importância da contextualização histórica, da interpretação de texto ou da argumentação lógica e consequente para o desenvolvimento do saber acadêmico. Quer-se tão somente propor um último desdobramento legitimador à Tese, levando em conta a Área de Concentração em Escrita Criativa do curso de pós-graduação *stricto sensu* em Letras oferecido pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Sendo assim, a exposição de uma amostragem de *O sumiço*, título da proposta tradutória para o romance de Perec, não só se tornou imperativa para verificar a hipótese central da Tese, como se somou ao argumento como um todo. Portanto, não se trata de um anexo ou apêndice, mas de um fato, um dado concreto para o desfecho do estudo.

Dos trabalhos acadêmicos realizados no Brasil nos quais Perec é assunto, até o momento nenhum trata especificamente sobre *La disparition*, havendo poucos sobre o Oulipo⁷. Na França, a bibliografia sobre o Oulipo⁸ é relativamente grande. São raros⁹, entretanto, os trabalhos que relacionem suas propostas e posturas a

⁶ Não por acaso, é elegido por Gérard Genette para falar do Oulipo (cf. 2012b, p. 58-68).

⁷ Conforme o Banco de Teses da Capes e a Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT).

⁸ Isso de acordo com o Banco de Teses das universidades francesas. Disponível em <http://www.sudoc.abes.fr/>.

⁹ Destaco *Rhétoriques de la contrainte* – Georges Perec e l'Oulipo, de Christelle Reggiani (1991), *Oulipo e Connaissance du monde: multiplicité, exhaustivité, totalité dans l'oeuvre de Georges Perec*, Jean-Luc Joly (2004).

questões referentes ao contexto sócio-histórico e que problematizem, pelo prisma das restrições, as consequências do modelo oulipiano de tradição literária¹⁰.

Tais perspectivas de leitura são relevantes, pois, no grupo fundado por Queneau e Le Lionnais, é possível entrever algumas características principais: matematização da literatura, racionalização da escrita criativa (sendo esta entendida como trabalho), valorização de formas e estruturas literárias, entendimento da literatura como jogo e releitura da tradição literária e da noção de tradução. Para compreender o que significam e o porquê dessas características, é preciso problematizar a importância histórica e literária do Oulipo a partir da sua associação com as transformações histórico-culturais na França, relacionando-o com o estruturalismo e com outros eventos intelectuais que orbitaram os anos 1960 na França. Este estudo pretende investigar como acontecimentos e escolas de pensamento em torno das guerras mundiais favoreceram o aparecimento de uma produção literária e de um discurso sobre a literatura que tanto enfatiza conceitos ligados à racionalidade e às formas textuais. Desviaremos, assim, tanto de rotas ufanistas, reducionistas e/ou sectárias, que aderem ou se opõem ao grupo, quanto de leituras “seguras”, ratificadoras das filiações deste à tradição modernista.

O aporte teórico, portanto, consiste em diversas correntes, mormente de tradição francesa, as quais se justificam de acordo com cada um dos momentos da Tese. A sociologia da literatura, tal como compreendida por Pierre Bourdieu (1996), é uma delas. Seus conceitos perpassam, explícita ou implicitamente, as discussões sobre o movimento literário e a presença da obra e do agente Georges Perec no campo literário francês. A obra é relevante para pensarmos um reconhecimento da racionalização das formas no contexto francês, sobretudo com o diálogo latente que o Oulipo manteve com o estruturalismo. Nesse contexto, as relações de Perec com Roland Barthes são centrais, tendo em vista o fato de ele ter seguido os seminários do pensador francês e admirar profundamente sua obra, na qual a ideia de apagamento da figura do autor é um dos pontos altos. Sobre a relação entre Oulipo e Barthes, serão fundamentais os trabalhos de Christelle Reggiani e Mireille Ribière. A partir deles, buscaremos tecer uma reflexão entrelaçando a retórica, o Oulipo, Georges Perec, a “morte do autor” barthesiana (BARTHES, 2004) e uma possível “desaparição elocutória do eu” mallarmaica no romance de 1969.

¹⁰ Destaco *L'Oulipo: histoire et sociologie d'un groupe monde*, de Camille Bloomfield, e *Tel Quel – jeux formels et contraintes génératrices*, de Clemens Otto Peter Arts (1999).

Para o estudo de *La disparition*, é imprescindível uma leitura multidirecional. Serão salientados aspectos textuais, como a *metatextualidade* a partir de Bernard Magné (1986; 1989) e a *intertextualidade* a partir de Julia Kristeva (2005), assim como aspectos relacionados ao leitor e à recepção tal como entendidos por Hans Robert Jauss (1994), Wolfgang Iser (1996; 1999) e Umberto Eco (1991). Ainda será trazida à noção de *jogo* de Huizinga (2012) e Agamben (2007), em diálogo com a leitura de *totalidade* de Jean-Luc Joly (2004). É a intersecção desses aspectos que constituirá uma leitura centrípeta/centrífuga de *La disparition*, lançando o romance e a *contrainte* para além do movimento, sem propriamente negá-lo. Boa parte desses aspectos teóricos, em vez de serem exaltados em um capítulo, serão trazidos paulatinamente ao longo do estudo, conforme a necessidade. Em um último momento, a ênfase recairá sobre a tradução em si, justificando-se na Tese pelas noções de *transcrição* e de crítica pela tradução, ambas de Haroldo de Campos.

No capítulo 1, será apresentado o Oulipo, o seu percurso no campo literário francês, suas características e linhas teóricas, o que permite contextualizar melhor o ambiente estético e ideológico¹¹ no qual foi elaborado e publicado *La disparition*. Destaca-se aqui a importância da discussão do Oulipo como um movimento; o que seria a potencialidade em literatura; os pilares teóricos referidos pelo Oulipo como fundamentais; a ideia da escrita como trabalho; e o jogo proposto pelas restrições. Na segunda parte do capítulo, será discutida a obra de Perec antes e depois do Oulipo, assim como a presença das restrições na sua produção literária. Os principais textos do autor foram divididos em segmentos que objetivam dar um panorama do que foi a sua produção e do desdobramento de alguns pontos a ela pertinentes. Trataremos de romances como *As coisas*, de 1965, *Um homem que dorme*, de 1967, e *A vida modo de usar*, de 1978, a partir do conceito de “arte citacional”¹², trazido por Perec pela primeira vez em entrevista de 1965 (2003a, p. 33). Faremos ainda alusão: àquilo que seria sua obra eminentemente autobiográfica e à invenção de gêneros em textos como *La boutique obscure*, de 1973, *W ou a memória da infância*, de 1975, e *Je me souviens*, de 1978; à presença de elementos do *roman polar* nas narrativas; e à obra poética de Perec, sobretudo *Alphabets*, de 1976, íntima à entrada do escritor no Oulipo. Assim, monta-se um pequeno inventário em que se visualizam as práticas textuais do grupo e de Perec. Tal leitura foge tanto de uma ordenação cronológica de publicações quanto da imagem de

¹¹ Não que estes dois termos possam ser entendidos separadamente.

¹² No original, “art de la citation”.

Perec sobre sua produção, identificável nas entrevistas organizadas por Dominique Bertelli e Mireille Ribière nos dois volumes de *Entretiens et conférences* (PEREC, 2003a; 2003b). Além da apresentação dos principais textos de Perec e das suas leituras mais recorrentes, o objetivo é manter um diálogo com o Oulipo, evidenciando as contribuições deste e sugerindo extrapolações da produção perecquiana.

No segundo capítulo, o enfoque será a *contrainte*. Em um primeiro momento, ela será posta em discussão como a peça essencial da engrenagem do que seria uma “estética” oulipiana. Ao empregar sistematicamente o pensamento formal no domínio da produção literária, o Oulipo almejaria explorar com maior ciência e deleite a zona de transição entre forma e sentido, sem cair em uma dicotomização conteúdo/significado. Entre um amontoado de conceitos que vão da linguística saussuriana à gramática gerativa, o pano de fundo ideológico em destaque é o estruturalismo, a ser relacionado à teoria da restrição formal e aos principais modelos nos quais os oulipianos valeram-se à concepção de sua visão sobre o objeto literário. O traço metatextual tal como entendido por Magné (1986; 1989), possível pressuposto de um projeto restritivo em literatura, será abordado em diálogo com teorias sobre a leitura.

Após modelar uma arqueologia do conceito de restrição, o segundo momento do capítulo será destinado às restrições das restrições, ou seja, à exploração das implicações das *contraintes* como projeto literário oulipiano. Com esse movimento argumentativo, a finalidade é repetir o traçado desenvolvido no capítulo 1: problematizar o conceito de restrição erguido dentro do Oulipo e depois disseminar, como provocação, uma leitura que lance o conceito para horizontes diferentes daqueles previstos originalmente na proposta do grupo. Deste modo, serão apresentadas a complexidade da *contrainte* e algumas questões referentes ao programa estético nela implícito, o que justificará a abordagem plural do capítulo sobre o romance e a proposta de tradução do segmento derradeiro.

O capítulo 3 será destinado unicamente à discussão da primeira grande prosa oulipiana, *La disparition*. Serão apresentados os trajetos hermenêuticos já desenhados, a partir dos quais se esboçará uma interpretação do romance. Inexistem pretensões de criar-se uma referência hermenêutica na área ou dar conta do romance do início ao fim. Quer-se sim sugerir caminhos, esboçar percursos. Escolheu-se o gênero romance porque foi o preferido de Perec, sendo o que melhor sintetiza a sua proposta. De início, enquadra-se o romance dentro do panorama

intelectual do período, como na discussão sobre *a morte do autor* desenvolvida por Barthes. Posteriormente, lidou-se com as implicações do desaparecimento da letra mais usada em língua francesa, a vogal “e”, e da autorreferencialidade envolvida nesse processo. Por fim, a questão da intertextualidade será repensada ao se examinar o vai e vem citacional promovido pelo texto. Serão concentrados esforços no estudo da relevância do gênero narrativo, a qual nos permite repensar a obra de 1969, e da importância da intersecção entre diegese e *contrainte* no jogo textual, não obrigatoriamente engessado em conceitos e deveres. Com isso, distanciamos um pouco dos estudos que referendam as produções literárias do Oulipo fazendo uso, muitas vezes, das mesmas referências teóricas que o grupo utiliza para justificar-se e legitimar-se. Almeja-se, então, construir o mesmo processo argumentativo dos capítulos anteriores: contextualização e extrapolação, escavação e reescrita, *close-up* e panorâmica, leitura e releitura.

No último capítulo da Tese, o interesse primordial é, tendo em vista o movimento, a obra de Perec e a complexidade de *La disparition*, propor uma tradução do romance. A apresentação da tradução almeja construir um percurso argumentativo não hermenêutico, compreendendo a tradução como crítica e criação. O objetivo é, de um lado, repensar o Oulipo e a obra de Perec no contexto brasileiro e em língua portuguesa e, de outro, complementar a análise iniciada sobre a autorreferencialidade/metatextualidade, a intertextualidade e a diegese em *La disparition*. O texto é um dos exemplos mais espetaculares e rigorosos de literatura oulipiana, motivo que o fez – e faz – ser pouco lido. O resultado do processo tradutório permitirá entrever como o conceito de literatura citacional, de tradução e, sobretudo, de restrição, tão caros a Perec, expandem-se e recriam-se em português brasileiro, sem dogmatismos, assim como vislumbrar como noções ligadas à Poesia Concreta dialogam com textos em prosa, colaborando para a releitura de *La disparition*.

No romance de Perec, a restrição utilizada é o lipograma, que consiste na extração de uma ou mais letras do alfabeto de um texto. *La disparition* é o texto mais conhecido a valer-se dessa *contrainte*. Pensando-se em uma vogal equivalente no português, optou-se pelo apagamento do “a”, que corresponde à letra mais frequente nesse idioma. Na Tese como um todo e no capítulo de tradução em específico, pretende-se demonstrar que a decisão de apagar o “a” em *O sumiço*, título escolhido para o português, é fundamental para que se possa participar do jogo de linguagem inerente ao texto.

A pesquisa, financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) tanto no Brasil quanto no estágio de doutorado sanduíche na França, de modo geral teve caráter bibliográfico.

A análise seguiu o método hermenêutico-investigativo, cuja escolha justificase pela possibilidade de este estabelecer relações entre o discurso do Oulipo, a problematização dos seus postulados em *La disparition* e o contexto histórico-intelectual no qual estava inserido Perec. O estudo permite identificar linhas de continuidade e de descontinuidade entre grupo e autor e formular hipóteses sobre os motivos e as consequências do enraizamento de um movimento literário sob a égide da racionalidade.

O procedimento metodológico seguinte foi interpretar os dados a fim de verificar em que medida o Oulipo reelabora discursos da primeira metade do século XX (patafísica, surrealismo, Bourbaki, etc.) e aponta um caminho hermenêutico sobre a tradição literária. Não por acaso, o mesmo foi feito pelo concretismo brasileiro nos anos 1950 e 1960 (sobretudo se pensarmos no modernismo oswaldiano), o que legitima ainda mais a apropriação do artifício da crítica pela tradução de Haroldo.

Em um terceiro momento, investiga-se, pela tradução, a relação entre tentativa de contenção de sentidos e fixidez das formas em *La disparition*. Por isso, a exposição das implicações de o que seria uma “estética oulipiana” no romance, assim como a identificação das restrições utilizadas no texto e do jogo de citações efetivado.

De modo genérico, a grande quantidade de notas, referências e traduções presente nos capítulos tem por finalidade fazer deste estudo um auxílio para possíveis pesquisas acerca da racionalidade das formas artísticas, da escrita romanesca na contemporaneidade e dos movimentos literários do século XX. De modo específico, o objetivo é mapear e difundir possibilidades de abordagem do Oulipo e da obra de Perec, além de reforçar o papel da tradução como processo crítico.

1. O OULIPO E GEORGES PEREC

1.1 Oulipo

O Oulipo é¹³ um movimento artístico e, mais especificamente, literário, que possui uma natureza programática não muito distante do que foram as vanguardas que o antecederam no início do século.

Quando ainda era Sélitex, possuía dez membros e era uma das atividades do Colégio de Patafísica¹⁴, instituição inspirada na personagem doteur Faustroll de Alfred Jarry, especialista na patafísica, ciência das soluções imaginárias, paródia do discurso científico do seu tempo.

Com a constituição do Oulipo em 1960, os trabalhos promovidos seguiram duas linhas básicas: uma analítica, o *anoulipisme* (anoulipismo), e outra sintética, o *synthoulipisme* (sintoulipismo). No primeiro caso, os oulipianos estenderiam seu olhar no curso da tradição literária para identificar restrições e promover textos a partir delas. No segundo, o objetivo era criar novas regras formais ou produzir variações de uma regra já existente.

A segunda etapa do *Ouvroir*, definida pelo oulipiano Paul Laffort no artigo “F.A.S.T.L. Formalismes pour l’analyse et la synthèse de textes littéraires” (OULIPO, 2007a, p. 108-137), teria começado quando as atividades oulipianas sofreram nova alteração com a entrada de Jacques Roubaud, em 1966, Georges Perec, em 1967, e Italo Calvino, em 1972. Em vez de fornecer estruturas a outros escritores e assim os auxiliar no processo criativo, o alvo era produzir romances, contos e poemas a partir das restrições, fossem inéditas ou não. Das estruturas conhecidas, um exemplo é o romance de Perec *La disparition*, de 1969, no qual há o emprego da *contrainte* lipograma em todas as mais de trezentas páginas da narrativa. Já Roubaud publicou o livro de poemas *E* (1967) baseado no Go, jogo de tabuleiro em que duas pessoas posicionam pedras de cores opostas. De soma zero¹⁵ e

¹³ O Oulipo ainda existe como grupo. Em alguns momentos deste trabalho, no entanto, utilizaremos os verbos para se referir ao Oulipo no tempo passado. Isso acontecerá mormente para remeter à uma visão sobre o grupo em um determinado momento, nas décadas de 1960 e 1970, anos de sua gênese e consolidação no campo literário francês.

¹⁴ Além de Raymond Queneau, fizeram parte do Colégio nomes como Paul Valéry, Boris Vian e André Gide.

¹⁵ Em teoria dos jogos e em teoria econômica, um jogo de soma zero é um desafio cuja soma da utilidade obtida por todos os seus participantes, para cada combinação de estratégias, sempre é igual a zero, isto é, o que um jogador recebe é diretamente proporcional ao que os demais perdem. A maioria dos jogos clássicos de tabuleiro é de soma zero, como Jogo da Velha, Damas e Xadrez.

informação perfeita¹⁶, o jogo tem sua origem na China há mais de 5 mil anos. Em *O Castelo dos destinos cruzados* (1994), Italo Calvino valeu-se da análise combinatória empregada nas sequências do jogo do tarô para a construção da estrutura narrativa. Haveria ainda, conforme Laffort, um terceiro momento oulipiano, que consistiria na complexificação do emprego das *contraintes*, como em *A vida modo de usar*, de Perec.

1.1.1 Um movimento?

Em contrapartida às explanações apresentadas, pode-se dizer que o Oulipo não é um movimento, conforme um de seus fundadores, Raymond Queneau:

O que não é o O.U.L.I.P.O? Não é um movimento ou uma escola literária. Nós nos colocamos aquém do valor estético, o que não quer dizer que o desprezemos.¹⁷ (QUENEAU, 1965, p. 321-322, tradução nossa)

A mesma postura repete-se em comentário paratextual do primeiro livro de textos teóricos e manifestos oulipianos publicado, *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, de 1973:

1. [O Oulipo] Não é um movimento literário.
2. Não é um seminário científico.
3. Não é literatura aleatória.¹⁸ (OULIPO, 2007b, p. 7, tradução nossa)

Camille Bloomfield reflete sobre a questão pontualmente no artigo "L'Oulipo dans l'histoire des groupes et mouvements littéraires", no qual aponta que as relações com a matemática, o ritmo peculiar e a discricção criam as possibilidades para "[...] uma nova interpretação da noção de 'grupo literário', uma nova maneira de estar junto em literatura"¹⁹ (s. p., p. 14, tradução nossa). Vincent Kaufmann é mais contundente ao afirmar que, graças à ênfase na prática coletiva, o "Oulipo é irônico paraíso das vanguardas"²⁰ (1997, p. 49, tradução nossa). Mesmo sendo difícil concordar inteiramente com Kaufmann, o tom jocoso com que os oulipianos

¹⁶ Em teoria dos jogos, diz-se que um jogo tem informação perfeita se todos os participantes conhecem todas as jogadas efetuadas.

¹⁷ "Qu'est-ce que n'est pas l'O.U.L.I.P.O? Ce n'est pas un mouvement ou une école littéraire. Nous nous plaçons en deçà de la valeur esthétique, ce qui ne veut pas dire que nous en fassions fi."

¹⁸ "1. Ce n'est pas un mouvement littéraire. / 2. Ce n'est pas un séminaire scientifique. / 3. Ce n'est pas de la littérature aléatoire."

¹⁹ "[...] une nouvelle interprétation de la notion de 'groupe littéraire', une nouvelle façon d'être ensemble en littérature."

²⁰ "L'oulipe est l'ironique paradis des avant-gardes".

escrevem os manifestos, o modo como se referem a si definindo-se como um Ateliê (*ouvroir*) e, sobretudo, o fato de não ter sido efêmero como outros movimentos literários²¹ não tiram a seriedade do grupo ou são suficientes para anular a caracterização de “movimento”. Ter passado de um plano “pseudocientífico e de diversão” (PINO, 2004, p. 51) para se transformar em um conjunto de escritores com princípios expostos em manifestos, procedimentos, produção e objetivos corrobora ainda mais com isso. A questão, então, não é apenas compreender por que Queneau, principal literato envolvido na fundação do grupo, negou tal definição, mas entender as razões que levam a essa postura, perpetuada ao longo dos anos e que ecoa no posicionamento de Le Tellier em *Esthétique de l'Oulipo*:

Entretanto, a crítica literária está ávida de taxonomias e etiquetas. Grupo “discreto”, o Oulipo mantém-se frequentemente citado e percebido como um movimento, o que supõe não somente partidários, mas também partidarismo. O Oulipo, quantas divisões? O Ateliê, quando de sua reunião nº 488 de junho de 2001, votará que “O Oulipo não é um movimento literário, e aliás não há como ser diferente.”²² (LE TELLIER, 2006, p. 16, tradução nossa)

Entre a necessidade de partidarismo ausente no Oulipo, o elitismo subjacente aos limites de sua expansão e os manifestos que são pastiches, conforme Le Tellier (2006, p. 16), os argumentos beiram à superficialidade. Para compreender os motivos que levaram a rejeição da designação e o que está neles implícito, é necessário descolar-se um pouco do que dizem seus integrantes e, panoramicamente, identificar os acontecimentos que antecederam o surgimento do grupo.

O primeiro evento no horizonte é o surrealismo, liderado por André Breton e do qual fez parte Queneau. Repleto de regras, regulamentos, hierarquias e querelas internas e externas, o movimento trabalhava, hipoteticamente, com a escrita automática, os desenhos espontâneos e a exploração da vida psíquica para a criação artística. Sem dúvida, a passagem de Queneau²³ do surrealismo para o

²¹ De maneira simplificada, a cronologia de alguns dos movimentos: Futurismo (1909-+-1944), Expressionismo (1905-1933), Cubismo (1907-+-1914), Cubofuturismo (1913-+-1930), Dadaísmo (1916-1921), Surrealismo (1924-+-1966) (cf. TELES, 1985).

²² “Pourtant, la critique littéraire est avide des taxinomies ou d'étiquettes. Groupe 'discret', l'Oulipo demeure souvent cité et perçu comme un mouvement, avec ce que cela suppose non seulement de partisan, mais aussi d'esprit de parti. L'Oulipo, combien de divisions? L'Ouvroir, lors de sa réunion nº 488 du 8 juin 2001, votera que 'l'Oulipo n'est pas un mouvement littéraire, et d'ailleurs il n'y en a pas d'autre'.”

²³ Mesmo que a produção oulipiana de Queneau seja muito tímida. Vide comentário de Claude Debon: “En dehors de réalisation spectaculaire, l'utilisation des principes oulipiens dans l'oeuvre poétique de Queneau reste discrète [...]” [“Para além da realização espetacular de *Cent mille*

Oulipo foi uma metamorfose radical, levando-se em conta as restrições, como o método de produção e a dinâmica interna oulipiana, muito menos conflituosa. Compreender tal dinâmica é o caminho para montar o quebra-cabeça. O vocábulo *ouvroir*, segundo o dicionário *Le Robert*, pressupõe não um lugar de reunião, mas um local de trabalho sem prestígio social. O Ateliê do Oulipo seria, basicamente, como uma casa de bordados:

Lugar reservado aos trabalhos de costura, de bordado..., em uma comunidade de mulheres, um convento. Ateliê de caridade onde gente caridosa faz “trabalhos de mulher” para indigentes ou ornamentos de igreja.²⁴ (LE ROBERT, 1983, p. 1335, tradução nossa)

Brincadeiras à parte, a proposta é criar, produzir, ter seus inventores funcionando como máquinas, ou melhor, inventar máquinas de escrever abstratas, as *contraintes*, a serem utilizadas pelos participantes. Os membros reúnem-se essencialmente para discutir ideias e planejar ações – no caso, restritivas. Nada é mais importante do que elas, justificadoras da formação do grupo e seu grande diferencial no campo literário²⁵ francês. Logo, o enfoque nas restrições atribuído ao Oulipo e marcado pelo “ou” de *Ouvroir* acaba ecoando também no seu comportamento no campo.

Além desse termo, a alcunha de “grupo” é comumente utilizada para designar o Oulipo. Excluindo qualquer acepção bélica, selecionamos algumas definições de *Le Robert*.

2º [...] *Corte*. Reunião de várias pessoas em um só lugar. [...] 3º Conjunto de pessoas com alguma coisa em comum (independentemente da sua presença no mesmo lugar). V. **Associação**. *Grupo humano, grupo social*. V. **Coletividade, sociedade**. *Grupo étnico*. V. **Raça**. *Oposição do grupo de e do indivíduo na sociedade. Psicologia de grupo. Afiliar-se, pertencer a um*

milliards de poèmes, a utilização dos princípios oulipianos na obra poética de Queneau permanece discreta [...]” (QUENEAU *apud* REGGIANI, 1999, p. 2, tradução nossa)

²⁴ “Lieu réservé aux ouvrages de couture, de broderie..., dans une communauté de femmes, un couvent. Atelier de charité où des personnages bénévoles font des ‘ouvrages de dames’ pour les indigents ou des ornements d’église.”

²⁵ O conceito de *campo literário* refere-se a uma “rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc.)”, as quais são estruturadas de acordo com as “oposições sincrônicas entre as posições antagonistas (dominante/dominado, consagrado/novato, ortodoxo/herético, velho/jovem, etc.)” (BOURDIEU, 1996, p. 262). Quanto ao *habitus*, é a prática, a atividade ou o procedimento no campo. O *capital simbólico* está ligado à propriedade de “fazer acreditar”, sendo uma medida de prestígio, importância e/ou carisma do que um indivíduo (ou instituição) possui, o que configura a proeminência e a dominação de um agente sobre os outros (BOURDIEU, 1996, p. 294). O *capital social* compreende as relações estabelecidas dentro ou fora do campo. O *capital cultural* é constituído pelas referências a autores e/ou a obras. O *capital econômico* é ligado à renda do agente. Tais capitais são intercambiáveis, de acordo com a posição do agente no campo e do seu respectivo *habitus*.

*grupo. Grupo fechado. V. Clã, camarilha. Trabalho em grupo, em equipe. V. Coletivo [...] Disciplina de grupo. – Grupo literário, artístico. V. Cenáculo, escola. O grupo da Pléiade. O Grupo dos Seis (grupo musical fundado em 1918 por Cocteau, Honegger, Milhaud, etc.).*²⁶ (LE ROBERT, 1983, p. 935, tradução nossa)

Aproximações com “clã”, “camarilha” ou “grupo fechado” nos induziriam a conclusões perversas. Parecem estar mais em sintonia com *ouvroir* os sentidos de “associação”, “coletividade” e “coletivo”, nos quais se vislumbra o ideal de “trabalho em grupo”. Contudo, tendo em vista o aporte teórico e a produção literária oulipianos, mais complexos, robustos e estruturados do que nos levaria a crer a produção de um simples conjunto de trabalhadores, a designação de “grupo” descortina-se como uma generalidade, conscientemente livre de implicações estético-ideológicas controversas. Na verdade, trata-se de mais uma estratégia discursiva para fugir da palavra “movimento” e seu lastro histórico.

O passo seguinte, então, é entender a frequente oposição²⁷ entre Oulipo e surrealismo, origem dessa pequena crise epistemológica, o que incide primeiro em uma reflexão sobre liberdade artística. Conforme Queneau:

Outra ideia muito falsa que atualmente é recorrente é a da equivalência que se estabelece entre inspiração, exploração do subconsciente e libertação, entre acaso, automatismo e liberdade. Ora, essa inspiração que consiste em obedecer cegamente a todo impulso é na verdade uma escravidão. O clássico que escreve sua tragédia observando certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve o que lhe passa pela cabeça e que é escravo de outras regras que ignora.²⁸ (QUENEAU, 1973, p. 139, tradução nossa)

²⁶ “2º [...] *Cour*. Réunion de plusieurs personnes dans un même lieu. [...] 3º Ensemble de personnes ayant qqch. en commun (indépendamment de leur présence au même endroit). V. **Association**. *Groupe humain, groupe social*. V. **Collectivité, société**. *Groupe ethnique*. V. **Race**. *Opposition du groupe et de l'individu dans la société. Psychologie du groupe. S'affilier, appartenir à un groupe. Groupe fermé*. V. **Clan, coterie**. *Travail en groupe, en équipe*. V. **Collectif** [...] *Discipline de groupe. – Groupe littéraire, artistique*. V. **Cénacle, école**. *Le groupe de la Pléiade. Le groupe des Six* (groupe musical fondé en 1918 par Cocteau, Honegger, Milhaud, etc.).”

²⁷ Vide a comparação no trabalho do oulipiano Le Tellier (2006, p. 24-26), também trazida por Fux (2010, p. 43-44). Como um todo, a defesa de Le Tellier do grupo em *Esthétique de l'Oulipo* (2006) é um tanto laudatória. Um contraponto (radical e simplista, diga-se de passagem) é o texto *The end of Oulipo? an attempt to exhaust a movement* (ELKIN; ESPOSOTO, 2013). Mas há outras análises pertinentes. Além dos estudos de Reggiani e Bloomfield, cito por hora *Constraining of Chance – Georges Perec and the Oulipo*, de Alison James (2009).

²⁸ “Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore.”

Só porque um grupo trabalha com criação automática, pretensamente liberto do condicionamento imposto pela sociedade burguesa²⁹, e o outro reivindica a liberdade criativa em literatura através do uso das restrições, não se pode simplificar e sentenciar que, ideologicamente, o segundo é o contraponto do primeiro. Há demandas mais complexas, advindas da “liberdade” autoproclamada em ambos, que não funcionam apenas como pares dicotômicos. O que se pode afirmar é que, quanto à ordenação, o Oulipo é um contraponto ao surrealismo, uma vez que não permite conflitos nem exclusões, nem possui uma liderança centralizadora como Breton. Porém, seria isso suficiente para afirmar que Queneau renegasse o *status* de movimento do Oulipo? Antes de tudo, faz-se necessário definir o que é um movimento literário. Partindo de uma definição simplória, o termo refere-se, de acordo com Massaud Moisés:

1) ao que cada grupo de escritores, em determinado hiato de tempo, entendeu ser o seu programa de ação estética, expresso em manifestos, discursos, pronunciamentos, entrevistas, prefácios, etc.; 2) ao que realizaram, em consonância ou não com os princípios defendidos; 3) ao modo como os seus adversários, coevos ou não, lhes encaravam os desígnos literários; 4) às interpretações e julgamentos feitos pela crítica e pela historiografia, contemporâneas ou póstumas, incluindo as dos nossos dias. (MOISÉS, 2004, p. 311)

Longe de ser uma definição cabal, salientamos que não há ponto aqui que não tenha sido tramado pelo Oulipo. Há a leitura dos especialistas, como o trabalho de Reggiani (1991), os questionamentos sobre os rumos da literatura (vide a importância do Oulipo para o “progresso” da literatura, como veremos adiante) e a resposta dos adversários, como as declarações de Henri Meschonnic quando fala de Queneau e da literatura combinatória:

Tratar as formas como números é eliminar o sentido, o que é feito explicitamente pelo Oulipo [...]. O aleatório é substituído pelo combinatório. O paradoxo do combinatório é que ele elimina o risco. É uma *garantia de segurança pela forma*. O resto: “romantismo, tudo isso, psicologia, bricolagem” [...]. Tudo voltando para o seu lugar, aquele do trabalho das formas, a escrita “como jogo” [...].³⁰ (MESCHONNIC, 1974, p. 12, tradução nossa)

²⁹ Conforme palavras de Breton no célebre manifesto de 1924: “SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o *funcionamento real do pensamento*. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou *moral*.” (TELES, 1985, p. 191, grifo nosso)

³⁰ “Traiter les formes comme des nombres, c'est en éliminer le sens, ce que fait explicitement l'Oulipo [...]. L'aléatoire est remplacé par la combinatoire. Le paradoxe de la combinatoire est qu'elle élimine le risque. C'est une *sécurisation par la forme*. Le reste: ‘Romantisme tout ça, psychologie, bricolage’ [...]. Tout en remettant à sa place, celle d'un travail des formes, l'écriture ‘comme jeu’ [...].”

De acordo com o teórico da tradução, o risco nas obras oulipianas estaria comprometido por causa da “segurança pela forma”. Há a produção moldada a partir de um princípio específico, as *contraintes*, que arregimenta a produção dos agentes e estipula um olhar retrospectivo para o estudo da literatura em que o importante é encontrar os “plágios por antecipação”³¹ (OULIPO, 2007b, p. 23, tradução nossa). Há a teoria vinculada em manifestos, prefácios e entrevistas, com destaque para as duas publicações em livro dos manifestos pela Gallimard. Um exemplo é a leitura do romance de Ítalo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, apresentada no prefácio da tradução francesa:

Calvino era prene de teoria literária, porém temia empregá-la de outro modo que não fosse sob a forma de literatura. Leitor bulímico por razões profissionais e por profundo apreço, apaixonado por formas e restrições, “eu não sou membro do Oulipo por nada”, ele sonhava com “um romance que simplesmente faria você (o leitor) assistir seu próprio crescimento, como uma planta com seu emaranhamento de ramos e folhas”.³² (FOURNEL, 2002, p. 1, tradução nossa)

A este trecho, segue-se uma associação constante entre Calvino e as formas literárias até a exposição da estrutura da restrição do romance, concebido a partir da adaptação das formulações de semiologia estrutural de Greimas (FOURNEL, 2002, p. 5). A vinculação de procedimentos de um autor (no caso, Calvino) a um conjunto de procedimentos de um grupo (o Oulipo) expõe a valorização de uma dinâmica de projeto ficcional (aquele que salienta aspectos estruturais do romance), a qual pressupõe certos objetivos (como filiar o texto de Calvino a uma tradição oulipiana e, por conseguinte, francesa). Não que o autor italiano não tenha feito parte do movimento (é membro desde 1973) ou que o texto não tenha uma *contrainte*. Tal informação, aliás, é apresentada pela primeira vez no volume II da *Bibliothèque*

³¹ Conforme Le Lionnais: “Il nous arrive parfois de découvrir qu’une structure que nous avons crue parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état des choses en qualifiant les textes en cause de ‘plagiats par anticipation’. Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites.” [“Às vezes, chega a acontecer conosco de descobrir que uma estrutura que acreditávamos perfeitamente inédita já tenha sido descoberta ou inventada no passado, às vezes mesmo em um passado longínquo. Fazemos um dever para nós mesmos de reconhecer tal situação qualificando os textos referidos como ‘plágios por antecipação’. Assim se faz justiça e cada um recebe o que merece.”] (OULIPO, 2007b, p. 23, tradução nossa)

³² “Calvino était pétri de théorie littéraire mais redoutait de devoir la mettre en oeuvre autrement que sous forme de littérature. Lecteur boulimique par raison professionnelle et par goût profond, passionné de formes et de contraintes, ‘je me suis pas membre de l’Oulipo pour rien’, il rêvait d’un roman qui simplement te (lecteur) ferait assister à sa propre croissance, comme une plante avec son enchevêtrement de branches et de feuilles’.”

oulipienne, com o título “Comment j’ai écrit un de mes livres”³³. O que talvez fosse exagerado era trazê-la à tona e analisar *Se um viajante numa noite de inverno* (cujo autor possui capital cultural e simbólico prestigiado no campo literário francês) pelo enfoque do grupo fundado por Queneau e Le Lionnais.

Explicar o paratexto, contudo, não é complicado: o prefaciador da edição francesa do romance de Calvino é um oulipiano. O gesto de Fournel de identificar no outro o que é seu e, assim, subscrevê-lo a uma tradição pré-estabelecida é característico do agente de um movimento literário. A proposta de renovação da literatura pelo desvelamento de capítulos específicos nada mais é do que a tentativa de criação de um pequeno paideuma, assim como fizeram Ezra Pound e a Poesia Concreta Brasileira. Em todos os casos, monta-se um elenco de nomes para a confecção de uma tradição; em última instância, legitimam-se os procedimentos de quem os seleciona. Vide a forma lipograma, que Perec sacou da tradição para explorá-la em *La disparition*, romance inserido em uma tradição maior no instigante texto “Histoire du Lipogramme”, publicação em 1973 (cf. OULIPO, 2007b, p. 73-89). De modo semelhante, Ezra Pound trouxe o ideograma chinês para o ocidente, e o concretismo salvou do naufrágio do esquecimento Kilkerry e Sousândrade. No caso do movimento brasileiro, temos ainda a sua leitura de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade (CAMPOS, 2004), devidamente alinhados ao fim do verso, bom exemplo de como uma visão sectária pode restringir os sentidos de obras literárias³⁴.

Podemos, ainda, partir de um conceito mais complexo sobre os movimentos literários para incrementar a discussão, tal como o de Peter Bürger:

O conceito dos movimentos históricos de vanguarda aqui aplicado foi obtido a partir do dadaísmo e do primeiro surrealismo, mas refere-se igualmente à vanguarda russa posterior à Revolução de Outubro. O que estes movimentos têm em comum, embora difiram em alguns aspectos, consiste em que não se limitam a *rejeitar um determinado processo artístico*, mas a *arte do seu tempo na sua totalidade*, realizando, portanto, uma *ruptura com a tradição*. As suas manifestações extremas dirigem-se especialmente

³³ As informações contidas em “Comment j’ai écrit un de mes livres” deixaram de ser quase secretas, disponíveis apenas aos “abençoados” que tinham acesso aos 150 exemplares da *Bibliothèque oulipienne II*, quando foram ampla e resumidamente difundidas por Paul Fournel em 1995, no prefácio da reedição francesa de *Se um viajante numa noite de inverno* (FOURNEL, 2002, p. 1-6). O texto de Calvino foi consultado a partir de sua versão em inglês, “How I Wrote One of My Books” (CALVINO, s.d., p. 104-114).

³⁴ Por mais que a leitura concreta de Bandeira e Drummond seja questionável, o ponto aqui talvez não seja tão somente desqualificá-la, mas contextualizá-la como parte de um todo discursivo radical e polemizador, o qual teve efeitos produtivos evidentes. Os modernistas citados são exemplo disso. Encontrar apenas o defeito da radicalização em uma crítica radical é uma obviedade analítica da qual nos abstermos.

contra a instituição arte, tal como se formou no seio da sociedade burguesa. Isto também se aplica ao futurismo italiano e ao expressionismo alemão, com algumas restrições que poderiam descobrir-se através de investigações concretas. No que toca ao cubismo, este não perseguiu o mesmo objectivo, mas *questionou o sistema de representação da perspectiva central vigente* na pintura desde o Renascimento. Nesta medida, pode ser integrado entre os movimentos históricos de vanguarda, embora não partilhe a sua tendência fundamental para a superação da arte na *praxis* vital. O conceito histórico de movimento de vanguarda distingue-se de tentativas neovanguardistas como as que ocorreram na Europa durante os anos cinquenta e sessenta. Embora a neovanguarda se proponha os mesmos objectivos proclamados pelos movimentos históricos de vanguarda, a pretensão de reintegrar a arte na *praxis* vital já não pode colocar-se seriamente na sociedade existente, uma vez que as intenções vanguardistas fracassaram. Quando um artista dos dias de hoje envia uma chaminé de fogão a uma exposição, já não está ao seu alcance a intensidade do protesto que os *ready mades* de Duchamp exerceram. Pelo contrário: enquanto que o *Urinoir* de Duchamp pretendia fazer ir pelos ares a instituição arte (com as suas específicas formas de organização, como museus e exposições), o artista que encontra a chaminé de fogão aspira a que a sua “obra” tenha acesso aos museus. Deste modo, porém, o protesto vanguardista transformou-se no seu contrário. (BÜRGER, 1993, p. 67, grifo nosso)

Mesmo que os “ismos”, de certo modo (*ecos en passant*, para ser mais preciso), estejam presentes no *anaoulipismo* e no *sintoulipismo*, não é lícito afirmar que o Oulipo é ou foi tal como um movimento histórico de vanguarda³⁵. O ponto é que o grupo rejeitou um determinado processo artístico, mormente o surrealismo, mas também uma mirada realista-sociológica da literatura. A sua proposta restritiva questionava a arte do seu tempo na sua totalidade (e talvez ainda questione), uma vez que toda produção artística, com maior destaque para a literatura, deveria ser pensada a partir das *contraintes*. A consequência imediata é uma ruptura com a tradição, a partir daí repensada do ponto de vista das regras formais, as quais acabam propondo a reescrita da tradição³⁶, como evidencia a “Table de Queneleïeff”³⁷. Por mais que os oulipianos não pretendessem provocar o colapso da instituição *arte*, há traços de um questionamento profundo sobre isso no grupo. Vemos isso em obras-objeto como *Cent mille milliards de poèmes*, que discutem, fundamentalmente, a literatura e o *modus operandi* da leitura, e romances como *A vida modo de usar*, com o qual Perec objetivava “implodir o romance”³⁸ (PEREC, 2003a, p. 245-249).

³⁵ Reiteramos que uma discussão aprofundada sobre Oulipo e campo literário foi desenvolvida por Camille Bloomfield em *L’Oulipo: histoire et sociologie d’un groupe monde* (2011).

³⁶ Vide a discussão sobre “novo”, “ruptura” e “tradição” proposta por Compagnon em *Os cinco paradoxos da modernidade* (cf. 2010, 9-61).

³⁷ Ou “Table de Queneleïev”, que foi complementada por Marcel Bénabou em *Opérations Linguistiques Littéraires Élémentaires* (TOLLÉ). Disponível em: <http://www.fatrazie.com/jeux-de-mots/recreamots/290-table-des-operations>.

³⁸ O título da entrevista, que reproduz uma declaração de Perec, é “J’ai fait imploder le roman”.

De um lado, esse conjunto de reflexões nos permite concluir, sem maiores tropeços, que o Oulipo, mesmo não sendo um “movimento histórico de vanguarda”, não deixa de ser um movimento³⁹. De outro, remete-nos aos motivos que fizeram com que Queneau negasse tão enfaticamente o termo. Nas suas experiências vanguardistas nos anos 1930, o autor de *Zazie no metrô* viu o surrealismo se despedaçar em brigas, causadas sobretudo pelo instável e autoritário Breton⁴⁰. Conseqüentemente, logo quando da fundação do Oulipo, foi proibida qualquer tipo de discussão beligerante, sendo essa a condição básica à sua criação. Nesse sentido, as restrições, irremediavelmente entendidas como jogos, como brincadeiras, são coerentes a uma dinâmica interna leve, descontraída, o que se reflete nos textos teóricos e nos manifestos:

A definição [de literatura recorrente] que nós propomos implica, para o texto recorrente, a existência de um enunciado gerador, de um algoritmo. É o que coloca a literatura recorrente no contexto da literatura potencial. Mas, é claro, numerosos plágios por antecipação se manifestam quando se explicita as diversas formas possíveis dessa nova literatura.

Sendo aqui toda classificação evidentemente arbitrária, adotamos uma ordem de complexidade crescente, no sentido matemático do termo. Examinaremos, então, sucessivamente:

- a literatura repetitiva;
- a literatura interativa;
- a literatura recursiva.⁴¹ (OULIPO, 2007a, p. 81-82, tradução nossa)

Ao aliar o rigor algorítmico dos matemáticos e a arbitrariedade patafísica em um contexto literário marcado pela experiência do romantismo de Victor Hugo e do surrealismo, o papel do oulipiano era o de um provocador bem-humorado. Por isso, não hesitavam em proclamar que “A poesia é uma arte simples e essencialmente prática”⁴² (OULIPO, 2007b, p. 19, tradução nossa). Essa declaração, em nada ingênua, enfatiza o caráter “técnico” da criação, expressamente reivindicado, estando o toque apimentado no fato de remeter a uma famosa citação de Napoleão,

³⁹ Por isso, os termos “*ouvroir*”, “grupo” e “movimento” são utilizados como sinônimos no presente trabalho.

⁴⁰ Trata-se de uma informação sedimentada na história da literatura. Na pequena biografia do grupo que monta em seu livro sobre as vanguardas, Teles comenta com delicadeza sobre as alterações sucessivas que ocorreram no movimento ao longo das décadas, no qual a única figura onnipresente foi Breton (1985, p.170-173).

⁴¹ “La définition que nous proposons implique, pour le texte récurrent, l’existence d’un énoncé d’engendrement, d’un algorithme. C’est ce que place la littérature récurrente dans le cadre de la littérature potentielle. Mais, bien entendu, de nombreux plagiats par anticipation se manifestent lorsqu’on explicite les diverses formes possibles de cette nouvelle littérature. / Tout classification étant ici évidemment arbitraire, nous avons adopté un ordre de complexité croissante, au sens mathématique du terme. Nous examinerons donc successivement: / – la littérature répétitive / – la littérature interactive / – la littérature récursive.”

⁴² “La poésie est un art simple et tout d’exécution”.

para quem “a guerra é uma arte simples e essencialmente prática”. Marca de fábrica do Ateliê, a verve irônica prossegue nas palavras de Jean Lescure:

*O verdadeiro inspirado nunca está inspirado, ele o é sempre. O que isso quer dizer? Como! Essa coisa tão rara, a inspiração, esse dom dos deuses que faz o poeta e que esse infeliz nem sempre chega a merecer por causa das piores dores cardíacas, essa iluminação vinda não se sabe de onde, seria possível que ela cessasse de ser caprichosa e que qualquer um a encontrasse fiel e resignada quando bem quisesse?*⁴³ (OULIPO, 2007a, p. 28, tradução nossa)

Observa-se o horror oulipiano à imagem do poeta inspirado, à mercê do bom grado das musas. O surrealismo trabalhara de forma sistemática com a escrita e a criação livres e com a libertação do racionalismo lógico e moral, propondo uma nova declaração dos direitos literários do homem. Em seu manifesto e nos textos teóricos posteriores, rejeitava a chamada “ditadura da razão”, assim como valores ligados à família, à religião, ao trabalho, à pátria e à honra. Através da utilização do sonho e da inspiração, estabeleceram outra lógica, a da alforria do homem de sua existência utilitária. Conforme a citação, o grupo distancia-se de uma “escrita automática”, de inspiração, de liberdade, aproximando-se a uma de planejamento, de restrições formais. Uma brincadeira rigorosa, verdadeira “antiescrita automática”⁴⁴, conforme o termo de Pino⁴⁵. Para isso, não era necessário cavoucar um lugar no campo literário pelo confronto, marcar território contra invasores ou promover-se pelo combate. Ninguém precisava ser destruído. Apesar do culto à libertação da mente, à produção artística inconsciente e à espontaneidade, os surrealistas tinham um estatuto rígido. Havia encontros obrigatórios e seus membros poderiam ser a qualquer momento expulsos. Queneau, na época com 21 anos, conheceu em Paris o movimento

⁴³ “*Le véritable inspiré n’est jamais inspire, il l’est toujours. Qu’est-ce à dire? Comment! Cette chose si rare, l’inspiration, ce don des dieux qui fait le poète et que ce malheureux n’arrive même pas à mériter à tous les coups par les pires douleurs cardiaques, cette illumination venue on ne sait d’où, il se pourrait qu’elle cessât d’être capricieuse et que tout un chacun la trouvât fidèle et consentante à son désir?*”

⁴⁴ A citação completa em que se encontra o trecho lança mais luz sobre a relação entre Queneau e Breton: “Queneau integrou a central surrealista, mas uma discussão com André Breton o afastaria do grupo. Sua reação inicial foi uma completa aversão às propostas de Breton, que ele expressaria e superaria através da escrita. *Odille*, o romance que começou a escrever imediatamente após a sua saída do grupo, possuía a estrutura de um poema: as situações narrativas ‘rimavam’ e seguiam um ritmo predeterminado. Anos depois, em *Exercícios de estilo*, Queneau exacerbava essa escrita através de regras ao escrever um mesmo episódio 99 vezes, seguindo 99 regras diferentes, como o lipograma e os alexandrinos, por exemplo. Era a *antiescrita automática*” (PINO, 2004, p.46-47, grifo nosso).

⁴⁵ O entendimento é de que o Oulipo é uma espécie de herdeiro do surrealismo, o que se evidencia no método “S + 7”, sucessor do *cadavre exquis* (GENETTE, 2012, p. 56-57). Este seria um caso paradigmático, pois parte da ideia de que o Oulipo trabalha com o acaso, desconsiderando (ou simplesmente desconhecendo) a natureza voluntária de toda prática restritiva, resultado de um método.

surrealista e seu primeiro manifesto, escrito por Breton. Durante os cinco anos seguintes, colaborou ativamente com o movimento. Em 1927, publicou o tratado *Permettez!*, sobre a estátua de Arthur Rimbaud a ser construída em Charleville e, dois anos depois, se desentendeu com Breton por motivos pessoais e ideológicos, o que o motivou a sair do movimento⁴⁶.

Desde a fundação, o Oulipo não aceita cisões, exclusões e demissões. Nem mesmo a morte é considerada um motivo suficiente para sair do grupo:

Esse projeto [do Oulipo] não teria nenhuma chance de lhe [a Raymond Queneau] convir se não tivéssemos visceralmente de acordo em *afastar* de maneira radical toda atividade de grupo que pudesse gerar fulminações, excomungações e toda forma de terror. Partindo da consolidação desses princípios, Raymond adotou com entusiasmo a minha proposição.⁴⁷ (OULIPO, 2007a, p. 39, tradução nossa, grifo nosso)

Ao pegarmos seus princípios organizacionais, podemos tirar algumas conclusões. A leveza de um grupo do qual ninguém pode ser expulso, bastando ser convidado por um integrante para ser membro, evidencia que o percurso anterior de Queneau no movimento iniciado em 1924 foi capital à sua formação como escritor e, mesmo que negativamente, à fundação do grupo baseado nas regras formais. Reggiani identifica no caráter de comunidade do Oulipo, em que as reuniões acontecem na hora das refeições, uma valorização da convivialidade (1999, p. 31). A associação presente no *Le Robert* entre “grupo” e “cenáculo”, antigo local onde se fazia a ceia, vai nessa direção.

Ao negar a alcunha, o Oulipo pretende, mais do que se diferenciar de outras vanguardas, evitar que se pareça, que se construa e se destrua do mesmo modo que outros movimentos do início do século, principalmente o surrealismo. Como consequência dessa postura, onde a escolha do nome é apenas um dos sintomas, o Oulipo, de fato, não fechou as portas, permanecendo em atividade até os dias de

⁴⁶ Juntamente com Michel Leiris, André Masson, Pierre Naville, Georges Bataille, Francis Picabia e Antonin Arnaud. Trinta anos mais tarde, Queneau declarou: “Quand je me suis séparé du mouvement surréaliste, j'étais quelqu'un de perdu, puisque j'étais en face de la négation totale: il n'y avait plus de littérature ni d'anti-littérature... et après le surréalisme, la seule chose à faire, c'était de reprendre la littérature.” [“Quando me separei do movimento surrealista, estava um pouco perdido, pois estava diante da negação total: não havia mais literatura nem antiliteratura... e depois do surrealismo, a única coisa a fazer era retomar a literatura.”] (QUENEAU *apud* LE TELLIER, 2006, p. 26-27, tradução nossa)

⁴⁷ “Ce projet n'aurait eu aucune chance de lui convenir si nous n'avions été viscéralement d'accord pour *écarter* de manière radicale toute activité de groupe pouvant engendrer fulminations, excommunications et toute forme de terreur. Ce préalable étant solidement posé, Raymond se rangea avec enthousiasme à ma proposition.”

hoje. Porém, talvez devido à ausência de uma postura mais incisiva no campo, não foi tratado com a devida seriedade no cenário literário francês.

1.1.2 Potencialidade em literatura

O Oulipo é um movimento literário que não dispunha de uma revista patrocinada por uma editora renomada no campo literário⁴⁸. Entretanto, é por predileção que o grupo guarda um anonimato relativo, visto que muitos dos seus integrantes eram e são renomados. Queneau era famoso na França muito antes da década de 1960, enquanto Calvino e Perec entraram no Oulipo já reconhecidos: o primeiro como emergente representante da literatura contemporânea italiana; o segundo, como ganhador do Prêmio Renaudot de 1965⁴⁹. Para os seus membros, a notoriedade pública sempre foi uma demanda mais individual do que coletiva. Todavia, há um anseio de popularidade por parte do grupo, de propagandear-se, de tornar-se mais conhecido. Isso é visível tanto no caráter informativo de *La littérature potentielle* e *Atlas de la littérature potentielle*⁵⁰ quanto na espetacularidade de alguns textos, fadados a causarem estrondo (até mesmo pelo exotismo de suas propostas), construindo um capital simbólico peculiar aos agentes produtores. É o caso de *La disparition*, “o romance sem a letra ‘e’”, e *Cent mille milliards de poèmes*, o livro interminável. Definitivamente, tais publicações representaram o fim do comportamento silencioso do movimento. É incorreto atribuir, conseqüentemente, a autoproclamada discrição como falta de ambição artística coletiva. Pelo contrário, uma das atribuições que o Oulipo propõe-se a cumprir é renovar sistematicamente as formas literárias. Conforme palavras de Le Lionnais transcritas por Lescure:

O objetivo da literatura potencial é fornecer aos futuros escritores novas técnicas que possam conservar a inspiração da sua afetividade. Por isso a necessidade de certa liberdade. Há 9 ou 10 séculos, quando um literato potencial propôs a forma soneto, ele deixou, através de alguns

⁴⁸ Bloomfield chega a afirmar que o Oulipo criou uma maneira própria de divulgação através das publicações das “Bibliotecas” (s.p., p. 11).

⁴⁹ Há ainda Marcel Duchamp, que durante muito tempo foi correspondente do Oulipo no exterior e os matemáticos François Le Lionnais e Claude Berge, o historiador da literatura Albert-Marie Schmidt e o historiador Marcel Bénabou, entre tantos outros.

⁵⁰ Cujo sexto capítulo, “Vie publique”, tem “[...] pour objet de décrire l’interaction fort riche qui s’est établie et maintenue entre l’OuLiPo et le monde extérieur. Nous aurons ainsi l’occasion de apporter des précisions nouvelles sur: / la composition de l’Ouvroir; / l’oeuvre de ses membres; / ses manifestations publiques.” “[...] por objeto descrever a interação muito rica que se estabelece e mantém entre o OuLiPo e o mundo exterior. Teremos, assim, a ocasião de trazer considerações novas sobre: / a composição do Ateliê; / o trabalho de seus membros; / suas manifestações públicas.”] (OULIPO, 2007a, p. 407, tradução nossa)

procedimentos mecânicos, a possibilidade de uma escolha.⁵¹ (OULIPO, 2007b, p. 33, tradução nossa)

Ao inventar estruturas, a finalidade não é desestabilizar as formas anteriores, muito pelo contrário: objetiva-se criar técnicas tão produtivas como as já existentes na tradição literária. O sintoulipismo não tem nada de iconoclasta, andando lado a lado com outra tendência, o anoulipismo, recuperação de formas antigas e dos autores que as utilizaram. Busca-se fornecer restrições para os escritores do presente e do futuro, para que eles se libertem definitivamente da ilusão do automatismo, da inspiração, da ideia de gênio. O princípio básico é a consciência das restrições, único caminho à *libertação* da escrita, de acordo com Le Lionnais:

Podemos nos perguntar o que aconteceria se o OuLiPo não existisse ou se desaparecesse. A curto prazo, é possível que houvesse arrependimento. A longo prazo, tudo voltaria à ordem natural, a humanidade acabando por encontrar, tateando, o que o OuLiPo conscientemente se esforça para promover. Restaria, entretanto, no destino da civilização, um atraso que acreditamos que seja o nosso dever atenuar.⁵² (OULIPO, 2007b, p. 23, tradução nossa)

O tom tímido do discurso (“atenuar”), ao menos se comparado ao de outros movimentos/grupos das décadas de 1950 e 1960, tais como o concretismo no Brasil e o Tel Quel na França, não faz do Oulipo mais modesto ou desprezioso. Isso graças ao preceito basilar para toda e qualquer produção literária, as *contraintes*, as quais existem, podendo o autor ter ou não ciência delas. Deste modo, nas colocações pontilhadas por noções como “destino”, “civilização” e “atraso”, reside a grande pretensão conceitual oulipiana: a consciência do uso das regras formais como motor para um desenvolvimento mais rápido e eficaz do processo evolutivo da literatura. Tal audácia passa ainda pelo entendimento do que trata o “potencial” do “po” de Oulipo. O termo veio para substituir “experimental”, o “ex” da acronímia Sélitex, considerado muito vago:

Tendo a palavra “experimental” nos parecido fundar toda a operação sobre os atos e experiências ainda mal discerníveis, julgamos prudente nos

⁵¹ “Le but de la littérature potentielle est de fournir aux écrivains futurs des techniques nouvelles qui puissent réserver l’inspiration de leur affectivité. D’où la nécessité d’une certaine liberté. Il y a 9 ou 10 siècles, quand un littérateur potentiel a proposé la forme du sonnet, il a laissé, à travers certains procédés mécaniques, la possibilité d’un choix.”

⁵² “On peut se demander ce qui arriverait si l’OuLiPo n’existait pas ou s’il disparaissait subitement. À court terme, on pourrait le regretter. À terme plus long, tout rentrerait dans l’ordre, l’humanité finissant par trouver, en tâtonnant, ce que l’OuLiPo s’efforce de promouvoir consciemment. Il en résulterait cependant dans le destin de la civilisation un certain retard que nous estimons de notre devoir d’atténuer.”

basear em uma noção objetiva, sobre um fato real do ser literário: sua potencialidade. Essa potencialidade permanecendo igual a ela mesma em qualquer caso, ainda assim a energia experimentadora dos literatos viria a faltar.⁵³ (OULIPO, 2007b, p. 26, tradução nossa)

A potencialidade torna-se, assim, o objetivo do Oulipo. Ela pode vir através da matemática, como em *Cent mille milliards de poèmes*, primeira obra oulipiana e que utiliza a análise combinatória na literatura. O livro consiste em 10 sonetos, em que o primeiro verso de um soneto pode ser o primeiro verso dos outros 10, formando a combinação de 100 possibilidades ($10 \times 10 = 10^2$). Tendo cada poema 14 versos, tem-se 10^{14} poemas. Conforme o raciocínio de Queneau:

Contando-se que se leva 45 segundos para ler um soneto e 15 para mudar as folhas, 8 horas por dia, 200 dias por ano, temos um pouco mais de um milhão de séculos de leitura, e lendo todo o dia, 365 dias por ano, temos: 190.258.751 anos, mais algumas horinhas e minutos (sem se levar em conta os anos bissextos e outros detalhes).⁵⁴ (OULIPO, 2007b, p. 245, tradução nossa)

A justificativa para esse tipo de composição consta no próprio livro:

Essa pequena obra permite a todo mundo compor como bem quiser cem mil bilhões de sonetos, tudo conforme as regras, é claro. É um tipo de máquina de fabricar poemas, mas em número limitado; é verdade que esse número, embora limitado, fornece leituras por aproximadamente cem milhões de anos (lendo vinte e quatro horas por dia).⁵⁵ (QUENEAU, 2006, tradução nossa)

No poema combinatório, a estrutura do soneto e as rimas são mantidas em cada uma das bilhões de possibilidades – as quais, mesmo não sendo infinitas, são como se fossem. Conforme Le Tellier, a obra é frequentemente compreendida pelos oulipianos como “um paradigma da implantação da potencialidade em literatura”⁵⁶ (2006, p. 23, tradução nossa). No entanto, a potencialidade não se resume à análise

⁵³ “Et le mot ‘expérimental’ nous ayant paru fonder toute l’opération sur des actes et des expériences encore mal discernables, nous jugeâmes prudent de nous asseoir sur une notion objective, sur un fait réel de l’être littéraire: sa potentialité. Cette potentialité demeurant en tout état de cause égale à elle-même, quand même l’énergie expérimentatrice des littérateurs viendrait à lui faire défaut.”

⁵⁴ “En comptant 45s pour lire un sonnet et 15s pour changer les volets à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d’un million de siècles de lecture, et en lisant toute la journée 365 jours par an, pour 190 258 751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails).”

⁵⁵ “Ce petit ouvrage permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. C’est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité; il est vrai que ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cents millions d’années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre).”

⁵⁶ “un paradigme de l’implantation de la potentialité en littérature”.

combinatória, visto que, para o mesmo Le Tellier, trata-se de uma obra “em potência”:

[...] de certo modo, ela é para a literatura o que a energia potencial é para a energia, uma literatura que um sistema (aqui, a linguagem) pode virtualmente produzir se alguns de seus elementos são modificados⁵⁷ (LE TELLIER, 2006, p. 23-24, tradução nossa).

É o mesmo sentido utilizado por Perec:

[...] “potencial” refere-se a qualquer coisa que é... poder-se-ia dizer... potencial... em potência na literatura, isto é, que se encontra no interior da linguagem e que não foi necessariamente explorada. Pode-se dizer, de certa maneira, que nós procuramos... que o Oulipo é um grupo que tenta ver como funciona a linguagem, com propósitos que podem ser efetivamente, mas não necessariamente, produtores de ficção ou de poesia.⁵⁸ (PEREC, 2003b, p. 308, tradução nossa)

De acordo com Le Tellier, a *contrainte* seria uma estratégia para se chegar à potencialidade em literatura (2006, p. 22). Perec complementa ao afirmar que a exploração do funcionamento da linguagem se dá via restrição, assim como o trabalho desenvolvido pela Plêiade na Renascença: definir regras e proposições formais no interior das quais a criação é possível. Tudo passa pela consciência e pela experimentação das formas e das estruturas, típicas dos estudos de retórica, que já existem na linguagem e que “ainda determinam nossa maneira de falar; logo, de pensar...”⁵⁹ (PEREC, 2003a, p. 143, tradução nossa). E de criar, acrescentaríamos, oulipianamente.

Portanto, a potência oulipiana aponta para dois caminhos, conforme a afirmação de Jacques Bens:

Há dois sentidos na palavra potencialidade. Há a potencialidade que permite escrever (por métodos potenciais) milhões de livros todos diferentes em uma forma combinatória, que é aquela dos *Cent mille milliards de poèmes*. E há também a potencialidade interna na obra, aquela que gera

⁵⁷ “[...] elle est en quelque sorte à la littérature ce que l'énergie potentielle est à l'énergie, une littérature qu'un système (ici le langage) peut virtuellement produire si certains de ses éléments sont modifiés.”

⁵⁸ “[...] ‘potentiel’ se réfère à quelque chose qui est... on pourrait dire... potentiel... en puissance dans la littérature, c'est-à-dire qui se trouve à l'intérieur du langage et qui n'a pas été nécessairement exploré. On peut dire, d'une certaine manière, que nous cherchons... que l'Oulipo est un groupe qui essaie de voir comment fonctionne le langage, à des fins qui peuvent être effectivement, mais pas nécessairement, productrices de fiction ou de poésie.”

⁵⁹ “déterminent toujours notre façon de parler, donc de penser...”.

vinte e seis possibilidades com os poemas de uma letra, ou cem mil bilhões com os sonetos de Queneau.⁶⁰ (BENS, 2005, p. 118, tradução nossa)

Por um lado, haveria uma potencialidade de leitura, proliferação de possibilidades do que se lê, efetivada pelas restrições, como é evidente na obra de Queneau. De acordo com este ponto de vista, os textos oulipianos seriam uma espécie de efetivação formal do que Umberto Eco, em 1962, definiu como “obra aberta”, uma vez que não comportaria uma única interpretação, mas tão somente leituras de acordo com pressupostos específicos⁶¹ (ECO, 1991). Por outro lado, a potencialidade oulipiana não estaria ligada à recepção, mas à criação: trata-se da atualização de formas retóricas, as quais contribuiriam à construção de textos não necessariamente possuidores de qualidade estética. Segundo palavras de Perec:

Eu dificilmente consigo conceber histórias. Não tenho a imaginação de Jules Verne ou de Alexandre Dumas – infelizmente! Sinto a necessidade de evoluir a partir de um sistema, caso ele seja restritivo.⁶² (PEREC, 2003a, p.143, tradução nossa)

Neste caso, talvez específico do imaginário perecquiano, a forma não é meio nem fim, mas *necessidade* à criação, diferentemente de Bens, cujas afirmações atribuem maior importância a aspectos lúdicos e formais, destinando o que é *contado*, o que é *dito*, a um segundo plano.

1.1.3 Modelos e diálogos

Para compreender a concepção dessa literatura notoriamente lúdica e apreciadora de estruturas, é preciso percorrer os modelos e as referências que culminaram na constituição do grupo. O primeiro deles, sem dúvida, é a já comentada cisão entre Queneau e Breton, ocorrida em 1929, episódio que simboliza o rompimento com um modelo de vanguarda do início do século XX. Por terem feito parte do surrealismo, alguns integrantes do movimento, sobretudo Queneau,

⁶⁰ “Il y a deux sens au mot *potentialité*. Il y a la potentialité qui permet d’écrire (par des méthodes potentielles) des millions de livres tous différents dans une forme nouvelle, par exemple la forme combinatoire qui est celle des *Cent mille milliards de poèmes*. Et puis, il y a la potentialité interne à l’oeuvre, celle qui donne vingt-six possibilités avec les poèmes d’une lettre, ou cent mille milliards avec les sonnets de Queneau.”

⁶¹ Na aproximação, não se está dizendo que Queneau fez uma obra aberta ou que o conceito não é digno de comentários e reparações, assim como fez o próprio Eco, ao longo das décadas seguintes, em relação à publicação do livro de 1962.

⁶² “J’arrive difficilement à concevoir des histoires. Je n’ai pas l’imagination de Jules Verne ou d’Alexandre Dumas – hélas! J’éprouve le besoin d’évoluer à partir d’un système, si contraignant soit-il.”

guardaram um gosto amargo das discussões e dos autoritarismos da vanguarda iniciada em 1924. Constituído quase 30 anos depois, o Oulipo não só negava, mas desprezava a escrita automática e a crença no “acaso objetivo”, conceito chave para o surrealismo desde o início dos anos 1930. Por isso abandonou tudo que não fosse ligado a uma produção literária consciente. O contraponto organizacional é evidente, sobretudo se levarmos em conta o antibelicismo do Ateliê.

Há, contudo, outros coletivos que serviram como modelos ao grupo, os quais não representam apenas contrapontos. Um deles é o Colégio de Patafísica, instituição inspirada na obra de Alfred Jarry *Gestes et opinions du docteur Faustroll, le pataphysien*, de 1911. Entre seus membros estão Boris Vian, Jacques Prévert, Joan Miró, Man Ray, Marcel Duchamp, Max Ernst e Michel Leiris⁶³, ex-integrantes ou colaboradores do surrealismo. A ausência de ortodoxia e de mecanicismos conceituais no Oulipo, por exemplo, é próxima da “ciência das soluções imaginárias” da patafísica, a qual:

[...] estudará as leis que regem as exceções e explicará o universo suplementar a este; ou, sem tanta pretensão, descreverá um universo que podemos ver, e que talvez devamos ver, no lugar do tradicional, sendo as leis que acreditamos descobrir do universo tradicional correlações também de exceções [...].⁶⁴ (JARRY, 2005, p. 31-32, tradução nossa)

O próprio conceito de restrição como estrutura inventada para a criação não está distante das soluções patafísicas. Inicialmente, o Oulipo integrava a “Accommission des Compositions”, logo passando a ser uma “Sous-Commission des Épiphanies & Ithyphanies”. Depois, tornou-se uma “Sous-Commission de l’Acrote”, sendo que estas duas subcomissões integravam a “Commission des Imprevisibles”. Por fim, virou uma subcomissão exclusiva dentro da “Commission des Imprevisibles” (BENS, 2005, p. 25-37). Dessas promoções em um grupo fechado como o Colégio de Patafísica, em que uma nomenclatura parece mais esdrúxula que a outra, até a independência como movimento, percebe-se um gosto compartilhado pela discricção

⁶³ Para maiores informações sobre a patafísica e o Colégio, confira, além do romance de Jarry, *Clefs pour la Pataphysique* (LAUNOIR, 2005).

⁶⁴ “[...] étudiera les lois qui régissent les exceptions, et expliquera l’univers supplémentaire à celui-ci; ou moins ambitieusement décrira un univers que l’on peut voir et que peut-être l’on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l’on a cru découvrir de l’univers traditionnel étant des corrélations d’exceptions aussi [...]”

e pela excentricidade. Se não levou o Oulipo a uma posição de destaque no campo literário, tais características contribuíram à falta de seriedade com que é tratado⁶⁵.

Outro coletivo que contribuiu para forjar o Ateliê foi o de matemáticos do Bourbaki⁶⁶. Juntos a partir dos anos 1940 com o objetivo de refundar a matemática, sua contribuição consistiu na proposição que fizeram em renovar, reestruturar e reorganizar terminologias e conteúdos da disciplina (LE TELLIER, 2006, p. 33). Para tanto, o grupo elaborou o “método axiomático”, que lhe permitiu sonhar com a unificação conceitual das matemáticas, revolucionando, de certo modo, esse campo do saber⁶⁷. Um axioma é uma hipótese inicial da qual outros enunciados são logicamente derivados. Pode ser uma sentença, uma proposição, um enunciado mesmo ou uma regra que permite a construção de um sistema formal. Diferentemente de teoremas, axiomas não podem ser derivados por princípios de dedução e nem são demonstráveis por derivações formais, simplesmente porque são proposições iniciais. Segundo Jacques Roubaud:

O método axiomático propriamente falando não é outra coisa senão essa arte de redigir textos cuja formalização é fácil a conceber. Não é uma invenção nova, mas seu emprego sistemático como instrumento de descoberta é um dos traços originais da matemática contemporânea. Pouco importa, na verdade, se se trata de escrever ou de ler um texto formalizado, que se atribua às palavras ou aos signos este ou aquele significado, ou mesmo que não se lhes atribua nada; importa somente a observação correta das regras da sintaxe.⁶⁸ (BOURBARKI *apud* OULIPO, 2007a, p. 58-59, tradução nossa)

A construção de uma restrição como hipótese seria responsável pela derivação de um determinado número de enunciados literários, os quais, encadeados, dariam origem a contos, romances ou poemas. Estes, por sua vez, seriam logicamente derivados do axioma. Ainda de acordo com Roubaud, a partir da proposição de que “uma restrição é um axioma de um texto” e do axioma “a restrição

⁶⁵ Em *Palimpsestes*, Genette afirma que o Oulipo é um dos avatares modernos da paródia, que efetivam “la transformation textuelle à fonction ludique [a transformação textual com função lúdica]” (2012, p. 58, tradução nossa).

⁶⁶ A personagem que dá nome ao grupo, Nicolas Bourbaki, não existe. Bourbaki foi um general de Napoleão III. Nicolas foi sugestão da futura esposa de André Weil, um dos matemáticos fundadores do grupo – alguns outros são Henri Cartan, Claude Chevalley, Jean Delsarte, René de Potel e Jean Dieudonné (LE TELLIER, 2006, p. 33).

⁶⁷ Para mais informações, ver “Architecture des mathématiques” (BOURBAKI *apud* LE LIONNAIS, 1948, p. 35-47)

⁶⁸ “La méthode axiomatique n’est à proprement parler pas autre chose que cet art de rédiger des textes dont la formalisation est facile à concevoir. Ce n’est pas là une invention nouvelle; mais son emploi systématique comme instrument de découverte est l’un des traits originaux de la mathématique contemporaine. Peu importe en effet, s’il s’agit d’écrire ou de lire un texte formalisé, qu’on attache aux mots ou signes de ce telle ou telle signification, ou même qu’on ne leur en attache aucune; seule importe l’observation correcte des règles de la syntaxe.”

é um princípio, não um meio”, “A escrita sob restrição oulipiana é o equivalente literário da escrita de um texto matemático formalizável conforme o método axiomático”⁶⁹ (OULIPO, 2007a, p. 55-59, tradução nossa). Para o Oulipo, a teoria da *contrainte* era a prova dos nove em literatura da eficácia do método axiomático.

Não obstante, a contribuição do Bourbaki vai além das relações traçadas por Roubaud, tendo em vista a ressonância que encontramos entre a proposta de renovação sistemática em matemática e a revisão da tradição literária via *contrainte*. O projeto foi colocado em prática por Queneau em “Classification des travaux de l’Oulipo”, no qual consta o diagrama conhecido como “Table de Queneleïeff”. Neste, é proposta uma história da literatura em que figuram, além dos próprios membros do grupo, Stéphane Mallarmé, a prosódia greco-latina, a tragédia grega e a clássica, considerados oulipianos *avant la lettre*. Trata-se de um quadro sincrônico dos autores no qual todas as *contraintes* são nomeadas, viabilizando a entrada do movimento na história da literatura e, principalmente, propiciando uma história da literatura pelo viés do Oulipo. Nesse contexto, a divisão dos trabalhos oulipianos entre anaoulipismo e sintoulipismo é o instrumento conceitual necessário à composição da classificação, permitindo encaixar textos já feitos (via analítica) e criar novas categorias (via sintética). Além disso, há na noção de *plagiat par anticipation*, tão cara ao Oulipo, mais do que uma brincadeira ou de um conceito produtivo: trata-se de um princípio legitimador central na construção de uma visão de literatura.

O quarto e derradeiro grupo com o qual o Oulipo dialoga é o Tel Quel, conjunto de escritores que publicavam na revista homônima fundada em 1960 e interrompida em 1982 e cujos principais colaboradores foram Philippe Sollers, Georges Bataille, Gérard Genette, Jean Ricardou, Julia Kristeva, Jean-Luc Godard, Michel Foucault, Roland Barthes, Tzvetan Todorov e Umberto Eco. O Tel Quel tinha como ponto fundamental a concepção de uma ciência do texto:

A escritura, para nós, a atividade textual, é justamente o que denuncia toda santificação; e, antes de tudo, é preciso dizer, “escritura” no sentido estético do termo⁷⁰ (SOLLERS, 1968, p. 398, tradução nossa)

⁶⁹ Respectivamente, “une contrainte est un axiome d’un texte”; “une contrainte est un principe non un moyen”; “L’écriture sous contrainte oulipienne est l’équivalent littéraire de l’écriture d’un texte mathématique formalisable selon la méthode axiomatique”.

⁷⁰ “L’écriture, pour nous, l’activité textuelle, est justement ce qui dénonce toute sanctification et toute sacralisation, et d’abord, faut-il le dire, celle de ‘l’écriture’ au sens esthétique du terme.”

Tal prerrogativa parte de um entendimento estruturalista da linguagem, o qual pressupõe que o acesso profundo de uma obra de arte nos é eternamente interdito. O autor não dispõe de uma matéria a ser explorada, mas de uma substância opaca, que escapa de seu controle, pois, mesmo sendo ele a trabalhar no texto, é este último que exerce o controle da produção de seus significantes e significados. O texto a ser produzido não serve para significar ou representar nada extratextual, apontando somente para a sua materialidade. Os significados são oriundos e transformados pelo trabalho de escrita. Com isso, a autoridade do autor é automaticamente suspensa, abrindo espaço ao inconsciente lacaniano, estruturado como linguagem. O autor não seria mais do que marca textual⁷¹.

A notoriedade do *Tel Quel* contribuiu para a legitimação dos conceitos do Oulipo no campo literário, tendo em vista o destaque dado por Sollers e outros ao apagamento da figura do autor e especialmente à defesa da materialidade do texto. Na conferência de Warwick “Pouvoirs et limites du romancier français contemporain”, de 1969, Perec ratificou tal posicionamento quando disse que “foi preciso esperar muito tempo para que a literatura se reivindicasse ela mesma enquanto escrita”⁷² (PEREC, 2003a, p. 85, tradução nossa). Contudo, logo depois, ponderou:

As perspectivas abertas são numerosas. O limite, evidentemente, é que se caia, se abandone o projeto realista e que se caia verdadeiramente, unicamente, na exploração da linguagem pela linguagem, o que o *Tel Quel* está fazendo, confiando à psicanálise ou à exploração psicanalítica o cuidado de... enfim, extrair o significado, a significação desse texto. É um pouco a crise, ou o perigo, com que se depara o *Tel Quel* neste momento.⁷³ (PEREC, 2003a, p. 85, tradução nossa)

Perec mostra desconfianças quanto às propostas básicas de Ricardou, Sollers, Kristeva e companhia. Calvino, outro expoente literário do período, que vai oscilar igualmente o seu julgamento. Em “Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)”, de 1967, afirma que a literatura:

⁷¹ Como introdução ao assunto, confira os subcapítulos de François Dosse em *História do estruturalismo* “*Tel Quel*” (1993, p. 312-314), “A simbiose – *nouvelle critique/nouveau roman*” (1994, p. 231-237) e “O romance das ciências humanas” (1994, p. 237-239). Para mais informações, ver *Le Nouveau Roman – suivi de Les raisons de l'ensemble* (RICARDOU, 1990).

⁷² “[...] il a fallu attendre très longtemps pour que la littérature se revendique elle-même en tant qu’écriture”.

⁷³ “Les perspectives ouvertes sont nombreuses. La limite, évidemment, c’est qu’on tombe, on abandonne, si vous voulez, le projet réaliste qu’il y a au départ et que l’on tombe véritablement, uniquement, dans une exploration du langage par le langage, ce que *Tel Quel* est en train de faire, en confiant à la psychanalyse ou à une exploration psychanalytique le soin de... enfim, d’extraire le signifié, la signification de ce texte. C’est un peu la crise, ou le danger, que connaît en ce moment *Tel Quel*.”

[...] não consiste mais em narrar, mas em dizer que se narra, e aquilo que se diz se identifica com o próprio ato de dizer: a pessoa psicológica é substituída por uma pessoa linguística ou até gramatical, definida apenas por sua posição no discurso. (CALVINO, 2009, p. 199)

Já no início de 1970, no artigo “O romance como espetáculo”, demonstra a insuficiência das propostas ensimesmadas do Tel Quel, preconizando um retorno ao romance. O autor de *As cidades invisíveis* fala sobre sua época, quando “o narrar atingiu [com o estruturalismo] concomitantemente o ápice do seu eclipse da criatividade e o cúmulo do interesse crítico analítico” (CALVINO, 2009, p. 259). Mesmo se escrito a partir da consciência de como funcionam “as regras do jogo romanesco”, o romance:

[...] acabará nos envolvendo apesar de nós, autor e leitores; ele acabará recolocando em jogo tudo aquilo que temos dentro e tudo aquilo que temos fora. E por “fora” entendo, naturalmente, o contexto histórico-social, toda a “impureza” que alimentou no romance em suas eras de ouro. (CALVINO, 2009, p. 263)

O que é translúcido é que aproximação entre telquelianos e oulipianos não é tão simples. Tais ideias não se configuram como um total repúdio em relação à exploração da psicanálise em literatura, mas uma incerteza sobre seus benefícios e resultados. O perigo é cair no vazio de uma literatura que só fala de si, de seu processo de construção.

1.1.4 Formalismo, escrita e trabalho

Antoine Compagnon, todavia, vê o Oulipo e o estruturalismo como mais do mesmo. Em *O Demônio da Teoria*, ao comentar o célebre encontro em Nova Iorque entre Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss, afirma:

[Tal encontro] foi importante para o destino do formalismo francês, [mas que] outros fatores menos circunstanciais estavam igualmente na origem do dogma da autorreferencialidade, sobretudo a autonomia reivindicada para as obras literárias pelas principais doutrinas do século XX, a partir de Mallarmé, ou a “clausura [sic] do texto”, tanto para os formalistas russos quanto para o *New Criticism* americano no entre-guerras, ou ainda a substituição das palavras e das virtualidades da linguagem. (COMPAGNON, 2006, p. 101-102)

O apuro pela técnica e pela criação de procedimentos, no qual há uma “recusa da dimensão expressiva e referencial”, filia o Oulipo ao movimento da

literatura moderna (juntamente com Valéry, Gide, Breton e Roussel), que exclui “o conteúdo do significado” (COMPAGNON, 2006, p. 102). Esse ponto de vista, não de todo equivocado, é característico de uma crítica que deprecia determinada literatura pela supervalorização da forma em detrimento do sentido. Lembremos Meschonnic, que, ao aproximar Oulipo e estruturalismo, falava em “eliminação de sentido”. No Brasil, Roberto Schwarz, no texto “Cultura e Política, 1964-1969”, afirma que o concretismo, representante brasileiro dessa corrente formal da literatura moderna, estaria em consonância com o golpe militar de 1964, pois partidário de uma visão progressista e alienante da literatura. O aspecto espacial da Poesia Concreta, segundo Schwarz, tanto estaria alinhado a um discurso desenvolvimentista como suplantaria o aspecto temporal, obliterando qualquer possibilidade de uma perspectiva histórica⁷⁴ (1992, p. 61-92).

Mesmo que o Oulipo utilizasse a ideia de forma na confecção de sua teoria da restrição, é preciso repensar o emprego do termo “formalismo” e a questão do interesse pelo “conteúdo”. Para Boris Eikhenbaum, por exemplo, os formalistas compreendem as formas artísticas como insuficientes por si só, uma vez que “[...] a noção de forma adquiriu um novo sentido, não é mais um invólucro, mas uma integridade dinâmica e concreta que tem em si um conteúdo, fora de toda correlação” (EIKHENBAUM, 1979, p. 13). Fundo e forma são inseparáveis, não contrários e nem excludentes, e forma poética remete à “integridade dinâmica e concreta”. Esse comentário é mais amplo do que simplesmente uma antecipação do *Tel Quel*, devendo ser inserido no debate da história literária francesa e mundial. Foi o que ensaiou o autor de *O trabalho de citação* ao colocar o Oulipo, no âmbito regional, ao lado de Mallarmé, Valéry, Gide, Breton, Roussel e o estruturalismo francês (formalismo francês, para Compagnon) e, no âmbito internacional, junto com o formalismo russo e o *New Criticism*.

A vontade de encontrar uma tendência, porém, não pode ser maior do que o dever de discernir as peculiaridades de movimentos e autores. De fato, em todos os escritores e grupos citados, há uma obsessão pela forma na produção artística e pela faculdade autônoma da estrutura enquanto elemento descolado do sentido de um texto. É claro que os oulipianos desenvolveram trabalhos com restrições em que

⁷⁴ No mesmo livro, o autor faz ataques semelhantes ao estruturalismo e, conseqüentemente, aos estruturalistas.

o primado é da arquitetura (S + 7 talvez seja o melhor exemplo⁷⁵). Mas projetos ambiciosos como *A vida modo de usar*, para ficarmos restritos à obra de Perec, não parecem ter sido construídos independentes do(s) sentido(s), cativando o público por algo mais do que o recorde que proporciona, por mais que suas estruturas causem admiração por si só. A distinção que Perec faz entre a sua escrita e a do grupo telqueliano corrobora essa assertiva, tendo em vista que abre perspectivas, comprovando a diversidade da literatura francesa de então. O privilégio do labor formal na criação romanesca e a conseqüente autorreferencialidade não seriam então obrigatoriamente preponderantes, e sim um caminho dentre outros que haveria na narrativa francesa daquele momento. Isolar uma característica e daí separar o joio do trigo pode nos afastar da compreensão de que o aspecto formal era uma possibilidade, renovadora e em constante transformação, convivendo entre outras.

Entre o Tel Quel de Sollers e o Oulipo de Perec e Calvino, por exemplo, há o ponto de vista compartilhado relativo à atividade do escritor, a qual não é venerada nem é absoluta. A escrita como trabalho não é apenas o senso de suor, de artesanato, mas do movimento autônomo da linguagem. O trabalho, no caso oulipiano, ganha a companhia da noção de jogo⁷⁶. De acordo com Perec:

Unicamente preocupada com suas grandes maiúsculas (a Obra, o Estilo, a Inspiração, a Visão de Mundo, as opções fundamentais, o Gênio, a Criação, etc.), a história literária parece deliberadamente ignorar a escrita como prática, como trabalho, como jogo.⁷⁷ (OULIPO, 2007b, p. 75, tradução nossa)

Não se entende a escrita como trabalho-prática-jogo porque a literatura está ainda muito presa aos mitos das grandes maiúsculas. Rebaixar os substantivos para o mundo ordinário das minúsculas representa enfatizar o *exercício*, para os oulipianos sempre lúdico. Na escolha do nome do grupo, subjaz o caráter mundano da literatura, tendo em vista que *ouvroir* provém do universo de claustros e ateliês de costura. Em entrevista de 1979, Perec chega a afirmar que “O escritor é também um artesão. Como esse operário cortador de *puzzles* de *A vida modo de usar*. Gaspar

⁷⁵ Inventado por Jean Lescure, S + 7 consiste em substituir todo substantivo (“S”) de um texto pela sétima (“7”) palavra que se segue ao substantivo num dicionário. Para um inventário das retrições do Oulipo, consultar www.ouliipo.net/fr/contraintes.

⁷⁶ O Tel Quel também trabalha com a noção de jogo, mas ela não está nem no centro de sua teoria nem é semelhante à oulipiana.

⁷⁷ “Uniquement préoccupée de ses grandes majuscules (l’Oeuvre, le Style, l’Inspiration, la Vision du Monde, les Options fondamentales, le Génie, la Création, etc.), l’histoire littéraire semble délibérément ignorer l’écriture comme pratique, comme travail, comme jeu.”

Winckler⁷⁸ (2003b, p. 78, tradução nossa). No ensaio “Littérature potentielle”, Queneau atribui três características ao fazer oulipiano, as quais são comentadas por Roubaud em “La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau”:

Proposição 8: O trabalho oulipiano é ingênuo.

[...]

Proposição 9: O trabalho oulipiano é divertido.

[...]

Proposição 10: O trabalho oulipiano é artesanal.⁷⁹ (OULIPO, 2007a, p. 51-53, tradução nossa).

Se “ingênuo” alude a uma autoironia (os oulipianos acreditam-se capazes de criar as formas da literatura e seus novos caminhos, tarefa hercúlea) e “divertido” alude ao riso, à brincadeira, ao passatempo, “artesanal” sugere uma seriedade quanto ao próprio *métier*. Para ser artesão, é preciso tempo, *know-how*, não sendo a atividade mecânica. No artigo de Jacques Jouet “L’écrivain, artisan des mots” (1990, p. 254-255), é traçada a história da prática artesanal. Os primeiros que teriam rompido com as grandes preocupações (a “Inspiração”, a “Visão de Mundo” e a “Criação”) teriam sido Stéphane Mallarmé e Paul Valéry, posteriormente Michel Leiris, Marcel Duchamp, Robert Desnos, Raymond Queneau e, sobretudo, Raymond Roussel, motivador de diferentes linhas da literatura da segunda metade do século XX:

Considerar o jogo da linguagem como um trabalho decriptar a ideia é evidentemente o que os “rousselatras” do Nouveau Roman, da Nouvelle critique e do Oulipo considerarão como um contrassenso. Para eles, é o trabalho da forma que produz a ideia, ou melhor, a ideia (o sentido) está sendo trabalhada na forma.⁸⁰ (JOUET, 1990, p. 254, tradução nossa)

O Oulipo, aqui representado discursivamente pela voz de Jouet, fala do escritor enquanto técnico. Desconsiderando outras divergências, evidenciadas pelo próprio Perec nas conferências e entrevistas, o Oulipo e o Tel Quel, referido como “Nouveau Roman” e “Nouvelle critique”, são emparelhados como movimentos cujos agentes não são os mestres incondicionais dos textos, mas sujeitos que se

⁷⁸ “L’écrivain est aussi un artisan. Comme cet ouvrier découpeur de puzzles dans *La Vie mode d’emploi*: Gaspar Winckler.”

⁷⁹ “*Proposition 8* : Le travail oulipien est naïf. / [...] / *Proposition 9* : Le travail oulipien est amusant. / [...] / *Proposition 10* : Le travail oulipien est artisanal.”

⁸⁰ “Considérer le jeu de langage comme un travail de cryptage de l’idée, c’est évidemment ce que les ‘rousselâtres’ du Nouveau Roman, de la Nouvelle critique et de l’Oulipo considéreront comme un contre-sens. Pour eux c’est le travail de la forme qui produit l’idée, ou mieux, l’idée (le sens) est en travail dans la forme.”

contentam em trabalhar sobre um texto, com os textos. A crença é que o texto é trabalhado tanto durante a escrita como pelo próprio processo de escrita.

Especificamente quanto ao Oulipo, em um ambiente criativo em que “somente existe literatura voluntária”⁸¹ (BENS, 2005, p. 42, tradução nossa), o centro do processo de criação não é o autor, mas o procedimento técnico empreendido pelo poeta-técnico (FOURNEL, 1972, p. 38). A restrição se impõe entre o texto e o autor de modo que a escrita “como trabalho, como prática, como jogo” passa por sua confecção e difere, por conseguinte, de um trabalho rigoroso com a palavra, tal como concebido pelo autor de *Madame Bovary*. Assim, a criação oulipiana se afasta tanto de qualquer forma de literatura aleatória quanto daquilo que teve início com Flaubert e que Barthes nomeou como “o artesanato do estilo”⁸², cujo centro é o escritor, o qual “[...] dá à sociedade uma arte declarada, visível para todos nas suas normas, e em troca a sociedade pode aceitar o escritor” (BARTHES, 1993, p. 154).

1.1.5 O jogo e o leitor

Algumas palavras utilizadas até o momento, como trabalho, produção, máquina, matéria e artesanato parecem de uma sobriedade exagerada. Paradoxalmente ou não, ao lado dessa racionalização discursiva, está a percepção, segundo o Oulipo, de que escrever é jogar. Para compreender como funciona o jogo para o Ateliê, é relevante trazer o conceito tal como concebido por Johan Huizinga. Em *Homo Ludens*, o teórico define três características básicas para o jogo:

[...] [A] primeira das características fundamentais do jogo: o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade. Uma segunda característica, intimamente ligada à primeira, é que o jogo não é vida “corrente” na vida “real”. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida “real” para uma esfera temporária de atividade com orientação própria. (HUIZINGA, 2012, p. 11)

O jogo é liberdade, pois está descolado da lógica da vida, suas leis e condicionamentos. Distingue-se da vida “comum” tanto pelo lugar que ocupa (o “aqui” do jogo é outro universo) quanto pela duração que possui (o tempo do jogo é outro, não regado pelos ponteiros do relógio, pelo nascer e pelo pôr do sol, pelas jornadas de trabalho ou pelas quatro estações). São essas duas características,

⁸¹ “il n’y a de littérature que volontaire”.

⁸² Em que “[...] a codificação gregoriana da linguagem literária visava, se não a reconciliar o escritor com uma condição universal, pelo menos dar-lhe a responsabilidade de sua forma, a fazer da escrita que a História lhe entregava uma *arte*, isto é, uma convenção clara, um pacto sincero que permitisse ao homem ocupar uma situação numa natureza mais dispartada.” (BARTHES, 1993, p. 154)

portanto, que configuram a terceira: o isolamento, a limitação. O jogo é jogado “até o fim” dentro de certos limites de tempo e de espaço, únicos, cujos caminhos e sentidos são próprios, unicamente próprios (HUIZINGA, 2012, p. 12). Entre a limitação do espaço e a limitação do tempo, a do espaço é a mais flagrante, pois o jogo processa-se e existe dentro de um campo de modo prévio delimitado, material ou imaginariamente, deliberada ou espontaneamente (HUIZINGA, 2012, p. 13). Se formos pensar no caso do Oulipo, a primeira constatação é que o movimento, de fato, nunca se distanciou do senso comum da palavra jogo:

Insistirei, entretanto, no qualificativo “divertido”. É claro que alguns dos nossos trabalhos podem parecer simples divertimento ou ainda simples “tiradas”, semelhantes a alguns “jogos de tabuleiro”.⁸³ (OULIPO, 2007a, p. 322-323, tradução nossa)

Nota-se claramente a ideia de jogo atrelada à distração, ao lúdico, o que se aproxima da leveza das relações dos agentes e da dinâmica do grupo. A consequência imediata disso é que a criação das formas não objetiva o *status* de literatura, uma vez que os textos oulipianos podem ou não ter qualidade estética. Lembremos que Queneau afirma que o Oulipo não é “um movimento ou uma escola literária”, estando “aquém do valor estético, o que não quer dizer que o desprezemos”. Tal como para Huizinga (2012), o jogo no Oulipo é caracterizado pela ausência de utilidade com a vida, da liberdade do jogador antes de entrar no jogo, do tempo e do espaço circunscritos pela lógica e pelas regras.

A presença do lúdico numa estética que se move “num âmbito não universalmente acessível”, cuja intenção é “tornar enigmático o sentido das palavras” (HUIZINGA, 2012, p. 128), finda por restaurar a natureza lúdica da literatura. Mesmo que Huizinga trate nomeadamente dos “ismos” do início do século XX, também é possível incluir o Oulipo junto desses movimentos que “determina[m] um endereço para a arte [no qual] está quase subentendida a qualificação de lúdico”. Se a “cultura como um todo” se tornou “mais séria” e a “arte e [a] ciência” pareceram “pouco a pouco perder completamente o seu contato com o jogo” (HUIZINGA, 2012, p. 158), pode-se afirmar que, no caso oulipiano, a revisão da tradição pelo prisma da restrição viabilizou a reincorporação desta como paradigma estético.

⁸³ “J’insisterai cependant sur le qualificatif ‘amusant’. Il est certain que certains de nos travaux peuvent paraître, du domaine de la simple plaisanterie ou encore de simples ‘jeux d’esprit’, analogues à certains ‘jeux de société’.”

Huizinga, contudo, não é suficiente para pensar o jogo oulipiano, sobretudo por seu prisma ser ainda tributário de uma concepção dicotômica que opõe o “sério” *versus* o “lúdico”. Por isso trazemos o filósofo italiano Giorgio Agamben, que dá mais potencialidade à noção. Agamben inicialmente pondera que o termo *religio* deriva de *relegere*, isto é:

[...] a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o “reler”) perante as formas – e as fórmulas – que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. (AGAMBEN, 2007, p. 66)

A religião é o que afasta os dois mundos, e aquilo que supera tal cisão é uma atitude lúdica, a “profanação”: “[p]rofanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 66). Por isso, o jogo tem importância central. Segundo o filósofo italiano:

Brincar de roda era originalmente um rito matrimonial; jogar com bola reproduz a luta dos deuses pela posse do sol; os jogos de azar derivam de práticas oraculares; o pião e o jogo de xadrez eram instrumentos de adivinhação. Ao analisar a relação entre jogo e rito, Émile Benveniste mostrou que o jogo não só provém da esfera do sagrado, mas também, de algum modo, representa a sua inversão. A potência do ato sagrado – escreve ele – reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e a põe em cena. O jogo quebra essa unidade: como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como *jocus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito. [...] Isso significa que o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. Assim, a “profanação” do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa. (AGAMBEN, 2007, p. 66-67)

No jogo, forma exemplar de profanação, os elementos são removidos de seus ambientes corriqueiros e recontextualizados, funcionando diferentemente da maneira que operavam antes:

As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumadas a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisadamente em brinquedos. (AGAMBEN, 2007, p. 67)

Um artefato com uma função inicial específica, como a narração que conta a história do herói, por exemplo, pode ser profanada numa brincadeira oulipiana. Assim, estruturas que abrangem determinadas práticas sociais e expectativas de

sentido despedaçam-se para que outras surjam. Via regras formas, a atividade lúdica, quando profanadora, estaria intimamente relacionada à atividade lúcida do Oulipo. Como projeto programático, ao inserir elementos em novos universos, o grupo teria como princípio desarticular a natureza morta das normas de uma retórica inconsciente. Tal realocação, no caso oulipiano, passa pela consciência de que é o escritor quem faz os regulamentos do texto, o que não deixaria espaço para apreciações naturalizadas da obra literária.

A questão então é pensar como as engenharias potencialmente profanadoras estão presentes nos textos oulipianos. Compreendendo-o como intrinsecamente ligado às restrições, ao privilegiar o aspecto do procedimento, do método e da combinação, a instância do sujeito autoral, em teoria, fica de mais a mais mitigada. Nesse sentido, o que importaria seria o tabuleiro, a brincadeira em si, o jogo e suas leis, independentemente de quem o idealizou. Outra consequência é a necessidade da presença de pelo menos mais outro participante, o receptor, pois o texto sempre é remetido a alguém que se diverte. Autores oulipianos ou críticos simpatizantes frequentemente chegam a comentar que um texto sob restrição (tal como um *puzzle*) é um jogo de dois participantes em que as leituras são programadas previamente pelo autor, o qual teria controle sobre todas as possibilidades de sentido.

A ideia de jogo como espacialização da restrição, que faz surgir o que não é determinado por ela, é intimamente ligada, na sua formulação oulipiana, à noção de arquitetura. A estrutura exerce o papel preponderante, fazendo com que a obra mesma seja vista como restrição. Esse jogo é possível, nas palavras de Le Lionnais, pela escolha que nos foi possibilitada por aqueles que inventaram as formas, tal como feito um dia pelo criador do soneto. A opção referida feita pelos oulipianos é o uso do *clinamen* de Lucrécio, o que já acontece desde o Colégio de Patafísica. Embora Queneau, sem o nomear, tenha introduzido um *clinamen* em *Derniers Jours*⁸⁴, de 1936 (REGGIANI, 1999, p. 41), foi com Perec que a utilização de um algoritmo ganhou notoriedade. Conforme o autor de *W*:

Quando se estabelece um sistema de restrições, é preciso que haja também a antirrestrição dentro dele. É preciso – e é importante – destruir o sistema das restrições, não é preciso que ele seja rígido, é preciso que haja

⁸⁴ Em *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, o capítulo XXXIV do livro VI se intitula “Clinamen” (2005, p. 88-94). Sobre o livro de 1936, Queneau afirma que “[...] le nombre des *Derniers Jours* était 49, bien que, tel qu’il a été publié, il ne comprenne que 38 chapitres. C’est que j’ai enlevé l’échafaudage et syncopé le rythme.” “[...] o número de *Derniers Jours* era 49, embora, tal como foi publicado, possuísse somente 38 capítulos. É que retirei o escoramento e sincopei o ritmo.”] (REGGIANI, 1999, p. 41-42, tradução nossa)

o jogo, como se diz, que haja um pouco de rangido; não é preciso que isso [o sistema] seja completamente coerente, é preciso um *clinamen* [...].⁸⁵ (PEREC, 2003b, p. 202, tradução nossa)

Assim como para Lucrécio, a existência efetiva do mundo só é possível a partir do *clinamen*. Para Perec, especificamente, e para o Oulipo, de maneira geral, a existência da obra oulipiana apenas é concebível (vide a repetição de “é preciso”) pelo jogo *no* sistema. Vejamos a descrição de *A vida modo de usar* presente na “Bibliographies des membres de l’OuLiPo”

A vida modo de usar, P.O.L., Hachette, 1978, que se apoia sobre estruturas propostas pelo OuLiPo (bi-quadrado latino ortogonal de ordem 10, poligrafia do cavaleiro, etc.), mas cujo desenvolvimento romanesco comporta um emprego sistemático do *clinamen*.⁸⁶ (OULIPO, 2007a, p. 421, tradução nossa)

Se o todo funciona por si só, se retroalimentando, fazendo com que a linguagem ganhe destaque em relação ao criador, a construção do artefato sabotador é personificada, erigida a partir de um autor, de um gênio, aproximando-se do individualismo romântico. Por mais complexa que seja a *contrainte*, ela pode se submeter, ou talvez deva, no caso de Perec, a sua contraparte (marcada na descrição pela preposição adversativa): fazer parte de uma concepção romanesca mais tradicional⁸⁷. O *clinamen* é um jogo introduzido num organismo e uma intencionalidade, uma escolha, uma liberdade subjetiva. Contudo, conforme Reggiani, aqui reside uma ambiguidade: ao mesmo tempo que remete à figura do *scripteur* como um grande manipulador dos signos e das formas, é também o meio e o traço pelo qual o autor se expressa. Ou seja, ela simultaneamente constrói a figura de um autor acima do texto e é a própria marca textual desse autor. Isso permite que o Oulipo mantenha uma ideologia da criação subjetiva sem que haja uma figura de destaque maior que a linguagem (1999, p. 49).

⁸⁵ “Quand on établit un système de contraintes, il faut qu’il y ait aussi l’anti-contrainte dedans. Il faut – et c’est important – détruire le système des contraintes. Il ne faut pas qu’il soit rigide, il faut qu’il y ait du jeu, comme on dit, que ça grince un peu; il ne faut pas que ça soit complètement cohérent, il faut un *clinamen*.”

⁸⁶ “*La Vide mode d’emploi*, P.O.L., Hachette, 1978, qui s’appuie sur des structures proposées par l’OuLiPo (bi-carré latin orthogonal d’ordre 10, polygraphie du cavalier, etc.) mais dont le développement romanesque comporte un emploi systématique du *clinamen*.”

⁸⁷ Daí surge a convivência pacífica entre dois pontos de vista analíticos sobre a obra de Perec: um formalista, que recai sobre as restrições e a metatextualidade, e outro biografista, que trata da autoficção e dos signos que o autor utiliza para escrever e reescrever uma memória fragmentada, marcada pelo trauma familiar. O símbolo maior dessa convivência é boa parte da produção crítica de Magné.

A pergunta que fica, e que está intimamente ligada à segunda consequência do lúdico em literatura, é: quem joga no Oulipo? O autor? O leitor? O leitor com a obra? O autor com a obra? O autor com o leitor? Das diversas citações já referidas, extrai-se que o projeto literário oulipiano consiste no entendimento de que se deve programar um jogo com o leitor. Entre outros tantos exemplos, este é o pressuposto de Le Tellier, o qual afirma:

Imagina-se, do ponto de vista da criação e da recepção de um texto de natureza oulipiana, a importância desses conceitos [da estética da recepção]. Eles fundam a existência de um “leitor oulipiano”, no qual a espera se duplica de uma atenção e a recepção de uma cumplicidade partilhada. É por isso que Umberto Eco, em *Lector in fabula*, pode explicar que “entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da [mais-valia] que o destinatário ali introduziu; [e somente em casos de extremo formalismo, de extrema preocupação didática ou de extrema repressividade o texto se complica com redundâncias e especificações ulteriores – até o limite em que se violam as regras normais de conversação.] Em segundo lugar, porque à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa [embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade]. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar”.⁸⁸ (LE TELLIER, 2006, p. 53, tradução nossa)

A concepção enciclopedista pressupõe os elementos do sistema literário de Candido, autor-obra-leitor, mas atribui um destaque incontestável ao último, aquele que carrega consigo a enciclopédia que, no caso do Oulipo, compreende principalmente as restrições. Nesse sentido, a obra seria uma espécie de enigma, algo “a ser”⁸⁹. A potencialidade, conforme Le Tellier, está comumente relacionada à multiplicação de leituras dentro de um texto. A “cumplicidade compartilhada”, por sua vez, pressupõe o conhecimento da restrição como indispensável, uma vez que o leitor seria o montador do quebra-cabeça previamente idealizado. Entretanto, um

⁸⁸ “On imagine, du point de vue de la création et de la réception d’un texte de nature oulipienne, l’importance de ces concepts. Ils fondent l’existence d’un ‘lecteur oulipian’, où l’attente se double d’une attention, et la réception d’une complicité partagé. C’est pourquoi Umberto Eco, dans *Lector in fabula*, peut expliquer que le texte est ‘un tissu d’espaces blancs, d’interstices à remplir et celui qui l’a émis prévoyait qu’ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons: d’abord parce qu’un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire; ensuite – à mesure que le texte passe de la fonction didactique à la fonction esthétique – un texte veut laisser au lecteur l’initiative interprétative [...] un texte veut que quelqu’un l’aide à fonctionner’.” O primeiro trecho entre colchetes está presente no original e não consta na citação de Le Tellier. A tradução de Eco é de Atílio Cancian (ECO, 1986, p. 37). Contudo, trocou-se “valorização de sentido” por “mais-valia”, uma vez que uma tradução mais literal pareceria menos relevante.

⁸⁹ O grande exemplo desse tipo de leitura é o texto de Magné “Le *puzzle* mode d’emploi Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d’emploi* de Georges Perec” (1989, p. 33-59).

texto oulipiano pode se referir à *contrainte*, é claro, mas não depende sempre do conhecimento desta, como é o caso de *A vida, modo de usar*. Pode-se mesmo afirmar que a multiplicação potencial oulipiana advinda da matemática não assegure o aumento do efeito potencial de leitura, pois tal multiplicação estaria ligada mais à quantidade, e não à qualidade do texto. O possível conhecimento matemático do leitor, por exemplo, o faria entender melhor as estruturas matemáticas de um texto, mas não lhe garantiria uma interpretação nem melhor nem pior da obra. Seus conhecimentos podem falar mais da relação do texto com a matemática, mas não necessariamente das potencialidades de um livro oulipiano. Pensar em *Cent mille milliards de poèmes* é elucidativo. Se nos detivermos sempre no leitor ideal, naquele de “cumplicidade compartilhada”, caímos na impossibilidade concreta da leitura e na valorização do recorde, do feito, fetichizando livro e movimento. Oblitera-se, desse modo, o processo “real” de ler o livro, montar e desmontar os versos, circunscrever conjuntos de sentido, enfim, profaná-los.

É ilógico pensar as restrições como, ao mesmo tempo, previsíveis enquanto resolução de enigmas e imprevisíveis enquanto potencialidades de leitura. A princípio, os erros no sistema não são consequência das restrições, mas, como visto, são exteriores a ela⁹⁰. No momento, o elemento a se salientar é o jogo entre leitor e autor, em que o primeiro é “livre” para aceitar o circo das *contraintes* ou deixá-lo de lado e ter uma leitura menor, menos compartilhada, com menos potencialidades. Seguindo essa linha de raciocínio, por mais que os oulipianos e adeptos defendam a autonomia da máquina *contrainte*, transparece a figura do autor por trás da relação entre leitor-decifrador e tabuleiro textual de restrições formais. Um exemplo são as diversas análises do romance lipogramático de Perec, com destaque para a Tese de doutorado de Marc Parayre, *Lire La disparition* (1992), cuja ideia central é que existe uma série de enigmas metatextuais relativos ao desaparecimento da letra “e”. Basicamente, trata-se de homofonias e alusões imagéticas à letra, pistas ligadas ao alfabeto, ao número de vogais e aos nomes das personagens e localidades. Por mais coerente e rico que seja o levantamento de Parayre, reduzir a leitura a isso é... reduzir a leitura. Outro exemplo é *clinamen*. Mesmo sendo um erro, como é pré-programado pelo autor é algo também a ser descoberto, incrementando a potencialidade do romance. Gera-se novamente a contradição entre uma totalidade de potencialidade autônoma e uma falha introduzida pelo autor.

⁹⁰ O caso de *A vida, modo de usar*, como veremos adiante, é uma exceção.

A aspiração à matemática, talvez emanação maior da racionalidade humana, conduz o Oulipo a uma valorização radical das formas. Verdadeira pedra filosofal da época estruturalista, a estrutura passa a ser o ponto central à produção literária, como bem se vê no axioma “a restrição é um princípio, não um meio”, assim como no discurso produzido pelos oulipianos e diluidores, para usar um termo poundiano via concretismo. Partindo do princípio de que o Oulipo circunscreve ao jogo um campo definido, moderado pelo emprego de restrições, e que o leitor participa dele como se as cartas estivessem marcadas, o ponto é compreender se o exercício das *contraintes* também encaminha um projeto de criação de uma nova ordem, de espaço e tempo fora do cotidiano, um envolvimento que teria na sua base uma dimensão irracional a ser contida. Perec ressalta isso no prefácio do romance de 1978:

Podemos deduzir daí algo que é, sem dúvida, a verdade última do *puzzle*: apesar das aparências, não se trata de um jogo solitário – todo gesto que faz o armador de *puzzles*, o construtor já o fez antes dele; toda a peça que toma e retoma, examina, acaricia, toda combinação que tenta e volta a tentar, toda hesitação, toda intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro. (PEREC, 1991, p. 15)

1.2 A obra de Georges Perec

Este subcapítulo debruça-se sobre boa parte da obra de Perec, procurando divisar sempre algo a mais que a restrição. Parte-se, então, o texto que é a contraparte de *La disparition, W ou a memória da infância*, espécie de linha que nos conduzirá sobre os passos dos textos do autor francês.

1.2.1 O projeto de escrever minha história

W ou a memória da infância, de 1975, é o oitavo livro publicado de Perec, sendo a sua narrativa mais acessível, em grande parte porque não envolve restrições duras como em *La disparition*, nem entrelaça infindáveis histórias como em *A vida modo de usar*. Na verdade, o livro é formado por duas partes, cada uma com duas narrativas que aparecem intercaladas. Na primeira, temos uma ficção em estilo policial, em itálico, que trata da história de Gaspard Winckler, desertor cujo nome é falso, pois antes pertencente a uma criança desaparecida em um naufrágio. Na segunda parte do livro, a história em itálico é outra, tendo como cenário a ilha W, localidade estranha, devotada à prática esportiva. A narrativa sem marcações

tipográficas nas duas partes é uma autobiografia. Na primeira parte, Perec fala da visão de uma criança, ele mesmo, quando tinha seis anos, momento em foi testemunha da ida do pai para as trincheiras da Segunda Guerra Mundial, das quais nunca retornaria, e do “desaparecimento” da mãe, levada para Auschwitz. Na segunda parte do livro, a narrativa autobiográfica acontece em Villard-de-Lans, quando o jovem Perec é entregue aos cuidados dos tios. Várias memórias são recapituladas até o seu retorno à Paris, no fim da Guerra.

A definição de autobiografia implica na definição de uma identidade, a qual se dá através da relação automática entre o pronome *je* e o nome próprio do autor, caracterizando o que Philippe Lejeune definiu como “pacto autobiográfico”:

[uma] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando ela destaca sua vida individual, em particular a história de sua personalidade.⁹¹ (LEJEUNE, 1975, p. 14, tradução nossa)

O conceito pode ser resumido, pode-se dizer, em uma fórmula: o autor é igual ao narrador, que é igual à personagem, que se caracteriza pela intenção de dizer a verdade, o que é visível na declaração do capítulo 8 de *W*: “O projeto de escrever minha história formou-se quase ao mesmo tempo que meu projeto de escrever”⁹² (PEREC, 1995, p. 37).

1.2.2 Traços autobiográficos

Falar de si sem nada para dizer. A literatura de Perec existe de uma contradição, e dela nasce um “eu” muito peculiar. Um reflexo de um espelho sem correspondente, sem passado, a “vida individual” de uma “pessoa real” de Lejeune não existe mais, some de vez. O que sobra é a imagem refletida, uma subjetividade em segundo grau, presa em um espelho quebrado. Essa sobra, refrações oblíquas de si mesmo e do mundo, ressurgem então dispersa em seus textos. Todas as suas histórias tratam, cada uma a sua maneira, de reclusão, errância, ausência, temáticas conjugadas com a questão do espaço e da memória. Há um caminho tortuoso até a primeira afirmação do “eu”, que busca recontar-se no reflexo dos fragmentos que o constituem. Para *como que* reencontrar uma temporalidade perdida, brincando com o gênero, descreve espaços, espaços sobre espaços, espaços ao lado de espaços.

⁹¹ “[...] récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur la histoire de sa personnalité.”

⁹² A frase servirá como uma espécie de *leitmotiv* para este segmento da Tese.

De fato, estruturando os espaços, Perec constrói textos. O passado é composto na montagem de lugares e seus vazios, pelos quais se entrevê enunciados não muito habituais para uma autobiografia.

É o que acontece em *La boutique obscure*, de 1973. Relatos de sonhos de 1968 e 1972, o jogo entre sonhar e descrever o sonho é subvertido pelo processo de escrita, motivando consequências antes impensadas: “Eu acreditava anotar os sonhos, não sonhava a não ser para escrever meus sonhos”⁹³ (PEREC, 2010, s. p., tradução nossa). Não se escreve porque se sonha: o sonho é que é motivado pelo desejo de escrever. Assim, querer entender o sonhado, ao relatá-lo, confunde-se com o sonhar para escrever, e os vultos do passado – o pai, a mãe, o holocausto – são recontextualizados, reemoldurados. A memória é construída entre o acaso e a necessidade: “eu acho que o real não é real⁹⁴ de modo algum, como então acreditaria que os sonhos são sonhos”⁹⁵ (PEREC, 2010, p. 14, tradução nossa). Uma trilha para aproximar-se do que foi perdido, um conjunto de regras que, por um objetivo – falar de si mesmo –, leva a outro – à produção literária. Entre o desejo de escrever e a necessidade de lembrar, de reatar, de costurar, ambas as instâncias desestabilizam-se. Por trás disso, camuflado, mascarado, na própria estrutura do sonho, mas deturpado, em segundo, terceiro, quarto grau, existe o elemento autobiográfico.

Da mesma linhagem autodeclarada autobiográfica é o livro *Je me souviens*, de 1978, composto por lembranças que não são bem lembranças, como nos diz Perec na quarta capa do livro:

Esses “eu me lembro” não são exatamente lembranças, e, sobretudo, não são lembranças pessoais, mas pequenos pedaços do cotidiano, coisas que, neste ou naquele ano, todas as pessoas de uma mesma idade viram, viveram, partilharam e que, em seguida, desapareceram, foram esquecidas; elas não valiam a pena serem memorizadas, não mereciam fazer parte da História, nem de figurar nas Memórias dos estadistas, dos alpinistas e dos monstros sagrados. Ocorre, contudo, que elas revêm, alguns anos mais

⁹³ “Je croyais noter les rêves, je ne rêvais déjà plus que pour écrire mes rêves.”

⁹⁴ O conceito de “real” que utilizaremos para se referir a obra de Perec será o mesmo que o próprio parece utilizar quando faz uso do termo: um determinado dado, uma experiência, um evento, uma concretude, um espaço, etc., impossível de ser apreendido na sua totalidade e retomado parcialmente na sua produção literária. Tal como a reconstrução da memória, o “real” assim entendido só pode ser mencionado por traços, marcas que devem ser remodeladas, descritas, inventariadas, contadas e recontadas, ou seja, ficcionalizadas. Nesse sentido, a proposta de Perec ao narrar o “real” é de embaralhar as narrativas “ficcional” e “factual” tal como trabalhadas por Gérard Genette em *Fiction et diction* (2004, p. 141-168).

⁹⁵ “je pense que le réel n’est réel en rien, comment croirais-je que les rêves sont rêves”.

tarde, intactas e minúsculas, por acaso ou porque as procuramos, uma noite, entre amigos [...].⁹⁶ (PEREC, 2012b, s.i, tradução nossa)

Entre uma lembrança e outra, assim como em um sonho (que é sempre a lembrança de um sonho), há um sentido profundo, como em Mallarmé: o branco da página. No caso desses textos, o papel sem inscrições é o vazio maior de nossa memória, da qual podemos apenas pincelar pequenos trechos, lembranças já comprometidas, pois intermediadas. Assim, a “Eu me lembro de uma dança que se chamava Raspa” segue “Eu me lembro de Lee Harvey Oswald” e “Eu me lembro do *tennis-barba*: a gente contava os barbudos que passavam na rua: 15 para o primeiro, 30 para o segundo, 40 para o terceiro e ‘Jogo’ para o quarto”⁹⁷ (PEREC, 2012b, p. 70, tradução nossa). Nada de extraordinário, nenhuma conexão. Um resgate do cotidiano do passado, não individual, mas compartilhado pela geração e que escapa dos livros de história. O curioso são os nomes completos, os detalhes marcantes, os objetos que os circundam. Sem nostalgias. O passado está ali para ser recriado em espaços, signos, listas. Recordar não é viver.

1.2.3 O projeto de escrever é o projeto de escrever

Voltando a *W ou a memória da infância*, o enunciado “O projeto de escrever minha história formou-se quase ao mesmo tempo que meu projeto de escrever” guarda outras implicações. Além da narração autodiegética, do texto estar em itálico e do uso do passado composto, condicionando o leitor a fazer o pacto autobiográfico, há outras distinções entre a autobiografia e as narrativas em itálico. O tom memorialístico some nos outros dois relatos para dar lugar ao mistério da trama policial (na primeira parte) e ao universo inverossímil (na segunda), como em:

As Atlantíadas ocorrem mais ou menos a cada mês. As mulheres presumivelmente fecundáveis são conduzidas ao Estádio Central, despojadas de suas roupas e largadas nas pistas, onde se põem a correr o mais rápido que podem. Deixa-se que tomem uma meia volta de dianteira, e

⁹⁶ “Ces ‘je me souviens’ ne sont pas exactement des souvenirs, et surtout pas des souvenirs personnels, mais des petits morceaux de quotidien, des choses que, telle ou telle année, tous les gens d’un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées; elles ne valaient pas la peine d’être mémorisées, elles ne méritaient pas de faire partie de l’Histoire, ni de figurer dans les Mémoires des hommes d’Etat, des alpinistes et des monstres sacrés. Il arrive pourtant qu’elles reviennent, quelques années plus tard, intactes et minuscules, par hasard ou parce qu’on les a cherchées, un soir, entre amis [...]”

⁹⁷ “Je me souviens d’une danse qui s’appelait la Raspa”; “Je me souviens de Lee Harvey Oswald”; “Je me souviens du tennis-barbe : on comptait les barbus qui passaient dans la rue : 15 pour le premier, 30 pour le second, 40 pour le troisième et ‘Jeu’ pour le quatrième”, respectivamente.

a seguir são lançadas em seu encaço os melhores atletas W, isto é, os dois melhores de cada disciplina em cada aldeia, o que perfaz 176 homens, já que há 22 disciplinas em quatro aldeias. Uma volta de pista em geral é suficiente para que os corredores alcancem as mulheres e, com frequência é diante das tribunas de honra, seja na própria pista, seja na relva, que elas são violadas. (PEREC, 1995, p. 150-151)

Embora descrita de maneira objetiva, uma organização social de horror como essa não poderia ser concebida do modo como é apresentada. Entretanto, salvo na separação estrita dos universos ficcional e autobiográfico, há uma ligação profunda entre os dois mundos e os dois gêneros, como se a condição de verdade dependesse do contrapeso da outra narrativa. Vide o comentário do narrador da autobiografia sobre as três lembranças da escola:

Foi praticamente ao redigir essas lembranças que uma quarta me veio: a das toalhinhas de papel que fazíamos na escola: dispúnhamos paralelamente tiras de papelão fino coloridas de diversas cores e as cruzávamos com tiras idênticas, passando uma vez por cima, uma vez por baixo. Lembro que esse exercício me encantou, que depressa entendi seu princípio e que o fazia com perfeição. (PEREC, 1995, p. 68)

Não se trata do princípio de escrita de W, mas tal comentário do texto não seria um total deslize. A metáfora funciona como método de escrita, pois o entrecruzamento entre autobiografia e ficção constitui uma arquitetura para W, não deixando de ser um jogo encantatório⁹⁸. A nós cabe uma leitura detetivesca, mas sem um objetivo claro, como na história de Winckler. No caso dos fios entremeados, o “verdadeiro” da autobiografia não vale quanto pesa, pois fracassa em contar a história da vida de Perek, servindo para iluminar o ficcional no livro. O fictício da narrativa policial, por sua vez, entremeado com a descrição da ilha, contamina o “real”. Assim, em muitos momentos, o universo inverossímil de W é tingido por tons de verdade, enquanto que a narrativa do garoto de seis anos é suspensa pelos inúmeros buracos, vazios, falhas, amnésias, esquecimentos:

Do mundo exterior eu nada sabia, exceto que havia guerra e, por causa da guerra, refugiados [...]. Havia também soldados italianos, caçadores alpinos com uniformes, *parece-me*, de um verde berrante. Não os víamos muito. *Diziam* que eles eram bobos e inofensivos.⁹⁹ (PEREC, 1995, p. 17, grifo nosso).

Isso nos faz ver com outros olhos o paratexto inicial da obra de 1975:

⁹⁸ No original, “Je me souviens que ce *jeu m’enchanta* [...]” (PEREC, 2009, p. 80, grifo nosso).

⁹⁹ No original, os trechos grifados são “me semble-t-il” e o impessoal “On disait” (PEREC, 2009b, p. 20).

Há neste livro dois textos simplesmente alterados; poderia quase parecer que eles nada têm em comum, no entanto estão indissoluvelmente imbricados, como se nenhum dos dois pudesse existir sozinho, como se apenas de seu encontro, dessa luz longínqua que lançam um sobre o outro, pudesse se revelar o que jamais é inteiramente dito num, jamais inteiramente dito no outro, mas somente em sua frágil interseção.

Um desses textos pertence por inteiro ao imaginário: é um romance de aventuras, a reconstituição, arbitrária mas minuciosa, de um fantasma infantil que evoca uma cidade regida pelo ideal olímpico. O outro texto é uma autobiografia: o relato fragmentário de uma vida de criança durante a guerra, um relato pobre de façanhas e de lembranças, feito de fragmentos esparsos, de ausências, de esquecimentos, de dúvidas, de hipóteses, de anedotas insignificantes. O relato de aventuras, em compensação, tem algo de grandioso, ou talvez de suspeito. Pois começa contando uma história e, de repente, se lança numa outra: nessa ruptura, nessa fratura que suspende a narrativa em torno de não se sabe qual expectativa, se acha o lugar inicial de onde saiu este livro, *aqueles pontos de suspensão* a que se prenderam os fios rompidos da infância e a trama da escrita. (PEREC, 1995, p. 3)

Vê-se que não há um “eu” nessa apresentação, mas sim se anuncia as interseções frágeis, as rupturas, as quebras, os pontos de suspensões. Por entre esse conjunto de faltas e fragilidades, erguem-se narrativas emaranhadas, desdobradas uma sobre as outras pelo que nelas há de silêncio, de ausência. É a passagem dos momentos pré-separação com a mãe à infância sob a tutela dos tios, da trajetória de Winckler à história da ilha. No centro do livro, o enigma do vazio, tipograficamente marcado pelo símbolo “(...)”, representando tudo que é omitido, não dito, censurado e proibido, unindo todas as elipses da escrita e os lapsos da infância em um só momento. O livro molda-se, contudo, pelo que é dito antes e depois do íterim. Entre lembranças por vezes aparentemente sem grande importância, ou evidentemente falseadas, e a abundância da ficção típica do romance de aventuras. Entre a fabulação e o esquecimento, em uma alternância de posições que tenta negligentemente, seguindo Agamben, religar-*relegere* finalmente passado e presente.

1.2.4 O suspense policial

Essa brincadeira de esconde-esconde de histórias que abrem possibilidades, que logo são interrompidas para que outras comecem, gerando sempre a expectativa do que vai acontecer a seguir e tendo os acontecimentos sublinhados tipograficamente pelos capítulos em itálico, explicita-se como gênero policial na intriga do romance. Gaspar Winckler, cujo passado de desertor o condena a uma existência que beira a clandestinidade, recebe um dia uma misteriosa carta que

propunha um encontro num bar de hotel, o que o deixa com muitas pulgas atrás da orelha. Traços desse gênero surgem do brasão desconhecido de Otto Apfelstahl sobre a carta recebida, do vocabulário empregado da correspondência e das modulações da narração:

Eu procurava considerar, o mais calmamente possível, todas as hipóteses que essa carta sugeria. Seria ela a culminação de uma longa e paciente busca, de uma investigação que, pouco a pouco, se fechara a meu redor? Supunham escrever para um homem cujo nome eu teria ou de quem seria homônimo? Um notário pensava localizar em mim o herdeiro de uma fortuna imensa?

Lia e relia a carta, a cada vez tentando descobrir nela um indício suplementar, mas encontrava apenas razões para ficar ainda mais intrigado (PEREC, 1995, p. 17)

Hipóteses, investigação, índices e intriga são termos ligados ao romance *polar*. Palavras-chave que, conforme o artigo de Péric de 1976, “Lire: esquisse socio-psychologique”, permitem extrair um elemento significativo:

É verificando que eles estão lá que se sabe que se está no texto, que se identifica, que se autentica; essas palavras-chave podem ser *palavras* (nos romances policiais, por exemplo; mais ainda nas produções eróticas ou as que pretendem ser como tais), mas podem também ser de sonoridade (rimas), modos de diagramar no papel, estilos das frases, particularidades tipográficas [...], até sequências narrativas inteiras [...].¹⁰⁰ (PEREC, 2003, p. 111, tradução nossa)

Se a autobiografia é um elemento presente não como confissão de um “eu”, mas como preenchimento pela escrita de um vazio, de uma falta que acaba sendo a temática dos livros do autor, justifica-se a sua predileção pelo romance policial e seu desejo por uma resposta, pela elipse de um conhecimento, pelas histórias de buscas por explicações – seja por meio de alusões, às vezes irônicas, seja pela fidelidade ao gênero. Assim delineiam-se, conforme Isabelle Dangy-Scaillierez, em *L'énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, as linhas de fuga em direção a um saber fugitivo, pontilhado de verdades e mentiras, um saber que é irremediavelmente proibido, inacessível, insuportável ou vão (2002, p. 35).

¹⁰⁰ “C'est en vérifiant qu'ils sont là que l'on sait qu'on est dans le texte, qu'on l'identifie, qu'on l'authentifie; ces mots clés peuvent être des mots (dans les romans policiers, par exemple; plus encore dans les productions érotiques ou se voulant telles), mais peuvent aussi être de sonorité (des rimes), des modes de mise en page, des tournures de phrase, des particularités typographiques [...], voire des séquences narratives entières [...].”

1.2.5 O projeto de “escrever”

A correlação entre os dois elementos é perceptível na declaração supracitada “O projeto de escrever minha história formou-se quase ao mesmo tempo que meu projeto de escrever”. A partir do que já foi visto, podemos fazer algumas inferências. Primeiramente, é que essa afirmação é também a estrutura do livro, de narrativas cruzadas, no qual o projeto da autobiografia forma-se “quase ao mesmo tempo” do projeto ficcional. Em segundo lugar, sendo “quase”, não é ao mesmo tempo, e sim em momentos diferentes: um vem antes do outro, contrariando grande parte dos estudos sobre Perec, derivados de uma proposta de Bernard Magné:

Autobiografia e restrição formal seriam os princípios maiores de “quase” toda a escrita perecquiana. Um texto assinado por Perec seria “quase” sempre portador de informações autobiográficas e portador de regras formais.¹⁰¹ (MAGNÉ, p. 1999, p. 21, tradução nossa)

De fato, há uma verdade nessa colocação de Magné: o fato de a autobiografia ser anterior à restrição, no sentido de que elementos autobiográficos estarem presentes desde *As coisas*¹⁰². Porém, o projeto de escrever é anterior, pois primeiro há o desejo de escrever sobre algo, contar uma história, e depois se introduz o elemento autobiográfico, ou encriptação autobiográfica, também conhecida por *aencrage*¹⁰³, termo cunhado por Magné. Vejamos o trecho de *W*:

Não sei se não tenho nada a dizer, sei que não digo nada; não sei se o que teria a dizer não é dito por ser indizível (o indizível não está inscrito na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou); sei que o que digo é branco, é neutro, é signo de uma vez por todas de um aniquilamento de uma vez por todas.

É isso o que eu digo, é isso o que escrevo e é somente isso o que se encontra nas palavras que traço e nas linhas que essas palavras desenham e nos brancos que o intervalo dessas linhas deixa aparecer [...], sempre irei encontrar, em minha própria repetição, apenas o último reflexo de uma fala ausente na escrita, o escândalo do silêncio: não escrevo para dizer que não direi nada, não escrevo para dizer que não tenho nada a dizer. Escrevo: escrevo porque vivemos juntos, porque fui um no meio deles, sombra no meio de suas sombras, corpo junto de seus corpos; escrevo porque eles deixaram em mim sua marca indelével e o vestígio disso é a escrita: a lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida. (PEREC, 1995, p. 54)

¹⁰¹ “Autobiographie et contrainte seraient les principes majeurs de ‘presque’ toute l’écriture perecquienne. Un texte signé Perec serait ‘presque’ toujours porteur d’informations autobiographiques et formellement réglé.”

¹⁰² Como a citação das ruas Quatrefages em *As coisas* e Saint-Honoré em *Um homem que dorme*.

¹⁰³ Neologismo formado por *ancrage* (ancoragem) e *encrage* (aplicação de tinta). Preferimos conservar o termo original.

Trata-se de um elemento presente na teoria perecquiana de ligar escrita e necessidade de “dizer eu”: por três vezes, a dimensão formal e gráfica do seu discurso é designada como portadora do sentido “nas palavras que *traço*”, “nas linhas que essas palavras *desenham*” e “nos *brancos* que o *intervalo* dessas linhas deixa aparecer”. Ou seja, o que é contado é dito de forma concreta, por uma nova disposição no espaço da página. Para Magné, toda *aencrage* é recorrente, repetindo-se em um ou mais textos, e possui sempre um sentido num contexto (conteúdo denotado) e outro que remete a um enunciado de *W ou a memória da infância* (conteúdo derivado) (MAGNÉ, 1999, p. 29), obra central nessa construção analítica. Isso acontece, por exemplo, em relação ao número onze:

Minha mãe não tem túmulo. Somente em 13 de outubro de 1958 um decreto a declarou oficialmente falecida, no dia 11 de fevereiro de 1943, em Drancy (França). Um decreto ulterior, de 17 de dezembro de 1959, precisa que, “se ela fosse de nacionalidade francesa”, teria tido direito à menção “Morta pela França”. (PEREC, 1995, p. 53)

Seguindo Magné, a *aencrage* é um signo cujo significado de conotação (ou ao menos um dos significados) tem um valor autobiográfico, e não somente biográfico – mesmo que os dois se confundam. Em relação ao exemplo do onze, dia da morte da mãe, podemos voltar à narrativa publicada em 1966, *Quel petit vélo à guidon chrome au fond de la cour?*, e desvendar que são exatamente onze o número de palavras desse título insólito e onze são as aparições da palavra “onze” no livro (MAGNÉ, 1999, p. 30).

Essa capacidade estrutural da *aencrage*, muito semelhante ao princípio da *contrainte*, permite a transformação de um acontecimento autobiográfico, no mais das vezes trágico, em motor da escrita. A ideia de motor, é bom frisar, remete à escrita como uma engrenagem que precisa de movimento, pois o motor¹⁰⁴ é apenas uma força que transforma uma energia (contar a sua história) em outras formas de energia (escrever romances que consistam em dados de sua vida em forma de enigmas). De acordo com essa concepção, as narrativas perecquianas possuem resquícios muito bem delimitados da energia vital que a formou, a autobiografia, a qual abre a válvula criativa/criadora para que outras histórias sejam contadas.

¹⁰⁴ Magné prefere falar em “principe d’une écriture”. Todavia, acredito que a ideia de “princípio” (seja como origem, começo, seja como lei, máxima, norma, regra) finda por criar uma leitura biografista de Perec, em que tudo que ele escreveu remetia à sua vida (recriada ou não), empalidecendo sua obra e, por conseguinte, empobrecendo sua importância como escritor.

Pensando nesses termos, a autobiografia se submete à restrição, e não o inverso¹⁰⁵. Do mesmo modo, as enumerações, as citações, falsas ou não, e o romance policial estão presentes em quase todas as obras de Perec, igualmente submetidos às regras formais.

1.2.6 Poesia: entre aencrage e restrições

Partindo dos argumentos apresentados, pode-se pensar que Perec criou *contraintes* que são *aencrages* de Magné e, simultaneamente, restrições oulipianas das mais rígidas. Essa poderia ser a descrição da poética heterogramática, presente em *Alphabets*, de 1976, e *La clôture*, de 1980. Trata-se de uma variação sofisticada do anagrama, que, no Brasil, ganhou notoriedade sobretudo com o extravagante, porém não menos interessante, estudo de Haroldo de Campos sobre *Iracema*, de José de Alencar (2004, p. 127-145). Inicialmente concebido no poema “Ulcérations”, a forma consiste num bloco de letras, distribuídas em “versos” de onze, sendo elas “e”, “s”, “a”, “r”, “t”, “l”, “n”, “u”, “l”, “o”, “c”, as mais frequentes do alfabeto francês (OULIPO, 2007a, p. 337). A restrição mais cruel é que uma letra só pode ser repetida após a utilização de todas as outras, procedimento semelhante ao da música serial, na qual não se pode repetir uma nota sem antes utilizar todas as outras. Para fazer com que essa forma fosse mais fecunda, nos outros poemas heterogramáticos as letras a serem usadas são as dez mais presentes em francês (isto é, “e”, “s”, “a”, “r”, “t”, “l”, “n”, “u”, “l”, “o”) mais uma X letra, um “coringa”, de livre escolha. Em *Alphabets*, por exemplo, há onze poemas em “b”, onze poemas em “c”, e assim por diante. No total, são onze alfabetos completos, isto é, 176 poemas, apresentados, assim como “Ulcérations”, de duas maneiras, uma viabilizando a leitura, outra evidenciando a restrição¹⁰⁶. Vejamos:

¹⁰⁵ A contribuição de Magné aos estudos perecquianos é indiscutível. Porém, a consequência lógica de colocar *W* no centro do universo perecquiano é que a leitura autobiográfica é a mais importante, e isso pode causar algumas confusões em relação ao papel da *contrainte*. A tradução de *La disparition* sem o “e” em português, língua na qual o “a” é a vogal mais frequente, em última instância, deriva-se de um desses ruídos na compreensão dos estudos do teórico francês. Entendida como autobiográfica, ou melhor, como *ancrage*, a restrição estaria ausente da tradição retórica. Vejamos o caso de *La disparition*. Trata-se do romance sem a letra mais usada no alfabeto, e não sem a letra mais importante para Perec. A partir disso, são desenhados os traços autobiográficos, assim como tantos outros. Nesse sentido, se a *contrainte* for entendida apenas como *ancrage*, as formas de Perec serviriam apenas para... a obra de Perec, o que é facilmente refutável tanto olhando para a produção oulipiana como para os *plagiats par anticipation*.

¹⁰⁶ Para mais informações sobre os poemas heterogramáticos, ver *Cahiers Georges Perec* no 5 – *Les poèmes hétérogrammatiques* (MAGNÉ; RIBIÈRE, 1992). No caso de *Alphabets*, há algumas experimentações quanto à forma, que exploram restrições suplementares, como a forma do L e do V.

ABOLIUNTRES	Aboli, un très art nul ose
ARTNULOSEBI	
BELOTSURINA	bibelot sûr, inanité (l'ours-babil:
NITELOURSBA	
BILUNRATESO	un raté...) sonore
NORESAUTLIB	
ERANTSILBOU	Saut libérant s'il boute
TELABUSNOIR	l'abus noir ou le brisant
OULEBRISANT	trublion à sens:
TRUBLIONASE	
NSARTEBLOUI	Art ébloui? (PEREC, 2001a, p. 2)

Lado a lado, vemos as duas versões, sendo a da direita, conforme Perec, “uma espécie de tradução em prosa do poema”¹⁰⁷. O número está ligado a uma motivação familiar, pois em 11 de fevereiro de 1943 Cyrla, sua mãe, foi declarada desaparecida pelo Estado francês. Porém, o elemento autobiográfico é o estopim, quase uma desculpa (mais provavelmente uma necessidade), para a criação de uma restrição na linguagem. Assim, a restrição pode ser reproduzida – quiçá traduzida –, o que fica evidente na progressão alfabética da obra de 1976. O poema acima é o segundo em “a” de *Alphabets*, talvez o mais famoso, sobretudo por se referir ao célebre poema de Mallarmé conhecido como “Sonnet en yx”:

Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix,
A Angústia, sol nadir, sustém, lampadifária,
Tais sonhos vesperais queimados pela Fênix
Que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária

Sobre aras, no salão vazio: nenhum ptyx,
Falido bibelô de inanição sonora
(Que o Mestre foi haurir outros prantos no Styx
Com esse único ser de que o Nada se honora).

Mas junto à gelosia, ao norte vaga, um ouro
Agoniza talvez segundo o adorno, faísca
De licornes, coices de fogo ante o tesouro.

Ela, defunta nua num espelho, embora,
Que no olvido cabal do retângulo fixa
De outras cintilações o séptuor sem demora.¹⁰⁸ (MALLARMÉ *apud*
CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, p. 64-65, grifo nosso)

¹⁰⁷ “une sorte de traduction en prose du poème”.

¹⁰⁸ O poema original é: “Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx, / L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore, / Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix / Que ne recueille pas de cinéraire amphore // Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx / *Aboli bibelot d'inanité sonore*, / (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx / Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.) // Mais proche la croisée au nord vacante, un or / Agonise selon peut-être le décor / Des licornes ruant du feu contre une nixe, // Elle, défunte nue en le miroir, encor / Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe / De scintillations sitôt le septuor.”

As imagens evanescentes contrapõem-se a *contrainte avant la lettre* de Mallarmé, de rimas em “-yx”, que, somadas à estrutura do soneto, criam uma materialidade linguística lancinante. As rimas em “-yx” são de tal peculiaridade que trazem uma inesquecível concretude auditiva e, simultaneamente, sugerem a indefinição de sentido da linguagem, reforçada pelas imagens fluidas, etéreas. Perec explora essa vacuidade de significação não com imagens, mas com a espacialização da forma poética, que, como um quadro fechado, templo das letras, faz a palavra perder importância. O ritmo brota das repetições incessantes das onze cartas do baralho alfabético, fruto da restrição formal.

Se remontarmos a “Um lance de dados”, o poeta simbolista reapresenta-se como figura importante para se pensar a poesia de Perec. O heterograma seria, nesse sentido, “paragens do vago onde toda realidade se dissolve” (MALLARME *apud* CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2002, p. 171), nas quais se atinge a inadequação entre poesia e linguagem discutida pelo simbolista em *A Crise do Verso*:

[...] negando, num traço soberano, o acaso remanescente nos termos apesar do artifício de sua retêmpera alternada entre o sentido e a sonoridade, e vos causa esta surpresa de não ter jamais ouvido esse fragmento ordinário de elocução, ao mesmo tempo que a reminiscência do objeto nomeado mergulha numa nova atmosfera. (MALLARMÉ, s. d., p. 9)

Ao serem citados em uma nova proposta de espacialização, que vai da compressão à explosão em prosa tradutória, reatualiza-se em Perec a prática mallarmaica, inserida em um projeto citacional, se confiarmos na generalização do conceito de Perec feita por Manet van Montfrans (1999). Seja como for, a dissolução do real de “Um lance de dados” em Perec não é, de modo algum, negação da realidade.

Compelindo ainda mais as aproximações, não é tolo dizer que a dispersão na página e a importância do branco mallarmaicas estão presentes em outro livro de Perec, *Espèces d’espaces*, de 1974. Incitado por Paul Virilio para ser publicado na coleção “Espace critique” da editora Galilée, a obra segue uma lógica bem rígida, na qual os espaços entram uns dentro dos outros, como bonecas russas. O primeiro espaço é a própria página na qual se escreve o livro. Daí em diante os espaços passam da página para a cama, da cama para o quarto, depois para o apartamento, para o imóvel, para a rua, para o bairro, para a cidade, para o campo, para o país,

para a Europa, para o mundo, para o espaço sideral. Uma escrita que se faz experiência dos limites, em que os espaços desordenados se tornam *puzzles*:

[...] Eis o deserto com seu oásis, seu uádi e seu *chott*, eis a nascente e o riacho, a torrente, o córrego, o canal, a confluência, o rio, o estuário, a embocadura e o delta, eis o mar e suas ilhas, seu arquipélago, suas ilhotas, seus recifes, seus rochedos, seus escolhos, seu banco de areia, e eis o estreito, e o istmo, e a península, e a angra e a goleta, e o golfo e a baía, e o cabo e a enseada, e a ponta, e o promontório, e a peninsulazinha [...].¹⁰⁹
(PEREC, 2007, p. 26-27, tradução nossa)

A única maneira de experimentar o tempo é entrar nos espaços, nas faltas, nos buracos, nos lapsos. Nos lugares habitados, o tempo impõe imagens de destruição. Escrever, então, assim como em *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (2008), é registrar, salvar os números e as letras do cotidiano. Neste livro, a proposta foi ir à praça Saint-Suplice e, durante três dias, anotar tudo o que se via – pessoas, veículos, acontecimentos triviais, animais, forma e movimento das nuvens, a passagem do tempo –, construindo listas de fatos do cotidiano, esquecidos para sempre caso não houvesse aquele texto para salvaguardá-los¹¹⁰ (PEREC, 2008). Em *Espèces d'espaces*, a lista do trivial, com seus ecos e assonâncias, proporciona um movimento poético nas sonoridades em jogo e nos encadeamentos de ações:

¹⁰⁹ “[...] voici le désert, avec son oasis, son oued et son chott, voici la source et le ruisseau, le torrent, la rivière, le canal, le confluent, le fleuve, l'estuaire, l'embouchure et le delta, voici la mer et ses îles, son archipel, ses îlots, ses récifs, ses écueils, ses brisants, son cordon littoral, et voici le détroit, et l'isthme, et la péninsule, et l'anse et le goulet, et le golfe et la baie, et le cape et la crique, et le bec, et le promoteur, et la presqu'île [...]”

¹¹⁰ Apenas um exemplo: “19 octobre 1974 / L'heure: 12 h 30 / Le lieu : Sur un banc en plein soleil, au milieu des pigeons, regardant dans la direction de la fontaine (bruits de la circulation derrière). / Le temps: Le ciel s'est tout à coup dégagé. / Les pigeons sont quasi immobiles. Il est cependant difficile de les dénombrer (200, peut-être); plusieurs sont couchés, les pattes repliées. C'est l'heure de leur toilette (avec leur bec, ils s'épluchent le jabot ou les ailes); quelques-uns se sont perchés sur le rebord de la troisième vasque de la fontaine. Des gens sortent de l'église. / J'entends parfois des coups de klaxons. La circulation est ce que l'on appelle fluide. Nous sommes quatre sur quatre bancs. Le soleil est un instant caché par un nuage. Deux touristes photographient la fontaine. Passe un car Paris-Vision à deux étages. Des pigeons se lavent dans la fontaine (les vasques sont pleines d'eau, mais les gueules de lion ne lancent aucun jet d'eau); ils s'éclaboussent et en sortent tout ébouriffés. / Les pigeons à mes pieds ont un regard fixe. Les gens qui les regardent aussi. / Le soleil s'est caché. Il y a du vent.” [“19 de outubro de 1974 / Hora: 12h30 / Local: Sobre um banco debaixo do sol, no meio dos pombos, olhando na direção da fonte (barulhos da circulação atrás de mim). / Tempo: O céu de repente ficou limpo. / Os pombos estão quase imóveis. Entretanto, é difícil saber quantos são (200, talvez); vários estão deitados, as patas dobradas. É hora da higiene (com o bico, limpam o papo e as asas); alguns se empoleiram sobre a borda da terceira bacia da fonte. Pessoas saem da igreja. / Ouço buzinas. A circulação é o que chamamos de fluída. Somos quatro sobre quatro bancos. Por um instante o sol é coberto por uma nuvem. Dois turistas fotografam a fonte. Passa um ônibus Paris-Vision de dois andares. Os pombos se lavam na fonte (as bacias estão cheias de água, mas as goelas dos leões não lançam nenhum jato de água); eles se molham e saem totalmente desgrehados / Os pombos a meus pés têm um olhar fixo. As pessoas que os olham também. / O sol foi coberto. Tem vento.”] (PEREC, 2008, p. 36-37, tradução nossa)

Mudar-se

Deixar um apartamento. Abandonar o local. Decampar. Dar uma geral. Se mandar.
 Inventariar organizar classificar escolher
 Eliminar jogar vender
 Quebrar
 Queimar
 Descer deslacrar despregar descolar desparafusar desprender
 Desconectar desatar cortar puxar desmontar dobrar cortar
 Enrolar
 Empacotar embalar apertar atar empilhar reunir amontoar amarrar
 embrulhar, proteger cobrir envolver apertar
 Elevar carregar erguer
 Varrer
 Fechar
 Partir.¹¹¹ (PEREC, 2007, p. 70, tradução nossa)

Nomear, classificar e listar é pensar, tal como a proposta do livro de ensaios *Penser/Classer*. Especula-se pela literatura o poder de exclusão e segregação que toda taxonomia possui, tal como salientado por Foucault em *As palavras e as coisas*: “[...] de fato, não há, mesmo para a mais ingênua experiência, nenhuma similitude, nenhuma distinção que não resulte de uma operação precisa e da aplicação de um critério prévio” (2007, p. 15). Por isso, a presença constante de coisas desimportantes, banalidades silenciosas: classificações irracionais e ineficazes, ordenadas por um método inventado, arbitrário, mas mesmo assim um método para se apropriar do mundo, para entendê-lo, para pensá-lo e se pensar nele.

Todos os deslocamentos encontram seu acabamento na espacialização das letras e palavras na página. Nesse local branco e vazio, os traços dos objetos e dos lugares se configuram em testemunhos de um tempo e memória que-se-sabe-inventada e que se viabiliza pelo espaço. Mesmo partindo de uma *contrainte* que abarca todo o texto, a configuração poética espacializada na página aproxima *Espèces d’espaces* de *Alphabets* ou *La clôture*. A estrutura dos textos como se fossem bonecas russas não impede nem prejudica uma leitura descontínua do livro, proposta presente na poesia de Perec, ao mesmo tempo que lhe confere uma unidade espantosa, tal como *Alphabets*.

No entanto, se a sua poesia originou uma forma específica, figurando ao lado do soneto ou do haicai, e *Je me souviens* criou um subgênero dentro da autobiografia, passível de ser copiado, adaptado, continuado, *Espèces d’espaces* é,

¹¹¹ “*Déménager* / Quitter un appartement. Vider les lieux. Décamper. Faire place nette. débarrasser le plancher. Inventorier ranger classer trier / Éliminer jeter fourguer / Casser / Brûler / Descendre desceller décoller décoller dévisser décrocher / Débrancher détacher couper tirer démonter plier couper / Rouler / Empaqueter emballer sangler nouer empiler rassembler entasser ficeler envelopper protéger recouvrir entourer serrer / Enlever porter soulever / Balayer / Fermer / Partir.”

de fato, um livro sem correspondente. Não é crítica, nem romance, nem autobiografia, nem só poesia, mas talvez a fusão de todos os gêneros, cujo resultado é um objeto uno, porém intangível, unicamente experienciável.

1.2.7 O projeto citacional de escrever

Com suas marcas autobiográficas, encriptadas ou não, maliciosamente mentirosas ou não, não há como negar os artifícios à invenção literária de uma memória para sempre perdida, sendo o maior exemplo *W*. Assim, na frase “O projeto de escrever minha história formou-se quase ao mesmo tempo que meu projeto de escrever”, esboça-se também uma temática de sua obra, que versa sobre a ausência, a perda. O objetivo, de acordo com tal ponto de vista, nunca foi falar de si, de espalhar aos quatro cantos o narcisismo do autor. Poderíamos ousar e dizer que o que o faz ser escritor talvez seja a necessidade que tenha de falar disso, de encher com letras as páginas, de satisfazer de histórias as histórias e de gêneros e formas literários a literatura. Contudo, a motivação que faz um escritor ser escritor não é nosso foco – não que isso não seja relevante, mas também é uma armadilha, um passo para o biografismo, abismo no qual cai parte dos estudos sobre Péc, ávidos por encontrar as pistas textuais e fazer somente a ligação com *W* e/ou a vida do autor¹¹².

Diferentemente, gostaríamos de sublinhar outro jogo de forças pécquiano, a meio caminho entre a leitura de Magné e de Joly. Na obra de Péc, podemos falar na existência de uma força centrípeta, que procura o centro, o qual pode ser a vida de Péc (tal como Magné pontuou, por linhas tortas, ao afirmar que *W* é o *centro* da sua obra), como também pode ser uma leitura metatextual, essencialmente formal, cuja tendência é lançar os sentidos oriundos de um texto para o próprio texto lido ou para a sua obra como um todo (como fazem, por exemplo, Magné e Parayre). Entretanto, acreditamos que há outra força, a centrífuga, que faz com que a prosa e a poesia de Péc apontem para fora: para o espaço urbano e sua degradação e alienação (como em *Espéces d’espaces*); para a experiência da perda como poética a ser compartilhada (e não autobiografada); para o romanesco, como o prazer e o jogo (como descoberta de enigmas sobre a vida do autor e como experiência da

¹¹² Além de hermenêutico, o risco também é ético: a exploração da vida de Péc pode facilmente descambar para espetacularização da catástrofe e a banalização do trauma. E que fique claro: este não é o caso de Magné.

passagem do tempo pelo espaço, antídoto contra a indiferença, no caso de *Espéces d'espaces*, e da capacidade de lidar com o esquecimento/ausência, no caso de *W e La disparition*); e para o diálogo com a tradição artística (como nas traduções lipogramáticas). Como metáfora do jogo de forças, as duas configurações dos heterogramas, de contensão e dispersão, de hermetismo e legibilidade, evidenciam essa ambivalência.

Relativo ao diálogo com a tradição, é por meio de paródias, citações e empréstimos sem data de devolução que Perec confecciona seus textos. Estamos falando de intertextos, apropriações que moldam a sua escrita. Melville, Jules Verne, Flaubert, Raymond Roussel, Kafka, Michel Leiris e Queneau são como peças dos quebra-cabeças da criação. Um exemplo é *As coisas*, primeiro livro de Perec publicado e que lhe rendeu certa notoriedade no meio literário francês. O romance nasce sob a marca da intertextualidade¹¹³ (KRISTEVA, 2005), ou melhor, daquilo que Perec sugeriu como arte da citação¹¹⁴ e Manet van Montfrans nomeou como “realismo citacional”. Em *As coisas*, ele se daria em relação à obra *A Educação Sentimental*. O livro de Flaubert retrata a história de Frédéric Moreau, um jovem sensível e de boa família que, de tropeço em tropeço, conduz a sua vida ao fracasso e à mediocridade. No plano econômico, sua decadência é consequência de uma sociedade industrial e financista, a qual o jovem acredita poder desfrutar. No romance de Perec ganhador do prêmio Renaudot, Jérôme e Sylvie, um jovem casal de estudantes parisienses, chegam à idade adulta em um mundo onde tudo parece novo e abundante: vitrines, produtos, ofertas, consumo. Nesse sentido, *As coisas* é a atualização do romance de Flaubert, seja na sua premissa, seja no retrato de época que promove, o que é reforçado por uma série de correspondências, como a viagem de barco, o “hotel des ventes” e a temporada na Tunísia¹¹⁵.

¹¹³ Mesmo banalizado atualmente, o conceito de Kristeva é o estopim de um manancial epistemológico que teoriza sobre as relações entre os textos, corroborando para o apagamento da figura do autor. Partindo dos estudos de Bakhtin, a autora afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*” (Kristeva, 2005, p. 68). Para Kristeva, a intersubjetividade refere-se basicamente à relação entre autor e leitor, que faz parte de um eixo horizontal. A esta se soma outro eixo, o vertical, isto é, a intertextualidade, referente à relação entre um texto e os demais. Contemporâneos ou não, os intertextos dialogam com o texto.

¹¹⁴ Como trazido anteriormente *en passant*, Perec fala que *As coisas* não é um pastiche, mas sim “[u]n art de la citation” “[u]ma arte da citação” (2003a, p. 33). Uma reflexão mais aprofundada sobre o aspecto citacional surge dois anos depois, na conferência de Warwick (cf. 2003a, p. 49-66). É dessa reflexão que Montfrans desenvolve o conceito de “realismo citacional”, o qual trataremos mais adiante.

¹¹⁵ Perec afirma que copiou dezenas de frases inteiras de *A Educação Sentimental* (PEREC, 2003a, p. 83).

Pensar o romance pelo prisma da força centrípeta proporciona ainda mais diálogos, como o estabelecido com o real, com a sociedade. Oriundo de famílias de classe média, o casal é inteligente o suficiente para saber de onde veio, consciente de que não pertence à elite e de que não é de fato burguês, apesar de ter os mesmos gostos e almejar objetos e objetivos burgueses. No mundo mitológico das coisas, ser burguês é a demanda por uma identidade, uma maneira de viver, uma ética. Inseridos nessa lógica, tornam-se iguais entre si e iguais aos amigos, submersos a uma sociedade que homogeneíza. O maior sintoma dessa indiferença em relação ao outro é a total ausência de diálogos no livro. Em contrapartida, a sociedade de consumo e acúmulo é marcada textualmente pela recorrência da conjunção aditiva “e”. O casal só se vê através dos objetos, de um para outro. O sonho torna-se armadilha para uma alienação não política, mas existencial. No Brasil, no mesmo ano de 1965, José Agrippino de Paula lança o romance *Lugar público*. Nele, as personagens principais chamam-se Napoleão, Bismarck e Pio XII, o que nos sugere um esvaziamento subjetivo. Anódinos, valem, como em *As coisas*, pela fatura de símbolos, ícones, objetos e elementos que os circunda, ligados ao consumo de massa e ao processo de modernização do período:

Eu abro a porta do quarto, entro na sala, abro a porta da sala e entro no elevador. O elevador desce, eu abro a porta, percorro um corredor, desço três degraus, e saio para a rua. Os automóveis e ônibus passam nos dois sentidos, e de um e de outro lado da rua existem automóveis e caminhões estacionados. Os dois pares de fios do ônibus elétrico acompanham o sentido da rua. A rua é estreita e cercada por prédios de doze andares; dois ou três prédios em construção interrompem a regularidade da altura. Eu atravesso a rua e passo frente a um bar, uma mercearia, frente a um prédio de apartamentos, outro prédio, uma barbearia, uma loja de roupas para mulheres, dois sobrados velhos, uma construção, uma padaria; neste momento, dobro a esquina e entro na avenida. A avenida é larga e dividida em dois sentidos por um gramado verde. Um banco, uma loja e uma mercearia. O sol bate forte e eu procuro uma pequena mancha de sombra projetada pelos prédios. A largura da avenida é suficiente para manter cinco ou seis fileiras contíguas de automóveis. A altura dos prédios é a mesma: doze andares. No fundo dos prédios eu vejo um morro de pedra coberto por uma vegetação baixa e aonde se distribuem caoticamente casinhas de madeira. Eu passo por uma loja de antiguidade: cadeiras douradas, estátuas, vasos, lustres; e depois um posto de gasolina. (PAULA, 2004, p. 182-183)

Relacionado por Carlos Heitor Cony ao objetivismo e o antipsicologismo do *nouveau roman* (PAULA, 2004, p. 5-7), a narrativa de Agrippino se diferencia pela intensificação descritiva, a qual o aproxima da obra de Perec. O narrador de *Lugar público*, enquanto percorre a cidade, a descreve. Os objetos e elementos aparecem em profusão, mecanicamente, tal como a sintaxe do discurso da personagem:

Entro no túnel. O túnel serve de continuação para a avenida e penetra no morro de pedra. Profundidade: por volta de quatrocentos metros. O teto do túnel é curvo e ladrilhado por ladrilhos brancos cobertos por uma camada escura de fuligem. Os carros passam velozes e o som produzido pelos motores e pelas buzinas é multiplicado: o som ressoa nas paredes de pedra. Eu caminho numa pequena elevação destinada aos pedestres de cerca de um metro e meio de largura protegida por um corrimão de ferro. Eu sinto o ritmo de meus passos e comparo o ritmo de meus passos ao som dos motores. O excesso de som me atemoriza. (PAULA, 2004, p. 183)

Ao mesclar-se com o mundo por meio dos sons e seu excesso, a personagem sente temor, o que não merece mais espaço nem emoção na narrativa que os elementos que apresenta:

O sol bate à minha esquerda e a avenida realiza uma curva pouco definida. Eu não encontro sombra para me esconder do sol, e à minha direita está um longo terreno vazio cercado de altos cartazes de propaganda. Os cartazes são coloridos: Melhoral, Uísque Cavalo Branco, Atlantic Motor Oil, Melhoral, Melhoral, Melhoral... Eu atravesso a avenida correndo para evitar os carros e entro na sombra projetada pelo estádio. Cinco guichês, altos portões de ferro, letras grandes marcadas a piche. Eu continuo caminhando e à minha frente uma pequena praça. (PAULA, 2004, p. 183)

A avalanche descritiva maquinal perpassa os enunciados do narrador e a construção da subjetividade dos personagens, criando um universo narrativo que se justifica pelo acúmulo de importâncias desimportantes. Em *As coisas*, na série de elementos enumerados, tramados pela conjunção aditiva sempre disposta a mais, está presente o mesmo excesso, recoberto por vezes, como em “Melhoral, Melhoral, Melhoral...”, por uma fina ironia:

Depois, e foi quase uma das grandes datas da vida deles, descobriram o Mercado das Pulgas. Camisas Arrow ou Van Heusen, admiráveis, de colarinho alto abotoado, que na época não se achavam em Paris, mais que as comédias americanas começavam a popularizar (pelo menos entre aquela franja restrita que encontra sua felicidade nas comédias americanas), ali eram exibidas todas misturadas, ao lado de impermeáveis com fama de indestrutíveis, saias, blusas, vestidos de seda, casacos de couro, mocassins de couro macio. Foram lá a cada dia, no sábado de manhã, durante um ano ou mais, remexer nas caixas, nas prateleiras, nos montes, nos caixotes, nos guarda-chuvas abertos no chão, entre uma multidão de teenagers de costeletas, argelinos vendedores de relógios, turistas americanos que, ao saírem dos olhos de vidro, das cartolas de seda e dos cavalinhos de madeira do mercado Vernaison, zanzavam meio assustados pelo mercado Malik, contemplando, ao lado dos pregos velhos, colchões, carcaças de máquinas, peças avulsas, o estranho destino dos velhos estoques dos mais prestigiosos shirtmakers. E levaram roupas de todo o tipo, embrulhadas em papel-jornal, bibelôs, guarda-chuvas, potes velhas, sacolas, discos. (PEREC, 2012a, p. 28-29)

Ou então, em cada lado de uma rua, uma dupla fileira de leitõezinhos, de javalis, pendurados pelas patas, quartos de bois, lebres, gansos gordos, cabritos de olhos vidrosos. Atravessavam mercearias cheias de aromas deliciosos, confeitarias miríficas nas quais se enfileiravam tortas às centenas, cozinhas resplandecentes de mil caldeirões de cobre. Soçobravam na abundância. Viam erguerem-se mercadores colossais. Diante deles sugeriram paraísos de presuntos, queijos, alcoóis. Mesas inteiramente postas se ofereciam, ornamentadas com toalhas deslumbrantes, flores semeadas em profusão, cobertas de cristais e baixelas preciosas. Havia, as dezenas, patês em *croûte*, terrinas, salmões lúcios, trutas, lagostas, pernas de cordeiro com fitas e prendedores feitos de chifre e prata, lebres e codornas, javalis fumegantes, queijos do tamanho de mós, exércitos de garrafas. Locomotivas apareciam, arrastando vagões carregados de vacas gordas; caminhões de ovelhas balindo estacionavam, caixotes. (PEREC, 2012a, p. 79)

Em *As coisas*, a abundância é a interseção possível entre a volúpia por consumir de Jérôme e Sylvie e a máquina enumerativa de quem conta suas histórias. Assim, a saturação das enumerações é caracterizada pela ambiguidade. De um lado, uma crítica à sociedade de consumo, que orbita em torno de objetos cuja lógica e valor é definido pelo mercado. De outro lado, a exposição minuciosa das coisas, tal como em Agrippino¹¹⁶. Essa ambivalência criou as condições para uma fotografia sociológica de um momento preciso da história do século XX, período em que o marxismo, coqueluche do pensamento intelectual francês até a década de 1950, fazia-se, mesmo em decadência, bastante presente (DOSSE, 1993, p. 182-190).

Em *Um homem que dorme*, romance de 1967, última obra pré-oulipiana, o enfoque muda da sociedade para o indivíduo. O livro conta as perambulações de um homem solitário e sem desejo de viver que erra sonâmbulo pela cidade. O romance constitui-se a partir de dois elementos citacionais básicos: o primeiro é a condição sorumbática do protagonista, que incursiona num universo interno, entre a vigília e o sono. A comparação com *Em busca do tempo perdido* é inevitável:

Um homem que dorme mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao acordar consulta-os instintivamente e neles verifica em um segundo o ponto da Terra em que se acha, o tempo que decorreu até despertar (PROUST, 1995, p. 11)

¹¹⁶ É bom salientar que, na obra do escritor brasileiro, as descrições são mais um reflexo da modernização acachapante do período. Contudo, tanto a modernização e seus produtos como o mercado e seus valores, seja no Brasil, seja na França, estão inseridos no mesmo processo de expansão do consumo em escala mundial pós-Segunda Guerra.

O início da narrativa é a imagem da desorientação de quem recém-desperta, diferente do sonâmbulo perequiano, encarcerado ao presente em que vive, sem delírios, revelações ou suspensões, inteiramente anestesiado do mundo:

Assim que você fecha os olhos, a aventura do sono começa. À penumbra familiar do quarto, volume escuro cortado por detalhes, onde sua memória identifica sem dificuldade os caminhos que você mil vezes percorreu, retrazendo-os a partir do quadrado opaco da janela, ressuscitando a pia a partir de um reflexo, a prateleira a partir da sombra um pouco mais clara de um livro [...], um espaço em duas dimensões, semelhante a um quadro sem limites precisos, o qual formaria um pequenino ângulo com o plano de seus olhos, como se repousasse, meio perpendicularmente, sobre a aresta de seu nariz, quadro esse que, a princípio, pode parecer-lhe uniformemente cinzento, ou melhor neutro, sem cores nem formas, mas que, com certeza, muito em breve possuirá pelos menos duas propriedades [...]. (PEREC, 1988, p. 9)

O “você” (“*tu*”, no original) depressivo de Péric comporta-se tal como Bartleby, personagem de Melville, que “preferia” viver sua reclusão e condição nula em relação aos outros. Dormir, assim, é o estopim para uma indiferença existencial, possibilitando o surgimento do segundo elemento citacional. Já em *A vida modo de usar*, tenta-se abranger um universo de indivíduos através do recorte de um edifício residencial, constituindo um romance total, marcado pelo excesso: centenas de narrativas em que se sobrepõem intrigas policiais, romance de aventuras, autobiografia, análise social por meio de um prédio, estudo antropológico dos indivíduos, listas e enumerações, referências literárias. Tudo em abundância:

Imagino um imóvel parisiense cuja fachada foi retirada [...] de tal forma que, do térreo até o sótão, todos os cômodos que se encontram na fachada fiquem instantânea e simultaneamente visíveis. / O romance – intitulado *A vida modo de usar* – limita-se [...] a descrever os cômodos assim expostos e as atividades que acontecem neles, tudo isso segundo processos formais que, acho eu, não vem ao caso detalhar aqui, mas cujos únicos enunciados me parecem ter alguma coisa de atraente: poligrafia do cavalo¹¹⁷ [...], pseudoquenine de ordem 10, biquadrado latino ortogonal de ordem 10¹¹⁸ [...].¹¹⁹ (PEREC, 2007, p. 81-82, tradução nossa)

¹¹⁷ Consiste nos movimentos possíveis, no tabuleiro, do cavalo no jogo de xadrez. Lembrando que o cavaleiro desloca-se em L e que todos os movimentos são calculados por meio do estudo combinatório.

¹¹⁸ “*Bicarré latin orthogonal* de ordem n é a figura com $n \times n$ quadrados preenchidos com n diferentes letras e n diferentes números, cada quadrado contendo uma letra e um número. Cada letra aparece somente uma vez em cada linha e em cada coluna, assim como cada número.” (FUX, 2011, p. 80)

¹¹⁹ “J’imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée [...] de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles. / Le roman – dont le titre est *La vie, mode d’emploi* – se borne [...] à décrire les pièces ainsi dévoilées et les activités qui s’y déroulent, le tout selon des processus formels dans le détail desquels il ne me semble pas nécessaire d’entrer ici, mais dont les seuls énoncés me semblent avoir quelque chose d’alléchant: polygraphie du cavalier [...], pseudo-quinine d’ordre 10, bi-carré latin orthogonal d’ordre 10 [...].”

A estrutura desse imóvel é como um tabuleiro de xadrez, de dez casas sobre dez, no qual o narrador, em cada um dos capítulos, descreve um apartamento, formando noventa e nove capítulos. Um dos capítulos, o centésimo, no ângulo inferior esquerdo do tabuleiro-edifício, não é contemplado. Trata-se de uma falha no sistema proposital, um *clinamen* que problematiza a fixidez e a operacionalidade das regras formais. Além disso, em cada capítulo há 42 elementos, derivados 2 x 21 séries (dando um total de 42 séries), sendo cada série com 10 possibilidades de elementos. São 42 posições, atividades, citações, números, papéis, épocas, lugares, móveis, animais, roupas, livros, pinturas, etc., que se combinam formando pares. Cada um dos 99 capítulos vale-se de uma das 10 possibilidades das 42 séries, totalizando 10⁴² possibilidades de elementos incluídos na narrativa¹²⁰. Assim se dá um jogo de permutações que nunca faz com que dois elementos advindos das séries sejam repetidos. Perec revelou alguns desses segredos de fabricação, mascarando outros. Na verdade, ele foi relutante em publicar a sua versão do livro de Roussel *Comment j'ai écrit un des mes romans*¹²¹, como fizera Calvino, tendo divulgado bastidores do romance de 1978 em “Quatre figures pour *La Vide mode d'emploi*”, presente em *Atlas de la Littérature Potentielle* (OULIPO, 2007a, p. 389-392).

Impõe-se no romance uma relação entre os elementos que obrigatoriamente estão nos capítulos, pois preconcebidos pela restrição, e o acaso, a fantasia, a contingência. É relevante trazer isso porque, por mais que os elementos sejam predeterminados, não há nenhum tipo de organização que preveja como eles devem aparecer nos capítulos. Citações, menções, alusões e colagens podem exhibir-se nas atividades do locatário, na sua história de vida, na intriga de um romance da estante, na tapeçaria ou no quadro na parede.

A organização da astúcia é tão multiforme e elaborada que o jogo de detetive, de esconde-esconde, de encriptação, que se movimenta com as intrigas próprias do romanesco, é atualizado radicalmente a cada novo capítulo, possibilitando uma leitura que cai num abismo interpretativo a cada palavra ou frase em que o leitor se depara. A questão, então, é apreciar a fecundidade do procedimento, não como

¹²⁰ O jogo para a construção do romance é mais complexo, pois é necessário que os elementos não se repitam. Para maiores informações sobre bi-quadrado de ordem 10 e pseudo-*quenine* em *A Vida, modo de usar*, ver o texto de Fux *Literatura e Matemática* (2011, p. 81-93).

¹²¹ O *Cahier des charges* de *A vida, modo de usar*, publicado em 1993, é póstumo. O livro foi como que disponibilizado na internet no site <http://escarbille.free.fr/vme.php>.

louvação à engenharia, mas sim como restrição do imaginário ficcional, responsável pela construção de sendas inéditas ininterruptamente abertas. Quanto à *contrainte*, o ponto talvez seja compreender, para que se possa chegar a textos como alguns de Perec, como ela surge enquanto conceito, quais são seus preceitos, ao que elas remetem, para assim poder melhor compreender seus limites e riquezas.

2 AS RESTRIÇÕES FORMAIS

2.1 Bourbaki, projeto formalista e método axiomático

O Oulipo consiste basicamente na união de dois campos do conhecimento, a princípio distintos e distantes, a saber: o universo das letras e o da matemática. De fato, todos os integrantes do grupo ou são matemáticos ou são escritores – ou ambos. Essa junção primordial é evidenciada pelo *habitus* dos dois presidentes-fundadores, Raymond Queneau e François Le Lionnais. O primeiro, além de poeta e romancista, entra na editora Gallimard em 1938, trabalhando como tradutor do inglês e membro do comitê de leitura. Em 1948, começa a fazer parte da Société mathématique de France. Membro da Académie Goncourt a partir de 1950, passa a dirigir a redação da Encyclopédie de la Pléiade em 1956 (OULIPO, 2014c). A biografia de Le Lionnais também sempre esteve entremeada às ciências exatas. Engenheiro de formação, trabalhou na Unesco no começo dos anos 1950 e foi conselheiro científico junto aos Musées Nationaux, cofundador e presidente da Association des Ecrivains scientifique da França (BRAFFORT, 2002).

Por tratar-se de um movimento literário, o insólito da equação é a presença das ciências duras, sem dúvida nenhuma. É a matemática que invade o campo da literatura, e não o contrário. Logo, a necessidade de apresentá-la ao grande público no primeiro manifesto oulipiano de 1962, produzido por Le Lionnais:

As matemáticas – mais particularmente as estruturas abstratas das matemáticas contemporâneas – nos propõem mil direções de explorações, tanto a partir da Álgebra (recorrer a novas leis de composição) quanto da Topologia (considerações de proximidade, de abertura ou de fechamento de textos).¹²² (OULIPO, 2007b, p. 17, tradução nossa)

Essa reverência à matemática, vista como um manancial inexaurível para a criação em literatura, contém ainda aquela que talvez seja a “galinha dos ovos de ouro” para os oulipianos: a análise combinatória. Inúmeros são os textos de membros do grupo que se baseiam na teoria dos números para a sua elaboração, vide o caso dos romances *A vida modo de usar*, em que Perec vale-se do bi-quadrado latino ortogonal de ordem 10, da poligrafia do cavaleiro e da

¹²² “Les mathématiques – plus particulièrement les structures abstraites des mathématiques contemporaines – nous proposent mille directions d’explorations, tant à partir de l’Algèbre (recours à de nouvelles lois de composition) que de la Topologie (considérations de voisinage, d’ouverture ou de fermeture de textes).”

pseudoquenine de ordem 10; em *As cidades invisíveis*, construção de Calvino, parte-se de um planejamento severo em que são empregadas sequências numéricas em vários níveis¹²³. Sobre essa questão, Roubaud, em “La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau”, assim comenta:

Proposição 6: Proceder, perante a linguagem, como se ela fosse matematizável; e a linguagem é, além do mais, matematizável em uma direção bem específica.

Proposição 7: A linguagem, se é manipulável pelo matemático, o é pois aritmetizável.

Ela é, portanto, discreta (fragmentária), não aleatória (contínuo disfarçado), sem marcas topológicas, controlável pelos pedaços.¹²⁴ (OULIPO, 2007a, p. 47, tradução nossa)

Percebe-se nos enunciados um ruído, como pontual Arts, uma vez que a linguagem deve ser tratada *como se ela fosse matematizável* (ou seja, não o é), ao mesmo tempo que ela *é matematizável*. Logo, a teoria da *contrainte* formal oulipiana é estabelecida sob um paradoxo. O escritor oulipiano obedece a restrições arbitrárias, consideradas como vazias ou destituídas de valor estético. A linguagem, desta maneira, pode ser objeto de operações formais, o que caracterizaria uma aproximação “formalista”, compreendida em termos matemáticos (ARTS, 1999, p. 90).

Nos anos 1960, o mundo da matemática assistia a uma revolução desencadeada pelo Bourbaki. Retomando o programa formalista do matemático alemão David Hilbert, o grupo ambiciona oferecer à matemática fundamentos inéditos e integrados, os axiomas, que sistematizariam diferentes disciplinas matemáticas. Conforme o Bourbaki, esses princípios constituiriam um método axiomático:

De acordo com a concepção axiomática, a matemática surge, em termos gerais, como um reservatório de *formas* abstratas – as estruturas matemáticas; verifica-se – sem que se saiba bem por que – que alguns aspectos da realidade experimental vêm para se moldar em algumas dessas formas, como se por uma espécie de pré-adaptação. Não se pode negar, é claro, que a maioria dessas formas tinha originalmente um

¹²³ Distribuídos de acordo com a análise combinatória, o livro possui 55 capítulos, com onze temáticas ligadas às cidades (memória, desejo, símbolos, delgadas, trocas, olhos, nome, mortos, céu, contínuas e ocultas). Os temas alternam-se de acordo com uma lógica bem específica: distribuídos em nove blocos, o primeiro e o último de dez contos, os demais de cinco, sendo a estrutura espelhada. As temáticas, deste modo, rodam sequencialmente, criando inúmeras entradas de leituras.

¹²⁴ “*Proposition 6:* Se comporter, vis-à-vis du langage, comme s’il était mathématisable; et le langage est, de plus, mathématisable dans une direction bien spécifiée. / *Proposition 7:* Le langage, s’il est manipulable par le mathématicien, l’est parce qu’arithmétisable. / Il est donc discret (fragmentaire), non aléatoire (continu déguisé) sans taches topologiques, maîtrisable par morceaux.”

conteúdo intuitivo bem definido; mas é precisamente esvaziando-os deliberadamente desse conteúdo que se conseguiu dar-lhes toda a eficácia que elas carregavam em potência, e que as tornou suscetíveis de receber interpretações novas e de preencher plenamente seu papel elaborador.

É somente nesse sentido da palavra “forma” que se pode dizer que o axioma é um “formalismo”; a unidade que ela confere à matemática não é a armadura da lógica formal, unidade de esqueleto sem vida; é a seiva nutritiva de um organismo em pleno desenvolvimento [...].¹²⁵ (LE LIONNAIS, 1948, p. 46-47, tradução nossa)

A separação entre forma e conteúdo culmina na verificação da coerência lógica da teoria e na valorização desta, mas também na associação de uma pluralidade de interpretações a um único axioma:

Assim como o método experimental parte da crença *a priori* da permanência das leis naturais, o método axiomático encontra seu ponto de apoio na convicção que, se as matemáticas não são uma cadeia de silogismos desenvolvendo-se ao acaso, elas também não são uma coleção de artifícios mais ou menos “astuciosos”, feitos de aproximações fortuitas na qual triunfa a pura habilidade técnica. Ali onde o observador superficial somente vê duas ou mais teorias, ao que parece, muito distintas, adaptando-se, pela intervenção de um matemático genial, um “auxílio inesperado” [...], o método axiomático ensina a pesquisar as razões profundas dessa descoberta, a encontrar ideias comuns enterradas sob o aparelho exterior dos detalhes próprios de cada uma das teorias consideradas, a desbloquear essas ideias e iluminá-las.¹²⁶ (LE LIONNAIS, 1948, p. 37-38, tradução nossa)

Aspirava-se assim a uma compreensão universal do mundo pelo aspecto arbitrário da forma, não sendo à toa o impacto causado em boa parte dos oulipianos. Há elementos dessa convergência entre os grupos na sua própria estruturação interna, como o gosto pela discrição (no caso do Bourbaki, evidente no fato de se tratar de uma associação secreta) e por regras um tanto exóticas, referentes ao

¹²⁵ “Dans la conception axiomatique, la mathématique apparaît en somme comme un réservoir de formes abstraites – les structures mathématiques; et il se trouve – sans qu’on sache bien pourquoi – que certains aspects de la réalité expérimentale viennent se mouler en certaines de ces formes, comme par une sorte de préadaptation. Il n’est pas niable, bien entendu, que la plupart de ces formes avaient à l’origine un contenu intuitif bien déterminé; mais c’est précisément en les vidant volontairement de ce contenu qu’on a su leur donner toute l’efficacité qu’elles portaient en puissance, et qu’on les a rendues susceptibles de recevoir des interprétations nouvelles, et de remplir pleinement leur rôle élaborateur. / C’est seulement avec ce sens du mot ‘forme’ que l’on peut dire que la méthode axiomatique est un ‘formalisme’; l’unité qu’elle confère à la mathématique, ce n’est pas l’armature de la logique formelle, unité de squelette sans vie; c’est la selle nourricière d’un organisme en plein développement [...]”

¹²⁶ “De même que la méthode expérimentale part de la croyance *a priori* en la permanence des lois naturelles, la méthode axiomatique trouve son point d’appui dans la conviction que, si les mathématiques ne sont pas un enchaînement de syllogismes se déroulant au hasard, elles ne sont pas davantage une collection d’artifices plus ou moins ‘astucieux’, faits de rapprochements fortuits où triomphe la pure habileté technique. Là où l’observateur superficiel ne voit que deux ou plusieurs théoriques en apparence très distinctes, se prêtant, par l’entremise d’un mathématicien de génie, un ‘secours inattendu’ [...], la méthode axiomatique enseigne à rechercher enfouies sous l’appareil extérieur des détails propres à chacune des théories considérées, à dégager ces idées et à les mettre en lumière.”

regulamento da entidade¹²⁷, o zelo por uma homogeneidade interna e a aversão a querelas. Mas o que aproxima ambos os grupos parece ser mesmo, como pontuou Arts, o fato de o Oulipo servir-se de conceitos específicos dos matemáticos bourbakianos como axioma e método axiomático, forma e formalismo, estrutura e estruturalismo (1999, p. 94).

O ponto agora é aproximar as ambições oulipianas às do grupo de matemáticos que o antecedeu. Primeiramente, lembremos que o diferencial do Bourbaki incidia na convicção pelo uso do método axiomático, que viabilizava uma concepção do mundo plenamente realista, a qual desemboca em uma renovação completa e sistemática da disciplina. O Oulipo, por sua vez, tem como ambição revolucionar a história da literatura, a qual não seria mais diacronicamente apresentada, mas submetida a um princípio sistemático. Não haveria evolução ou desenvolvimento de escolas literárias, ou autores e influências, nem mesmo obras literárias e condições sociais de produção. A *contrainte* é o único elemento que compõe o prisma capaz de montar uma história da literatura para o Oulipo. O projeto de classificação de Queneau explicita essa formulação.

Trata-se de um quadro sincrônico em que figuram autores que vão de Alphonse Allais aos dramaturgos gregos, pertencentes ao movimento antes de este existir. A tentativa de repensar a história da literatura contém o mesmo teor inovador presente no projeto axiomático em matemática, assim como o mesmo instinto de reorganizar a história de uma disciplina a partir de um princípio único. Esse tipo de proposta coloca os grupos no centro das histórias da literatura e da matemática.

Quando ao método axiomático, o ponto chave é compreender o destaque atribuído à coerência em detrimento de qualquer outro valor. Tal postura é translucidamente apresentada por Jacques Duchateau em uma comunicação datada de 1963:

Essa pesquisa de formas novas foi possível por um método de trabalho que os matemáticos foram os primeiros a utilizar: o axiomático. O [método] axiomático nasceu no dia em que recusamos a considerar como evidente o que geralmente o era. O recurso ao evidente supõe o verdadeiro e o falso, o que é evidente sendo verdadeiro.

[...]

Um axioma não é mais uma evidência, verdadeira em qualquer circunstância, mas uma das regras que rege um conjunto determinado. Não se trata mais de verdade, mas de coerência. A vantagem do axiomático é que ele permite todo o tipo de especulações absolutamente arriscadas nas quais a

¹²⁷ Quanto ao Oulipo, o único meio de desfiliar-se é cometer suicídio declaradamente para se retirar do grupo (ROUBAUD, 1995, p. 200). No caso do Bourbaki, cinquenta anos é a idade limite para fazer parte do grupo (RUELLE, 2008, p. 47).

experiência em seguida acaba confirmando a legitimidade. Na verdade, o que o axioma contribuiu em evidenciar é que era vantajoso, para se aproximar do real, lhe dar as costas. Uma formalização abstrata, preocupada com a coerência e não com a verdade, muitas vezes permite explicar com mais exatidão o real. Assim, a física, especialmente, adota cada vez mais esse método.¹²⁸ (BENS, 2005, p. 252-253, tradução nossa)

O caminho que permite uma aproximação do real não é mais ligado à observação, e sim ao axioma, com o qual é possível deleitar-se em experimentações aleatórias para, enfim, quiçá, investigar os fenômenos pertinentes à realidade. É um princípio arbitrário, que se desinteressa por questões relativas à veracidade e à verdade para construir a base lógica que tece o corpo das regras formais. Para o Oulipo, a restrição faz tudo girar em torno dela: a divisão do estudo em anoulipismo e sintoulipismo reorganiza a produção literária mundial, enquanto que a noção de “plágio por antecipação” legitima a escrita de uma história.

Essa aproximação entre o axioma e a *contrainte* formal é pontualmente efetivada na definição de Roubaud “*Axioma*: a restrição oulipiana é um princípio, não um meio” (OULIPO, 2007a, p. 55, tradução nossa) e na sua “*Proposição 14*: Uma restrição é um axioma de um texto”¹²⁹ (OULIPO, 2007a, p. 59, tradução nossa).

Na formulação das proposições 6 e 7, o que é hipotético (tratar a linguagem *como se fosse* matematizável, aritmetizável), à luz do Bourbaki ganha novos contornos: a *contrainte* é um axioma de um texto, e não outro fenômeno diferente disso. O fato de ser um princípio e não um meio leva a duas conclusões já expostas na comunicação de Duchateau: primeiro, é o motor gerador de toda e qualquer leitura que se faça do texto; segundo, não é uma ponte com uma finalidade estabelecida, como o contato com o real ou as aspirações metafísicas. As restrições oulipianas são tão arbitrárias quanto os axiomas matemáticos: pelo método axiomático viabiliza-se a construção de proposições demonstráveis a partir de um axioma, desprovido de qualquer motivação que não a sua própria confecção, estando o matemático bourbakista e o escritor oulipiano conscientes dessa

¹²⁸ “Cette recherche de formes nouvelles a été rendue possible par une méthode de travail que les mathématiciens ont été les premiers à utiliser : l’axiomatique. L’axiomatique est née le jour où l’on a refusé de considérer comme évident ce qui l’était le plus souvent. Le recours à l’évidence suppose le vrai et le faux, ce qui est évident étant vrai. / [...] / Un axiome n’est plus une évidence, vraie dans toute circonstance, mais l’une des règles qui régit un ensemble considéré. L’on ne s’occupe plus de vérité, mais de cohérence. L’avantage de l’axiomatique, c’est qu’elle permet toutes sortes de spéculations parfaitement hasardeuses dont il arrive que l’expérience confirme par la suite le bien-fondé. En effet, ce que l’axiomatique a contribué à mettre en évidence, c’est que l’on pouvait avoir tout intérêt, pour s’approcher du réel, à lui tourner le dos. Une formalisation abstraite, soucieuse de cohérence et non de vérité, permet souvent de rendre compte plus exactement du réel. Ainsi, la physique, entre autres, adopte de plus en plus cette méthode.”

¹²⁹ “*Axiome* : La contrainte oulipienne est un *principe*, non un *moyen*” e “*Proposition 14*: Une contrainte est un axiome d’un texte”.

condição, caso sejam quem dizem ser. A inspiração está fora da planilha de criação de ambos os grupos, sendo possível, no caso do Oulipo, ser introduzido “o prazer estético (afetividade e fantasia)”, segundo palavras de Queneau e Lescure (BENS, 2005, p. 49, tradução nossa). O primordial mesmo é trabalhar ao máximo a restrição escolhida. Um bom exemplo, além das grandes obras de Perec, Roubaud e Calvino são os textos “Travaux et recherches” de *Atlas de littérature potentielle* (OULIPO, 2007a, p. 139-294). Um deles é o S + 7, que pode ser escrito a partir de outras classes de palavras (adjetivos, verbos, advérbios, etc.), o que permite afirmar que há um método primordial, o P + x, aplicável a todas as palavras (P), ou categorias de palavras, e a todos os números (x). Porém, conforme, Roubaud:

Proposição 16: A restrição ideal suscita somente um texto.

[...]

É o oposto completo do funcionamento da restrição tradicional. Esta supõe a multiplicação; a exige mesmo. Para retomar o exemplo do soneto, muito característico, *um* soneto é alguma coisa que não existe. O primeiro soneto, no momento de ser o soneto, não é um soneto, mas uma variante siciliana da cobla provençal. [...] Além disso, uma restrição tradicional eficaz tende ao imperialismo: quando o alexandrino triunfa na prosódia francesa, ele invade tudo. [...] A restrição oulipiana, ao contrário, pode tender à multiplicidade (a qual, parece, ela tende) somente parando de ser oulipiana.¹³⁰ (OULIPO, 2007a, p. 63, tradução nossa)

Se for utilizável para diversos fins, como um produto multiuso, a restrição não é oulipiana. Porém, não devemos nos ater ao tom: trata-se de uma rigidez típica de um enunciado prescritivo, proferida também para causar impacto. No último dos sete itens que tratam das características e variações do método S + 7, afirma-se que a extensão semântica do método, proposto por Calvino, vale-se de um dicionário de personagens para substituir heróis do texto-fonte, sendo a fórmula aqui “homens ilustres + 7”:

Madame Desparbès, dormindo com Louis XV, ouviu do rei: “Você dormiu com todos os meus súditos! – Ah! Meu Senhor! – Você esteve com o duque de Choiseul. – Ele é tão poderoso! – O marechal de Richelieu. – Ele é tão espirituoso! – Monville. – Ele tem pernas tão bonitas! – Em boa hora, mas e o duque de Aumont, que não tem nada disso. – Ah, Meu Senhor, ele é tão ligado a vossa Majestade!”

¹³⁰ “*Proposition 16: La contrainte idéale ne suscite qu’un texte. / [...] / On est là tout à fait aux antipodes du fonctionnement de la contrainte traditionnelle. Celle-ci suppose la multiplication; l’exige même. Pour reprendre l’exemple du sonnet, très typique, un sonnet est quelque chose qui n’existe pas. Le premier sonnet, au moment d’être le sonnet, n’est pas un sonnet mais une variante sicilienne de la cobla provençale. [...] De plus, une contrainte traditionnelle efficace tend à l’impérialisme: quand l’alexandrin triomphe dans la prosodie française, il évahit tout. [...] La contrainte oulipienne, au contraire, ne peut tendre à la multiplicité (à laquelle, semble-t-il, elle tend) qu’en cessant d’être oulipienne.”*

Marlène Dietrich, dormindo com H. P. Lovecraft, ouviu do romancista: “Você dormiu com todos os meus super-homens! – Ah! Salário-mínimo! – Você esteve com Noam Chomsky! – Ele é tão poderoso! – Você esteve com Jean Richepin. – Ele é tão espirituoso! – Paul Morand! – Ele tem pernas tão bonitas! – Em boa hora, mas e o Vincent Auriol, que não tem nada disso. – Ah, salário-mínimo, ele é tão ligado ao bolsa família!”.¹³¹ (OULIPO, 2007a, p. 170, tradução nossa)

A restrição sempre pode ser menos rígida, adequada à obra que virá, moldada a contento, não contornada, mas bordada, floreada, para aí, sim, tornar-se única. Em *A vida modo de usar* ocorre exatamente isso: a restrição do cavalo no jogo de xadrez soma-se à utilização de signos de duas séries de 21 elementos, cuja combinação dois a dois, por sua vez, é definida por outro cálculo, também restritivo. Ou como veremos em *La disparition*, onde o lipograma aparece em sugestões, alusões, reverberações e citações a cada esquina, de modo a estas se misturarem com a série de crimes relatada e interferirem, por que não, nos próprios rumos dos eventos. Em todos os casos, as *contraintes* são as vigas por onde trepa a parreira da literatura, sem que seja possível dissociar os galhos da diegese.

Pensar a multiplicidade produtiva é um erro para os oulipianos, uma afirmação que fere a lógica da *contrainte*, o que os faz escolher o termo “variação” para contornar o problema. Uma variante não é a mesma restrição, mas outra, distinta, pois modificada. A variante de S + 7 de Calvino, por exemplo, é considerada por Lescure a única que poderia garantir resultados interessantes (OULIPO, 2007a, p. 169). A causa é a simultaneidade necessária e ideal entre o método axiomático e a escrita sob *contrainte*, afinidade radical que, ao enunciar a restrição, a esgota. Sendo um texto sob restrição ideal a descrição da própria restrição, a autorreferencialidade absoluta do texto oulipiano seria possível? Isso acontece nos textos do Oulipo? Isso é o mais importante nos seus textos? Entendida como pluralidade e abertura, isso seria ainda literatura? Para quê? Para quem?

¹³¹ “Mme Desparbès, couchant avec Louis XV, le roi lui dit : ‘Tu as couché avec tous mes sujets! – Ah! Sire! – Tu as eu le duc de Choiseul. – Il est si puissant! – Le maréchal de Richelieu. – Il a tant d’esprit! – Monville. – Il a si belle jambe! – A la bonne heure, mais le duc d’Aumont, qui n’a rien de tout cela. – Ah, Sire, il est si attaché à votre Majesté!’ / Marlène Dietrich, couchant avec H. P. Lovecraft, le romancier lui dit : ‘Tu as couché avec tous mes supermen! – Ah! smicard! – Tu as eu Noam Chomsky! – Il est si puissant! – Tu as eu Jean Richepin. – Il a tant d’esprit! – Paul Morand! – Il a si belle jambe! – A la bonne heure, mais Vincent Auriol, qui n’a rien de tout cela. – Ah, smicard, il est si attaché aux Allocations Familiales!’.”

2.2 Forma *versus* tautologia

2.2.1 A restrição da restrição

A restrição no Oulipo constituiria uma espécie de máquina a partir da qual o texto deveria engendrar-se de modo definido e previsível. O uso da *contrainte* configura uma relação ideal e esquemática do texto literário, conforme os dois princípios de Roubaud:

Um texto escrito, seguindo uma restrição, fala dessa restrição.

[...]

Um texto escrito, seguindo uma restrição matemática, contém as consequências da teoria matemática que ela ilustra.¹³² (OULIPO, 2007a, p. 90, tradução nossa)

O título do texto a que pertencem esses postulados, “Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens”, não elimina seu teor extremista (e, por isso, provocador e limitado). No artigo que Roubaud escreve sobre o papel dos matemáticos na obra de Queneau, do qual provêm as suas dezoito proposições, há uma separação entre o que é um procedimento literário e a *contrainte* formal, pois somente a segunda está intrinsecamente conectada ao texto escrito a partir dela. De acordo com Arts, tal peculiaridade é oriunda de uma relação em que impera o caráter demonstrativo de um dos fatores em relação ao outro, fruto de uma concepção axiomática da literatura (1999, p. 98). Conforme essa percepção, o lipograma em *La disparition* é uma *contrainte* oulipiana pois

A restrição é aqui, ao mesmo tempo, princípio de escrita do texto, seu mecanismo de desenvolvimento e seu sentido: *La disparition* é um romance de um desaparecimento que é o desaparecimento do “e”, sendo simultaneamente, portanto, o romance daquilo que conta e a narrativa da *contrainte* que cria o que é contado.¹³³ (OULIPO, 2007a, p. 55, tradução nossa)

Roubaud, todavia, não havia sido o primeiro a teorizar sobre a autorreferencialidade necessária e primordial de todo texto oulipiano. Em “Le

¹³² “Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte. / [...] / Un texte écrit suivant suivant une contrainte mathématisable contient les conséquences de la théorie mathématique qu’elle illustre.”

¹³³ “La contrainte y est à la fois principe de l’écriture du texte, son mécanisme de développement, en même temps que son sens: *La disparition* est roman d’une disparition qui est *La disparition* du e, est donc tout à la fois le roman de ce qu’il raconte et le récit de la contrainte qui crée ce qui se raconte.”

Collège de 'Pataphysique et l'Oulipo", texto de 1961 publicado na primeira coletânea teórica oulipiana de 1973, consta uma compreensão semelhante do texto literário:

A divina potencialidade do Verbo, embora algumas fulgurações notáveis, tinha ficado, ainda que sempre pronta a surgir, latente e implícita. Trata-se, e é o que significou a criação do Ateliê de Literatura Potencial, de passar à explicação e empregar esses poderes. Assim, o tempo das CRIAÇÕES CRIADAS, que foram aquelas das obras literárias que nós conhecemos, deveria ser sucedido pela era das CRIAÇÕES CRIANTES, suscetíveis de se desenvolverem a partir delas mesmas, de uma maneira simultaneamente previsível e inesgotavelmente imprevisível.¹³⁴ (OULIPO, 2007b, p. 36-37, tradução nossa)

O texto utilizado como paradigma, novamente, agora provavelmente pela data do artigo, é *Cent mille milliards de poèmes*: o livro de Queneau entendido como único exemplo de uma condição ideal da obra literária, a qual deveria ser seguida pelos novos textos sob *contrainte*. Essa idealização do corpo textual voltado para si mesmo era algo já consolidado no campo literário francês. Para muitos estudiosos, como é o caso de Arts (1999), o conceito telqueliano de "autogeração" encaixa-se, a princípio, tanto na teoria dos textos do movimento para o qual foi desenvolvido, o *nouveau roman*, quanto para o Oulipo:

[...] a autogeração coloca o texto em relação com ele mesmo. [...] Formado de relações de similitude interna, o texto tende a tornar-se espelho dele mesmo, lugar de duplicação.¹³⁵ (RICARDOU, 1971, p. 145, *apud* ARTS, 1999, p. 99, tradução nossa)

Mas tal aproximação é ainda anterior e mais profunda, datando dos estudos feitos sobre Perec a partir da década de 1980: estamos falando de Magné, que parte do conceito do teórico e escritor telqueliano Jean Ricardou para construir seu conceito de metatextualidade¹³⁶, como veremos em breve. Independentemente da origem da associação, de acordo com os princípios e proposições apresentadas por Roubaud, *La disparition* seria, ao mesmo tempo, um texto oulipiano e telqueliano. Ou seria o caso afirmar que o conceito telqueliano é ao mesmo tempo oulipiano? Ou

¹³⁴ "La divine potentialité du Verbe, malgré quelques fulgurations notables, était restée, quoique toujours prête à sourdre latente et implicite. Il s'agit, et c'est ce qu'a signifié la création de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, de passer à l'explicite et de mettre en oeuvre ces pouvoirs. Ainsi aux temps des CRÉATIONS CRÉÉES, qui furent ceux des oeuvres littéraires que nous connaissons, devrait succéder l'ère des CRÉATIONS CRÉANTES, susceptibles de se développer à partir d'elles-mêmes, d'une manière à la fois prévisible et inépuisiblement imprévue."

¹³⁵ "[...] l'autogénération met le texte en rapport avec lui-même. [...] Formé de rapports de similitude interne, le texte tend à devenir miroir de lui-même, lieu d'un dédoublement."

¹³⁶ Sendo Magné o grande estudioso de Perec, boa parte dos seus discípulos perpetuou sua linhagem conceitual.

o Oulipo seria um galho secundário da literatura telqueliana, por sua vez arbusto confuso de segunda ordem no jardim das Musas do antirromance francês¹³⁷? O anseio dos oulipianos é assegurar que o romance de 1969 encaixe-se em suas proposições, mas a *mise en abyme* consente que este se filie a uma teoria sobre o romance anterior às produções do Ateliê.

O texto, de acordo com o Oulipo, desenvolve-se a partir dele mesmo, por ele mesmo e para ele mesmo. Uma das consequências dessa concepção é uma vertente dentro das formulações teóricas oulipianas de limitar o texto a uma leitura básica, única e primordial, a autorreferencia, a qual afastaria o foco do real, do social, do psicológico, da subjetividade, da construção identitária. Ou, como salientou Compagnon, de qualquer outra interpretação distinta da

[...] recusa da dimensão expressiva e referencial [, que] não é própria à literatura, mas caracteriza o conjunto da estética moderna, que se concentra no “médium” (como no caso da abstração em pintura). (COMPAGNON, 2006, p. 102)

Para o autor de *Trabalho de citação*, a literatura pode mais:

Assim, reintroduzir a realidade [na] literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura –, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. (COMPAGNON, 2006, p. 126)

Quem seria o arqueólogo que encontrou o fórceps primitivo utilizado para retirar a “realidade” da “literatura”? Quem possuiria o termômetro para medir se em um texto há “mais realidade” ou “menos realidade”? Compagnon não está aqui tratando da literatura, mas do discurso feito sobre ela, para quem o real, sobretudo na França pós-Primeira Guerra, estava ausente (ou gradativamente se ausentando). Dessa leitura sobre o Oulipo e, de modo geral, sobre a literatura do século XX, podemos ainda fazer algumas reflexões. Por exemplo, existem dois pontos de tensão intrínsecos às aspirações oulipianas e que nos permitem refletir sobre algumas obras e suas respectivas leituras.

¹³⁷ Célebre termo de Sartre utilizado no prefácio de *Portrait d'un inconnu* para falar do romance de Nathalie Sarraute (SARTRE, 1956, p. 9-15).

2.2.2 Uma leitura estrutural

Um dos tensionamentos está relacionado à ânsia de estruturalizar por completo a literatura, tomando por base as regras oriundas do método axiomático, o que redundava em uma “literatura que fala da literatura”. Marc Lapprand chega a dizer que:

[...] ela [a restrição] visa sempre, da parte do autor, a busca por um tipo de perfeição formal [...]. Essa é talvez a única verdadeira uniformização no interior da Grande Obra oulipiana: esperar pela conclusão de uma forma, deixando a linguagem sujeitada sob o julgo de um tronco rígido e inexorável.¹³⁸ (LAPPRAND, 1998, p. 58, tradução nossa)

Visando uma perfeição formal, o texto que se preocupa em explicitar a restrição que lhe foi imposta é, obviamente, um texto metatextual, marca indelével a todo texto oulipiano. Magné percebeu isso, forjou uma definição especial do conceito e a utilizou para tratar dos textos de Georges Perec. A partir do entendimento de Jean Ricardou de que “para tal fragmento da ficção, trata-se de representar [...] um dos mecanismos pelos quais se organiza essa ficção”¹³⁹ (RICARDOU *apud* MAGNÉ, 1989, p. 33, tradução nossa), propõe-se pensar a autorreferencialidade em um funcionamento mais amplo, nomeado como “metatextual”. Trata-se de um conjunto de dispositivos pelos quais um texto designa, por conotação ou por denotação, os mecanismos que o produzem. O metatextual é uma função “intratextual”, homogênea, limitada ao espaço do texto, no máximo do peritexto, diferenciando-se do conceito de Genette¹⁴⁰, para quem o metatextual é “extratextual”, heterogêneo, unindo um texto a um comentário que é exterior e diferente (cf. MAGNÉ, 1989, p. 33).

A distinção entre metatextual denotativo e conotativo fora proposta inicialmente no artigo “Métatextuel et lisibilité”, no qual se afirma que o elemento metatextual denotativo remete a “todo enunciado cujas unidades linguísticas

¹³⁸ “[...] elle vise toujours de la part de l’auteur la recherche d’une certaine perfection formelle [...]. C’est là peut-être la seule véritable uniformisation à l’intérieur du Grand Oeuvre oulipien : attendre l’achèvement d’une forme, quitte à plier le langage sous le joug d’un carcan rigide et inexorable.”

¹³⁹ “pour tel fragment de la fiction, il s’agit de représenter [...] l’un des mécanismes par lesquels s’organise cette fiction.”

¹⁴⁰ Para o autor de *Palimpsestes*, “[...] la relation, on dit plus couramment de ‘commentaire’ qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer” “[...] a relação, dizemos mais usualmente ‘comentário’ que une um texto a outro texto de que fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), na verdade, em último caso, sem nomeá-lo” GENETTE, 2012, p. 11, tradução nossa). Por sua vez, Genette caracteriza a metatextualidade como uma categoria transcendente, diferenciando-a de categorias imanentes.

veiculam informações sobre um referente da linguagem no qual esse enunciado constitui todo ou parte”¹⁴¹ (MAGNÉ, 1986, p. 78, tradução nossa). É o comentário do narrador como procedimento, também designado *narrador intruso* ou *metanarrativa*, se voltarmos a Genette, cuja referência no Brasil são alguns narradores de Machado de Assis. Esse metatextual não é autorreferencial da mesma forma que o conotativo, definido como um enunciado, que pode ser uma frase ou uma palavra, de dois níveis semânticos:

Um nível de denotação, cujos significados são em geral *mundanos*, no sentido que Josette Rey-Debove dá ao termo, o qual ela opõe ao linguístico no seu estudo sobre *A Metalinguagem*. Um nível de conotação, cujos significados são sempre linguísticos e concernem ao texto ao qual a sequência pertence e nos quais os significantes podem ser específicos.¹⁴² (MAGNÉ, 1986, p. 81, tradução nossa)

Essas noções e valorizações do metatextual desembocam numa visão particular do que é, ou deveria ser, a leitura. Estamos falando aqui do tema trabalhado por Lucien Dällenbach em seu *Le récit spéculaire* (1977). A reflexão metatextual funcionaria como um *modo de usar* e faria com que a leitura desse cabo mais facilmente da sua tarefa fundamental: refazer o que o seu inverso simétrico fez antes dela, ou seja, como em um espelho, tomar a obra pelo que ela deseja ser apreendida (DÄLLENBACH, 1977, p.130). Conforme Magné, o espelhamento é possível pela presença de, ao menos, um destes dois artifícios: a disposição de indicadores denotativos e conotativos, que oferecem ao leitor um horizonte de expectativa metatextual e o convida para uma decodificação metafórica; ou a saturação textual, marcada pela acumulação de informações metatextuais (cf. 1986, p. 86-87). Só assim

[...] os fenômenos metatextuais seriam os instrumentos ideais de uma pedagogia leitoral autônoma, o texto fornecendo por si só todos os elementos necessários a sua decodificação, oferecendo seu próprio *modo de usar*. Se a legibilidade de um texto supõe o recurso ao metatextual, a legibilidade do metatextual exige alguma ajuda para além do cerco único do espaço textual.¹⁴³ (MAGNÉ, 1986, p. 87, tradução nossa)

¹⁴¹ “tout énoncé dont les unités linguistiques véhiculent des informations sur un référent langagier dont cet énoncé constitue tout ou partie.”

¹⁴² “Un niveau de dénotation, dont les signifiés sont en général *mondains*, au sens que Josette Rey-Debove donne à ce terme qu'elle oppose à *langagier* dans son étude sur *Le Métalangage*. Un niveau de connotation, dont les signifiés sont toujours *langagiers*, et concernent le texte auquel appartient la séquence et dont les signifiants peuvent être spécifiques.”

¹⁴³ “[...] les phénomènes métatextuels seraient les instruments idéaux d'une pédagogie lectorale autonome, le texte fournissant à lui seul tous les éléments nécessaires à son décodage, offrant son propre *mode d'emploi*. Si la lisibilité d'un texte suppose le recours au métatextuel, la lisibilité du métatextuel exige quelque secours au-delà du seul enclos de l'espace textuel.”

O autor é o responsável por construir os caminhos. O receptor, ideal e idealizado, cujo baluarte talvez seja o próprio Magné, é quem pode e deve trilhá-los. Ao trazer a questão da legibilidade, o teórico atenta para a importância metodológica do leitor, que é o responsável por lidar com a tal autorreferencialidade do texto:

Ler o metatextual não é então somente identificar fenômenos pontuais, mas compreender como esses fenômenos se combinam até formar uma “isotopia scriptural”.¹⁴⁴ (MAGNÉ, 1986, p. 84, tradução nossa)

Ao leitor caberia, diante da rede metatextual, estabelecer um horizonte de expectativa metatextual, como vimos:

Quantitativamente, tudo se passa como se os conteúdos literários dessem lugar às conotações metatextuais. Qualitativamente, a recorrência dessas conotações acaba por prover o leitor de uma competência metatextual que vem agregar-se à sua competência linguística, e essa aprendizagem se faz “proporcionalmente”: mais as figuras metatextuais se acumulam e mais a pressão do contexto favorece uma interpretação dessas figuras como tropos.¹⁴⁵ (MAGNÉ, 1986, p. 87, tradução nossa)

As noções de horizonte de expectativa e competência metatextual nos remetem a outras teorias da leitura, as quais tentaremos aproximá-las. Hans Robert Jauss parte de sete teses¹⁴⁶ para fundamentar a sua teoria da recepção, sendo as três primeiras para nós relevantes. A primeira refere-se à historicidade da literatura, em nada ligada à cronologia de fatos literários, e sim à relação entre a obra e o leitor e a atualização que este faz daquela no momento da leitura. A segunda diz respeito ao do receptor, ao seu saber prévio, que está acima de uma percepção individual e subjetiva. A informação inédita advinda da literatura, que *per se* já desperta expectativas, dialoga com as experiências de vida e leituras do leitor, conduzindo-o à “[...] determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado” (JAUSS, 1994, p. 28). O conceito de horizonte de expectativas é um dos postulados básicos da teoria de Jauss e engloba o limite do que é visível e está sujeito a alterações e mudanças, conforme as perspectivas do

¹⁴⁴ “Lire le métatextuel, ce n’est donc pas seulement repérer des phénomènes ponctuels mais comprendre comment ces phénomènes se combinent jusqu’à former une ‘isotopie scripturale’.”

¹⁴⁵ “Quantitativement, tout se passe comme si les contenus littéraires cédaient le pas aux connotations métatextuelles. Qualitativement, la récurrence de ces connotations finit par doter le lecteur d’une compétence métatextuelle qui vient s’ajouter à sa compétence linguistique et cet apprentissage se fait ‘à mesure’: plus les figures métatextuelles s’accumulent et plus la pression du co-texte favorise une interprétation de ces figures comme tropes.”

¹⁴⁶ Trataremos apenas daquelas que falamos especificamente do leitor. □

leitor. Esse conceito é responsável pela primeira reação do leitor à obra, pois se encontra na consciência individual como um saber construído socialmente e de acordo com o código de normas estéticas e ideológicas de uma época.

Se Magné muito provavelmente valeu-se da noção de Jauss para desenvolver a sua teoria metatextual, a recepção no teórico alemão é um fato social e histórico, cujas reações individuais são parte de uma leitura ampla do grupo ao qual o homem está inserido, sendo fundamental para uma distinção. Enquanto ambos estão atentos para o fato de o texto poder satisfazer o horizonte de expectativas do leitor, Magné desconsidera a possibilidade de a obra provocar, como aponta Jauss na terceira tese, um estranhamento e o conseqüente rompimento dessas expectativas, levando-o a uma nova visão da realidade. Não há em Magné uma “distância estética” que determine “o caráter artístico de uma obra literária” (JAUSS, 1994, p. 31). Na verdade, não há por que comparar horizontes de tempos diferentes ou o estudo de um mesmo texto através do tempo. Não há por que verificar as relações que se estabelecem entre os horizontes de diferentes obras. Uma obra necessitaria tão somente do leitor, alguém que, de acordo com Jauss em relação às leituras formalistas, seguisse “as indicações do texto”, competindo-lhe distinguir “a forma ou desvendar o procedimento” (JAUSS, 1994, p. 22).

Outra aproximação possível da proposta metatextual de Magné é com Wolfgang Iser. Ao estudar a obra realista, Iser defende a dimensão social da leitura, concentrando-se nos aspectos estéticos do texto literário. Na sua fenomenologia da leitura, defende a interação entre texto e leitor, na qual as estratégias textuais esboçam o potencial do texto, cabendo ao leitor, sob seu estímulo, atualizá-lo. O ponto de vista do leitor seria algo em constante movimento, sendo o texto apreendido em fases consecutivas, à medida que se desenvolve a leitura. As relações conscientes produzidas pelo ponto de vista em movimento permitiriam ao receptor, por meio de suas memórias e expectativas, organizar os signos textuais, fazendo conexões, do mesmo modo que Magné sugere o agrupamento dos índices metatextuais em uma rede. No final, haveria a formação de sínteses da leitura, retenções e pretensões do leitor projetadas no texto durante o processo, produzindo um novo sentido (ISER, 1996, p. 11-12).

Para Iser, o texto literário não é completo em si mesmo, pois, além do registro da reação do autor ao mundo, lhe é imprescindível a experiência do leitor que, ao interpretá-lo, infere sentidos. O texto literário teria a dupla função de comunicar o

que o autor disse e estimular as competências do leitor. Iser pressupõe que um texto possui vazios estabelecidos pelo autor e que a interpretação consistiria no espaço que se forma entre a afirmação de um autor e a réplica do leitor. O papel do leitor, portanto, é o de intrometer-se, com suas projeções, no que já está preestabelecido nos vazios. O texto ficcional regularia essas projeções. Logo, o leitor tem liberdade de adentrar na casa da literatura, mas deve, tal como o vampiro, ser convidado por um autor que predispõe um conjunto de cláusulas. Se pensarmos a proposta de leitura metatextual de Magné, não há grande diferença: para termos acesso a legibilidade metatextual, temos que nos sujeitar às regras de um jogo pré-programado, de sentidos dispostos previamente pelo criador “Todo Poderoso”. Tais considerações ficam explícitas quando trazemos a concepção do leitor implícito de Iser, aquele que “[...] não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis” (1996, p. 73-74). No caso de Magné, as leituras possíveis se circunscrevem ao ambiente metatextual, ou seja, não há história, experiência de leitura ou de mundo que importe. O único elemento válido e necessário para efetivar a decodificação é um conhecimento metodológico, um *savoir-faire* que consiste, por exemplo, em ler um enunciado aparentemente denotativo, identificar o seu caráter conotativo e conectá-lo ao sentido preestabelecido ao ato de leitura. Deste modo, o leitor implícito de Magné seria também, tal como a definição via Luiz Costa Lima, “[...] aquele leitor capaz de resgatar o significado da obra de acordo com um horizonte de exigências e expectativas historicamente vinculado” (LIMA, 1979, p. 30). O único “porém” é a questão do *historicamente vinculado*, pois o leitor de Magné independe da história, do tempo e do que pensa sobre o mundo. Mesmo assim, a noção de *resgatar*, ato de trazer de volta algo a seu local de origem, e o horizonte de *exigências*, são perfeitos para caracterizar a submissão do leitor às coleiras e focinheiras do texto. Iser vai além de Magné no que se refere à atualização do texto na mente do leitor, o qual preenche não exclusivamente espaços em branco (a solução das *aencrages*), como aberturas e indeterminações. Nesse sentido, a obra de arte literária não estaria nem no texto, nem na leitura, mas entre os dois, num ponto de convergência indefinível entre o texto e o leitor.

Todavia, das teorias célebres sobre leitura, o leitor que mais se parece com o de Magné é o *Lector Modelo* de Umberto Eco, presente no livro *Lector in fabula*, de 1979. Abordando a função do leitor nas narrativas, Eco parte da ideia de incompletude de um texto, mas com premissas diferentes das de *Obra aberta*, de

1962. Em *Lector in fabula* (1986), pressupõe-se a colaboração por parte de um destinatário, o Lector Modelo, responsável por completar o sentido de palavras, frases e termos isolados, sendo o texto quem presume uma competência gramatical desse destinatário. Contudo, o relevante para Eco não é como se constitui esse leitor ou como se dá a interação entre texto e obra, e sim as estratégias narrativas inerentes a um texto. Para o autor de *Obra aberta*, o texto,

[...] é o produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo generativo: Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros – como, aliás, em qualquer estratégia. (ECO, 1986, p. 39)

Uma narrativa, assim, é arquitetada de modo a criar o Lector Modelo, construindo a competência deste na narrativa, tal como concebido pelas estratégias de narração. A nova compreensão de texto aberto, mais fechada, ocorre quando o autor configura os moldes de uma situação pragmática impossível de ser apagada, assumindo-os como hipótese reguladora de sua estratégia ao decidir “[...] até que ponto deve controlar a cooperação do leitor e onde esta é provocada, para onde é dirigida, onde deve transformar-se em livre aventura interpretativa” (ECO, 1986, p. 42). Tanto para Eco como para Magné, a interpretação supõe uma dialética entre a estratégia do autor e a resposta do leitor, na qual as prerrogativas dessa relação partem inalienavelmente das estratégias do autor, isto é, do agente literário. O leitor, na verdade, não passa de mais uma estratégia textual, de “[...] condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 1986, p. 45). Seguindo os postulados de Le Tellier para uma “estética oulipiana”, seria capital o conceito de Lector Modelo, intimamente conectado à multiplicidade de sentidos presente numa obra. Recapitulando Le Tellier:

Eles [os conceitos da estética da recepção] fundamentam a existência de um “leitor oulipiano”, no qual a expectativa implica uma atenção, e a recepção uma cumplicidade compartilhada. É por isso que Umberto Eco, em *Lector in fabula*, explica que o texto está “entremeadado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos [...]”.¹⁴⁷ (LE TELLIER, 2006, p. 53, tradução nossa)

¹⁴⁷ “Ils fondent l'existence d'un ‘lecteur oulipien’, où l'attente se double d'une attention, et la réception d'une complicité partagé. C'est pourquoi Umberto Eco, dans *Lector in fabula* peut expliquer que le texte est ‘un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis [...]’.”

Tanto em Magné como em Le Tellier, para ser um leitor oulipiano é preciso saber que jogo está sendo jogado. De acordo com o primeiro, essa percepção estreita-se ainda mais, visto que os procedimentos produtores da ficção não se referem ao discurso da narrativa. O que é contado, seja por meio da denotação ou da conotação, é negligenciado. Mais do que uma inversão de hierarquia em que o conteúdo implícito atinge o *status* denotativo, constituindo, no seu conjunto, o objeto “verdadeiro” da “mensagem”, cuja coerência é assegurada pelos conteúdos implícitos, a localização dos enunciados metatextuais conotativos requerem, como pertinentemente apontou Anaïs Oléron, uma lenta familiarização do leitor em relação às estruturas específicas do texto a ser lido (2012, p. 49, nota).

2.2.3 Outras leituras não excludentes

Outra tensão sobre o fazer literário que está na base das aspirações oulipianas é entre o metatextual de Magné e as obras de Calvino e Perec, as quais nunca se adequaram completamente a uma concepção tão programática e dogmática, pois falam também, como diria Compagnon, “do mundo”, o que já era salientado pelo discurso sobre o Oulipo pelo menos desde o fim dos anos 1980. Podemos trazer o texto de Philippe Lejeune, *La mémoire et l’oblique* (1991a), em que o traço autobiográfico é identificado como central na obra de Perec, sendo as lembranças da infância marcadas pelo signo do falso e do erro. Anteriormente, Claude Burgelin (1988) já havia escrito uma biografia de Perec em que, a todo o momento, certas obsessões temáticas, como o desaparecimento, a ausência, as enumerações e as listas são postas em diálogo com dados biográficos, sem que a história da vida se transforme em um relato do que Perec fez como escritor nem que a sua obra seja vista só ou majoritariamente do ponto de vista *autobiográfico*, configurando um estudo caracterizado por aquilo que Compagnon sugeriu como “ponderação”.

Houve ainda quem afirmasse que a única leitura possível da obra de Perec fosse através da sua história pessoal. É o caso de *La Lettre fantôme*, de Ali Magoudi (1996), para quem os textos de Perec emergem de um mundo onde o cerco das palavras é natural, em que “ni une ni deux” se transforma em “ni six moins cinq, ni cinq moins trois”¹⁴⁸ como ocorreria em *La disparition* (PEREC, 2009a, p. 252). O

¹⁴⁸ Considerando interdita a letra “a” em português, “nem uma nem duas” vira “nem seis menos cinco, nem cinco menos três”.

autor é mais do que responsável por todas as metamorfoses linguísticas do processo de escrita, cabendo ao leitor desvendá-las, nunca as criar, pois tudo já estaria predisposto:

Apostamos que eles [os críticos literários] foram muito mais numerosos satisfazendo-se com uma leitura no primeiro nível, na superfície, com um comentário estritamente centrado sobre a proeza lipogramática. A soma romanesca em sua totalidade somente é compreensível se diretamente ligada aos eventos históricos vividos pelo autor, sua família e com o povo judeu. Uma leitura anti-histórica cala simplesmente a significação interna da obra.¹⁴⁹ (MAGOUDI, 1996, p. 27, tradução nossa)

A *contrainte* revela um exagero, estando o valor literário das obras saídas da prática dependentes de um jogo que somente considerações autobiográficas poderiam justificar. Ainda há o exemplo do estudo que mais claramente atrelou a realidade como leitura de mundo, abarcando, mas não se limitando, a autobiografia, a análise de Manet van Montfrans em *La contrainte du réel* (1999). Ali, demonstra-se que os textos de Perec, mesmo aqueles com as restrições mais rígidas, nunca deixam de remeter a seu projeto realista, que o acompanharia desde o início da carreira literária. Surgido no momento em que o Novo Romance categoricamente renunciava o realismo, Perec representaria uma “terceira via”. A partir de seus escritos críticos iniciais, sobretudo *L.G.*, Montfrans destaca que o autor teve um primeiro momento caracterizado por um “realismo crítico”, ligado a Lukács e à concepção sartreana de linguagem, o que lhe permitiu não relegar um “real” para ele muito presente ou importante para ser ignorado, não o deixando cair em um anti-historicismo que Perec desaprovava em seus contemporâneos. No que se refere aos autores realistas do século XIX, o romancista prendeu-se às convicções de Lukács, apreciando-os sem as implicações de seus contemporâneos.

Ainda de acordo com Montfrans, em nenhum momento a obra de Perec aproxima-se da possibilidade de uma linguagem transparente. Seu mote, neste primeiro momento, o qual termina quando de sua entrada no Oulipo, em 1967, é que sua noção de linguagem aproxima-se da ideia de Sartre, para quem os problemas que ela impõe são de natureza ética, social ou política, mas jamais metafísica. Embora muito próximo a Barthes, sobretudo em *As coisas*, intimamente relacionado

¹⁴⁹ “Gageons qu’ils furent beaucoup plus nombreux à s’être contentés d’une lecture au premier degré, à plat, d’un commentaire strictement centré sur la prouesse lipogrammatique. La somme romanesque dans sa totalité n’est compréhensible qu’en liaison étroite avec les événements historiques vécus par l’auteur, sa famille et avec le peuple juif. Une lecture anhistorique passe simplement sous silence la signification interne de l’oeuvre.”

a *Mitologias*¹⁵⁰, Perec recusa-se a seguir as trilhas do autor ligadas à semiologia ou referentes a uma linguagem neutra, de grau zero (cf. 1999, p. 17-48). Após a obra de 1965, Perec teria passado de um “realismo crítico” a um “realismo citacional”, conceito extraído das entrevistas do autor. De acordo com Montfrans, sua obra não representaria nem um engajamento que negaria os problemas da escrita ao se esconder atrás de uma ideologia ortodoxa, nem se prenderia à forma e à linguagem de tal modo a privar um acesso ao mundo (cf. 1999, p. 49-72).

Como exemplo de uma proposta um tanto filosófica, fiquemos com a quilométrica Tese de doutorado de Jean-Luc Joly “*Connaissance du monde: Multiplicité, exhaustivité, totalité dans l'oeuvre de Georges Perec*”, cujo conceito de totalidade é emprestado de Christian Godin (1997). Conforme Joly (2004)¹⁵¹, se o pensamento dito moderno defende o vazio e o horror da totalidade e boa parte de suas produções não pretenderam ser mais do que fragmentárias, lacunares, abertas, diferenciais, relativas ou “rizomáticas”, a obra de Perec pretende-se absolutamente totalizante. Os textos de Perec permitem uma leitura através de oposições por vezes contraditórias, quais sejam: sua obra é homogênea ou heterogênea? Tende a ser plena ou vazia? Vai em direção à completude ou à incompletude? Trata-se de uma produção melancólica de um órfão da História diante do inevitável e do irrecuperável ou é a elaboração de um colecionador obstinado em montar *puzzles*? Estamos lidando com *Beaux présents* ou *Belles absentes*? Sob a “tutela” de Jules Verne ou Franz Kafka? De Barnabooth ou Bartleby? Para Joly, a obra de Perec seria naturalmente dual, dialética, como um palíndromo, e conteria sinteticamente o todo e o seu contrário. É a fenda e a sutura, o desalinho e o religamento, o buraco e a cobertura, o defectivo e o exaustivo de Magné (2004, p. 9). Perec mesmo se vê defronte desse dilema na necessidade/dever de enumerar:

Há em toda enumeração duas tentações contraditórias; a primeira é arrolar de tudo, a segunda esquecer alguma coisa; a primeira desejaria encerrar definitivamente a questão, a segunda a deixar aberta; entre o exaustivo e o inacabado, a enumeração parece-me assim ser, antes de qualquer pensamento (e antes de qualquer classificação), a marca mesma dessa necessidade de nomear e de reunir, sem a qual o mundo (“a vida”) ficaria para nós sem pontos de referências: há coisas diferentes que são,

¹⁵⁰ Basicamente, Perec se inspirou nos seminários de Barthes e no livro *Mitologias* para escrever *As coisas*. Para mais informações, ver o texto de Andrew Leak “Phago-citations: Barthes, Perec, and the Transformation of Literature” (1993).

¹⁵¹ Faremos referência ao número de páginas das citações de Joly de acordo com o arquivo eletrônico da versão definitiva do texto não completamente diagramada, a qual nos foi enviada pelo próprio autor.

entretanto, um pouco semelhantes; podemos reuni-las em séries no interior das quais será possível distingui-las.¹⁵² (PEREC, 2003, p. 164, tradução nossa)

Seguindo essa linha de raciocínio, Joly traz alguns exemplos dessa dualidade. À disforia ligada à vida de uma personagem e à criação de um mundo alegórico de *W* vem como resposta a euforia megalômana de *A vida modo de usar*, confecção de muitos “romances”, como aponta o subtítulo, preenchedores de todas as ausências possíveis. As tentativas de esgotamento de um lugar parisiense teriam como contraparte os saltos expansivos e sucessivos de *Espèces d’espaces*. Ao romance *La disparition*, em que não há a principal vogal da língua francesa, sucede naturalmente *Les Revenentes*, no qual o “e” é soberano. O gosto mesmo do autor pelo lipograma revela-nos o gozo lúdico e a melancolia profunda, sendo simultaneamente a formalização da ausência e a sua exaustão. Podemos afirmar que *La disparition* é caracterizada por uma ausência enorme, o que é compensado pela produção alegre de uma totalidade possível, o paradigma das palavras da língua francesa contendo “e”. Dividida e complementar, seja por meio das relações de um texto com outro, seja por meio das relações de um mesmo texto, a obra de Perec possui, de acordo com Joly, uma contemporaneidade trágica (JOLY, 2004, p. 10). Ao mesmo tempo, não deixa de enfatizar a organização do mundo pela organização da escrita:

Escrever: tentar meticulosamente reter alguma coisa, fazer com que alguma coisa sobreviva: extrair algumas migalhas precisas do vazio que se cava, deixar em alguma parte um sulco, um rastro, uma marca ou alguns sinais.¹⁵³ (PEREC, 2007, p. 180, tradução nossa)

No fundo, estamos de frente com o dilema fundacional de toda prática artística moderna posterior à experiência da catástrofe da Segunda Guerra Mundial, entre a experiência do vazio e a nostalgia do pleno, entre o silêncio e a produção. A obra de Perec superaria tal dilema em um jogo que se caracteriza pela

¹⁵² “Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de TOUT recenser, la seconde d’oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte; entre l’exhaustif et l’inachevé, l’énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (‘la vie’) resterait pour nous sans repères: il y a des choses différentes qui sont pourtant un peu pareilles; on peut les assembler dans des séries à l’intérieur desquelles il sera possible de les distinguer.”

¹⁵³ “Ecrire: essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.”

[...] exibição dos ocus e a magia das descobertas, a menos que essa ambivalência não resulte na impossibilidade de lidar com o nada (escolha do vazio) ou, pelo contrário, em levar-se muito a sério na sua vontade de potência (escolha do pleno).¹⁵⁴ (JOLY, 2004, p. 10, tradução nossa).

O esgotamento e a reunião remetem a uma utopia da totalidade e à vontade de atribuir ao texto alguma forma de eficácia, no mínimo material, na qual a língua, ao reinventar-se, enfim atinge o real, erigindo algo inconcebível sem o jogo paradoxal. Joly está falando de uma representação simbolicamente completa, mesmo que por um conjunto de fragmentos. Perec seria, então, um construtor. Mesmo saindo do nada, do vazio¹⁵⁵, o que ocorre em sua obra é a edificação do real, entendido como tudo, como a totalidade, no qual a escrita tem um papel conservador, de recuperação.

2.3 Linguagem e estética

2.3.1 Estruturalismo e EstruturElismo

Se voltarmos um pouco no tempo e nos determos aos debates que vão desembocar nas propostas de Bernard Magné e que ecoam, de um modo ou de outro, nos estudos de Montfrans e Joly, identifica-se uma querela de duas correntes sobre a literatura, que não são distintas como água e azeite, mas complementares como areia e cimento, e que fundamentam o edifício oulipiano. Tal postura, um tanto paradoxal, está presente num artigo de 1970, de Jacques Roubaud, “Quelques thèses sur la poétique (I)”:

¹⁵⁴ “[...] exhibition des creux et la magie des découvertes, à moins que cette ambivalence ne figurât l'impossibilité de se résoudre à faire face au néant (choix du vide) ou, à l'inverse, à se prendre tout à fait au sérieux dans sa volonté de puissance (choix du plein).”

¹⁵⁵ Alguns exemplos, tais como trazidos por Joly, são: “Le point de départ de son écriture, c'est le trou, le vide, le rien et chercher à le combler ne peut que conduire à un échec, de la même manière que chercher à en retrouver le maillon premier est un leurre; ce qui est premier, fondamental, le fondement de tout, c'est la rupture, la brisure, la fracture, la cassure [...]” [“O ponto de partida de sua escrita é o buraco, o vazio, o nada, e procurar preenché-lo leva apenas a um fracasso, da mesma maneira que procurar encontrar o elo primeiro é uma ilusão, o que vem primeiro, fundamental, o fundamento de tudo, é a ruptura, o rompimento, a fratura, a quebra [...]”] (LANCELOT *apud* JOLY, 2004, p. 11, tradução nossa); “[...] Perec éprouve dans chacun de ses textes l'impossible nomination du réel et le silence du passé. Il aboutit à une pratique d'écriture inquiète, mélancolique (c'est-à-dire marquée par l'impossibilité de conclure le deuil de ses parents). Il doit reconnaître l'infirmité des mots lorsqu'il s'agit d'essayer de dire une vérité sur soi [...]” [“Perec experiencia em cada um dos seus textos a impossível nominação do real e o silêncio do passado. Ele desemboca em uma prática de escrita inquieta, melancólica (isto é, marcada pela impossibilidade de concluir o luto de seus pais). Ele deve reconhecer a enfermidade das palavras quando se trata de tentar dizer uma verdade sobre si [...]”] (BERTHARION *apud*, JOLY, 2004, p. 11, tradução nossa)

2.4 Dito de outro modo: a literatura fala da linguagem. A literatura somente fala outra coisa, somente “*diz o que ela diz*” falando da linguagem. Aí se encontra um ponto central; a citação desse princípio pode servir para definir o que designaremos por ponto de vista “*formalista*” em teoria da literatura (“*formalismo*” um pouco relativo, evidentemente).

Mas não é menos importante para nós reconhecermos que *a literatura somente fala da linguagem falando de outra coisa*; essa “outra coisa” (“o que diz”) sendo precisamente o que é a questão da linguagem, cuja função essencial não é falar de si. A literatura fala da linguagem falando de outra coisa, somente fala de outra coisa falando da linguagem; indissolivelmente.

2.5 Que diz a literatura da linguagem?: ela diz, ela fala *do que* a linguagem diz *de outra coisa*: do *o que* e também do *como*.¹⁵⁶ (ROUBAUD, 1970, p. 10, tradução nossa)

O artigo, que finda por entrelaçar linguagem e memória sem defender o primado de uma sobre a outra, distancia-se, assim, do enfoque de Roland Barthes na versão estruturalista *stricto sensu* em que “o discurso do escritor diz o que diz, mas também que é literatura”¹⁵⁷, encerrando o texto literário diante da imagem de si mesmo. A posição dos membros do Oulipo e de alguns dos seus futuros

¹⁵⁶ “2.4 Autrement dit: *la littérature parle du langage*. La littérature ne parle d'autre chose, ne ‘dit ce qu'elle dit’ qu'en parlant du langage. C'est là pour nous un point central; l'acceptation de ce principe peut servir à définir ce que nous désignerons par le point de vue ‘*formaliste*’ en théorie de la littérature (‘*formalisme*’ tout relatif, bien entendu). / Mais il n'est pas moins important pour nous de reconnaître que *la littérature ne parle du langage qu'en parlant d'autre chose*; cet ‘autre chose’ (‘ce qu'il dit’) étant précisément ce qui est l'affaire du langage, dont la fonction essentielle n'est pas de parler de soi. La littérature parle du langage en parlant d'autre chose, ne parle d'autre chose qu'en parlant du langage; indissolublement. / 2.5 Que dit la littérature du langage? : elle dit, elle parle de *ce que* le langage dit *d'autre chose*: du *ce que* est aussi du *comment*.”

¹⁵⁷ Segue trecho inteiro do prefácio de Barthes: “Dix années séparent les deux textes qui sont réunis ici. Le premier (*Le Degré Zéro de l'Écriture*) date de 1953; c'est une réflexion libre sur la condition historique du langage littéraire; on souhaite que ce premier texte témoigne encore aujourd'hui d'une certaine difficulté de la littérature, condamnée à toujours se signifier elle-même à travers une écriture qui ne peut être libre. Le second texte (*Éléments de Sémiologie*) a paru en 1964 (dans la revue *Communications*); c'est un texte didactique (issu d'un séminaire de l'École Pratique des Hautes Études): on y suppose, après Saussure, l'existence d'une discipline nouvelle, la sémiologie ou science des significations et l'on y décrit les concepts de la linguistique structurale qui peuvent aider à la développer; comme le structuralisme tend aujourd'hui à pénétrer dans les sciences humaines, on a pensé qu'il pouvait être utile d'en donner une terminologie raisonnée. Ces deux textes n'ont ni le même ton ni le même sujet; mais ils ont peut-être le même objet; je veux dire qu'ils traitent tous deux d'un même fait de langage, important, semble-t-il, quoique mal connu, qu'on appelle connotation: la connotation est le développement d'un sens second, sur n'importe quel système de signes; le phénomène est constaté dans le premier texte (*le discours de l'écrivain dit ce qu'il dit mais aussi qu'il est littérature*) et analysé dans le second (connotation et dénotation couronnent le système des concepts linguistiques).” (BARTHES, 1965, p. 5, grifo nosso) [“Dez anos separam os dois textos que estão reunidos aqui. O primeiro (*O Grau Zero da Escrita*) data de 1953; é uma reflexão livre sobre a condição histórica da linguagem literária; deseja-se que esse primeiro texto faça testemunho ainda hoje de certa dificuldade literária, condenada a sempre significar a ela mesma através de uma escrita que não pode ser livre. O segundo texto (*Elementos de Semiologia*) apareceu em 1964 (na revista *Communications*); é um texto didático (saído de um seminário da École Pratique des Hautes Études): ali se supõe, depois de Saussure, a existência de uma disciplina nova, a semiologia ou ciência dos significados e ali se descreve os conceitos da linguística estrutural que podem ajudar a desenvolvê-la; como o estruturalismo tende atualmente a penetrar nas ciências humanas, pensa-se que poderia ser útil fornecer uma terminologia racional. Esses dois textos não têm nem o mesmo tom nem o mesmo assunto; mas talvez tenham o mesmo objeto; quero dizer que ambos tratam de um mesmo fato da linguagem, importante, parece, embora mal compreendido, que se chama signo; o fenômeno é constatado no primeiro texto (*o discurso do escritor diz o que ele diz, mas também que é literatura*) e analisado no segundo (*conotação e denotação coram o sistema dos conceitos linguísticos*).”]

especialistas é dúbia, o que não tem nada de incompatível ou empobrecedor. Indiscutivelmente, há o desejo de uma formalização absoluta da literatura, arquitetada por meio de regras formais. Seus integrantes célebres ou os estudiosos mais chegados, todavia, costumam duvidar de uma dedução completamente sistemática, irrevogavelmente transparente. É o que podemos considerar a partir das reflexões de Roubaud sobre “o que é a literatura”, dos artigos de Magné que se propõem a desvelar os enigmas perecquianos e da ênfase da totalidade em Joly, que conclui, por exemplo, que *La disparition* é uma obra, no fundo, preparatória¹⁵⁸.

Ao pensarmos o Oulipo a partir dos dias atuais (que é só o que podemos fazer, aliás), com toda a contribuição crítica aqui sucintamente trazida, concluímos, sem muita dificuldade, que essa ambiguidade da *contrainte*, inquestionavelmente profícua, é também o calcanhar de Aquiles do movimento, semelhante ao que uma bengala representa a um coxo: ao mesmo tempo que lhe serve de sustento, é o símbolo de um andar reto, normativo. Reggiani nos aponta outra linha de pensamento quando afirma que,

[...] por meio de suas estruturas, a escrita sob *contrainte* se localiza, trazendo suas respostas, no movimento da história do nosso século.

[...]

Por meio de seus jogos, suas manipulações sobre os *status* textuais, a escrita sob *contrainte* se encontra na história das ideologias do texto e da leitura.¹⁵⁹ (REGGIANI, 1999, p. 299-300, tradução nossa)

Conforme Reggiani, tudo teria origem na crise da linguagem posterior à Segunda Guerra Mundial:

¹⁵⁸ Joly afirma: “[...] il est intéressant de noter que [...] Perec a fréquemment souligné [...] que *La disparition* avait été écrit avec une grande facilité, ce qui est peut-être le signe que rien d’important n’y était vraiment en jeu [...] hors une confirmation du pouvoir totalisant de la contrainte et du romanesque, c’est-à-dire de la multiplicité narrative. A cet égard, *La disparition* n’aura peut-être constitué, dans l’œuvre ‘en progrès’, qu’un pas vers *La Vie mode d’emploi* comme l’indique la fréquence des comparaisons établies par Perec entre ces deux livres [...]” “[...] é interessante notar que [...] Perec frequentemente sublinhou que *La disparition* tinha sido escrito com uma grande facilidade, o que é talvez o sinal de que nada de importante estava realmente em jogo [...] fora uma confirmação do poder totalizante da *contrainte* e do romanesco, isto é, da multiplicidade narrativa. Deste ponto de vista, *La disparition* apenas terá talvez constituído, na obra ‘em progresso’, um passo na direção de *A vida, modo de usar*, como indica frequentemente essas comparações estabelecidas por Perec entre esses dois livros [...]” (JOLY, 2004, p. 974, tradução nossa). Tal raciocínio periodizante da obra de Perec, centrada em *A vida, modo de usar*, finda por ter seus limites, pois seria possível relacionar a cronologia das obras e a qualidade literária, talvez pano de fundo do argumento de Joly. Isso fica mais evidente se pensamos na invenção de gêneros textuais que Perec promove de uma publicação a outra, como já evidenciamos, e no diálogo de gêneros que é capaz de fazer em um só texto, parafrasando o título do estudo de Michel Sirvent que aborda tal questão *Georges Perec, ou le dialogue des genres* (2007).

¹⁵⁹ “[...] par ses structures, l’écriture contrainte prend place, en apportant ses réponses, dans le mouvement de l’histoire de notre siècle./ [...] / Par ses jeux, ses manipulations sur les status textuels, l’écriture contrainte se débat dans l’histoire des idéologies du texte et de la lecture.”

A linguagem, portanto a literatura, encarrega-se do mundo, simplesmente porque é a linguagem que faz do real um mundo, em estrutura inteligível. Ora, a segunda metade do século XX mexeu com os termos desse enunciado. A Segunda Guerra Mundial, a “abominação metafísica” que os campos representam, não deixam intacto nossa representação da cultura e da linguagem.¹⁶⁰ (REGGIANI, 1999, p. 305, tradução nossa)

A retomada da escrita sob *contrainte* no século XX pode ser pensada em relação ao escândalo linguístico nascido dos campos: ela indica – retomar inocentemente o fio da fala parece impossível – e responde a isso, ao mesmo tempo. Nesse sentido, o problema da escrita sob *contrainte* não é tanto falar da Shoah como se interrogar sobre a possibilidade, a legitimidade de um dizer posterior ao desastre.¹⁶¹ (REGGIANI, 1999, p. 307, tradução nossa)

Se nos fixamos no surgimento e na consolidação do grupo e de Perec no campo literário francês, o texto literário oulipiano, como resultado da crença revolucionária nas regras formais somada à presença inequívoca do elemento referencial, coloca o Ateliê no olho do furacão (e não em um extremo radical) dos debates de vanguarda e linguagem de sua época, o que nos remete à renovação das ciências humanas desencadeada pelo estruturalismo na segunda metade do século XX. Como não poderia ser diferente, o primeiro gesto oulipiano foi desfiliar-se da corrente de pensamento desenvolvida por Claude Lévi-Strauss, como fez Le Lionnais no irônico e autoirônico “Le second manifeste”:

A grande maioria das obras OuLiPianas que surgiram até aqui estão em uma perspectiva SINTÁTICA estruturalista (peço ao leitor para não confundir esse último vocábulo – concebido em consideração a este Manifesto – com estruturalismo, termo que muitos dentre nós consideram com reservas). Nessas obras, de fato, o esforço de criação assenta-se principalmente sobre todos os aspectos formais da literatura: restrições, programas ou estruturas alfabéticas, consonantais, vocálicas, silábicas, fonéticas, gráficas, prosódicas, rítmicas, rítmicas e numéricas. Em compensação, os aspectos SEMÂNTICOS não eram abordados, ficando a significação abandonada ao bel prazer de cada autor e permanecendo exterior a toda preocupação relativa à estrutura.¹⁶² (OULIPO, 2007b, p. 19-20, tradução nossa)

¹⁶⁰ “Le langage, et donc la littérature, a charge du monde, simplement parce que c’est le langage qui fait du réel un monde, à la structure intelligible. / Or, la deuxième moitié du XX^e siècle bouleverse les termes de cet énoncé. La deuxième guerre mondiale, l’“abomination métaphysique” que représentent les camps, ne laissent pas intacte notre représentation de la culture et du langage.”

¹⁶¹ “La reprise de l’écriture contrainte au XX^e siècle peut être pensée en relation avec le scandale linguistique né des camps: elle l’indique – reprendre innocemment le fil de la parole paraît impossible – et y répond, en même temps. En ce sens, le problème de l’écriture contrainte n’est pas tant de dire la Shoah que de s’interroger sur la possibilité, la légitimité d’un dire après le désastre.”

¹⁶² “La très grande majorité des oeuvres OuLiPiennes qui ont vu le jour jusqu’ici se place dans une perspective SYNTAXIQUE structurEliste (je prie le lecteur de ne pas confondre ce dernier vocable – imaginé à l’intention de ce Manifeste – avec structurAliste, terme que plusieurs d’entre nous considèrent avec circonspection). Dans ces oeuvres, en effet, l’effort de création porte principalement sur tous les aspects formels de la littérature : contraintes, programmes ou structures alphabétiques,

Roubaud compartilha da mesma postura em “La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau”: “A estrutura na sua acepção queniana e oulipiana tem só uma relação mínima com o ‘estruturalismo’”¹⁶³ (OULIPO, 2007a, p. 66, tradução nossa). François Dosse, em *História do estruturalismo*, chega a afirmar que:

A fascinação por esse modelo [bourbakista] é tipicamente francesa e adere ao *status* atribuído à ciência matemática pelo linguista mais importante para a escola semiótica de Paris, Louis Hjelmslev. A semiótica vê-se desse modo em convivência com o bourbakismo, [...], numa preocupação de formalizar sempre e cada vez mais os fenômenos da comunicação.

[...]

A postulação dessas modelizações formais [bourbakismo e cibernética] consiste em apagar toda e qualquer fronteira entre a formalização matemática, lógica, e as ciências do homem. (DOSSE, 1993, p. 251-252)

O Oulipo seria mais uma das facetas ideológicas que, assim como o estruturalismo, bebeu na fonte bourbakista, forjando o que Pierre Raymond, conforme Dosse, chama de ideologia do rigor (1993, p. 250).

Outro dado que aproxima Oulipo e estruturalismo é a escolha da linguagem como elemento a ser estudado, e não a literatura, a literariedade ou qualquer recorte diacrônico. Já no formalismo russo de Eikhenbaum, intimamente relacionado na França ao estruturalismo, a materialidade da linguagem é central, pois “Partindo da noção de tema, chegamos à noção de material como motivação e assim concebemos o material como um elemento que participa da construção, tudo dependendo da dominante construtiva” (EIKHENBAUM, 1979, p. 38).

Por mais que os estruturalistas partam de outra noção formal, aquela desencadeada pelo binômio saussuriano língua/fala, é o objeto material do signo que é relacionado a um sistema para que o estudo sobre literatura seja possível. Barthes trata dessa materialidade:

A língua propriamente dita pode ser definida pelo concurso de dois processos fundamentais: a articulação, ou segmentação, que produz unidades (é a *forma*, segundo Benveniste), a integração, que recolhe essas unidades em unidades de uma categoria superior (é o *sentido*). Esse processo duplo se encontra na língua da narrativa; ela também conhece

consonnantiques, vocaliques, syllabiques, phonétiques, graphiques, prosodiques, rimiques, rythmiques et numériques. Par contre les aspects SEMANTIQUE n'étaient pas abordés, la signification étant abandonnée au bon plaisir de chaque auteur et restant extérieure à toute préoccupation de structure.”

¹⁶³ “La structure dans son acception quenienne et oulipienne n'a qu'un rapport minimal avec le 'structuralisme'.”

uma articulação e uma integração, uma forma e um sentido (BARTHES, 2001, p. 144)

Em boa parte dos textos oulipianos que abordam o tema, a linguagem é entendida na sua materialidade, uma estrutura concreta, uma espécie de massa amorfa nas mãos do escritor, inteligível a partir do estudo de suas relações internas. Como Paul Braffort comenta em referência ao trabalho do Oulipo e, em específico, à obra de Roubaud:

Os sistemas de restrições aos quais os autores submetem-se, as restrições que eles inventam (se são oulipianos) podem ser – e foram até este dia – expressas com a ajuda da linguagem natural. Mas, quando essas restrições esforçam-se para atingir um determinado grau de rigor, determinado nível de sistematicidade, um esforço de formalização é desejável; torna-se mesmo necessário, quando essas restrições pegam de empréstimo da matemática não mais somente suas definições, mas já alguns de seus resultados (ver o segundo princípio de Roubaud).

Formalizar é definir um sistema de notação que permitem representar simbolicamente:

- as entidades sobre as quais se raciocina;
- as operações às quais serão submetidas;
- as relações que elas poderão manter;
- a sintaxe à qual obedecerão os símbolos representando entidades e relações.¹⁶⁴ (OULIPO, 2007a, p.116, tradução nossa).

A linguagem não é um meio de veicular o sentido de modo transparente, mas é, segundo Jean Lescure, uma “estranha ferramenta”¹⁶⁵ (cf. 2007b, p. 28, tradução nossa), uma *entidade* com autonomia, irrevogavelmente estruturada, material na sua concretude. No caso do Oulipo, isso é consequência de sua preferência, de acordo com as palavras de Le Lionnais, de “[...] atrelar-se ao trabalho, sem a propósito se negar a ver que a elaboração de estruturas literárias artificiais parece infinitamente menos complicada e menos difícil que a criação da vida”¹⁶⁶ (OULIPO, 2007b, p. 22, tradução nossa). Contudo, embora o conceito de linguagem do Oulipo,

¹⁶⁴ “Les systèmes de contraintes auxquels les auteurs se soumettent, les contraintes qu'ils inventent (s'ils sont oulipiens) peuvent être – et ont été jusqu'à ce jour – exprimés à l'aide du langage naturel. Mais, quand ces contraintes s'efforcent à atteindre un certain degré de rigueur, un certain niveau de systématisme, un effort de formalisation est souhaitable; il devient même nécessaire, lorsque ces contraintes empruntent à la mathématique, non plus seulement ses définitions, mais déjà certains de ses résultats (voir le deuxième principe de Roubaud). / Formaliser, c'est définir un système de notations qui permettent de représenter symboliquement: / - les entités sur lesquelles on raisonne; / - les opérations à quoi elles seront soumises; / - les relations qu'elles pourront entretenir; / - la syntaxe à laquelle obéiront les symboles représentant entités et relations.”

¹⁶⁵ “[...] il est arrivé que les échecs du langage ont peu à peu conduit les usagers à s'interroger sur cet *étrange outil* que l'on pouvait, qui vous forçait parfois à le considérer en dehors de son utilité.” “[...] aconteceu que os fracassos da linguagem levaram pouco a pouco os usuários a questionar essa *estranha ferramenta* que podia, que forçava você, às vezes, a considerá-la fora de sua utilidade.” (OULIPO, 2007a, p. 28, tradução nossa, grifo nosso)

¹⁶⁶ “[...] s'atteler au travail, sans d'ailleurs se dissimuler que l'élaboration de structures littéraires artificielles semble infiniment moins compliquée et moins difficile que la création de la vie.”

“estruturElista”, aproxime-se da ideia “estruturalista” de linguagem, o discurso explícito sempre se encaminha para uma simplificação bem-humorada do conceito de estrutura:

O formalismo, e a história das Ciências nos mostra bem, não é uma camisa-de-força. Se conseguirmos superar a aridez às vezes excessiva dos símbolos, constatamos que a concisão que resulta de sua utilização é um estimulante insubstituível à imaginação. Isso é verdade para a física na qual as mesmas equações de evolução podem se aplicar a fluídos, a quantidades de calor, a densidades de nêutron.

Isso é ainda mais verdadeiro para a literatura em que as prescrições do soneto podem ser o modelo de novas estruturas, em que as noções de alexandrinos ou de rimas seriam substituídas por outras, definidas, por exemplo, ao nível da significação.¹⁶⁷ (OULIPO, 2007a, p. 136, tradução nossa)

Essa aparente ingenuidade ao tratar das formas literárias finda por distanciar, no campo literário francês, o Oulipo da corrente linguística em voga nos anos 1960 e 1970. De fato, os objetivos dos dois grupos são distintos. O Ateliê quer escrever literatura, ou melhor, criar estruturas a serem utilizadas em obras literárias. A linguística estruturalista analisava e teorizava sobre a língua, enquanto que os escritores a ela afeitos ambicionavam fazer o mesmo com a linguagem dentro da sua produção literária. O humor oulipiano, ao tratar das aspirações do grupo, é uma das facetas da postura de não tornar sério o debate teórico, não no sentido da competência ou da coerência dos argumentos, mas de levá-lo à academia, terreno do estruturalismo¹⁶⁸.

Outro dado importante é que uma postura categórica, como a apresentada por inúmeros oulipianos (vide os enunciados de Queneau, Braffort e Roubaud transcritos), excetuando possíveis questionamentos quanto à postura em si, cria uma confusão entre o objetivo do grupo como movimento e as ambições de cada um dos autores oulipianos. Isso fica evidente não só nos trabalhos desenvolvidos pelos

¹⁶⁷ “Le formalisme, et l'histoire des Sciences nous le montre bien, n'est pas un carcan. Si l'on réussit à surmonter l'aridité parfois excessive des symboles, on constate que la concision qui résulte de leur emploi est pour l'imagination un stimulant irremplaçable. Ceci est vrai pour la Physique où les mêmes équations d'évolution peuvent s'appliquer à des fluides, à des quantités de chaleur, à des densités de neutron. / Ceci est encore plus vrai pour la littérature où les prescripta du sonnet peuvent être le modèle de nouvelles structures où les notions d'alexandrins ou de rime seraient remplacées par d'autres, définies, par exemple, au niveau de la signification.”

¹⁶⁸ “Os estruturalistas eram, em sua maior parte, marginais até 1968. A constestação estudantil de maio, a modernização da universidade, a implosão da Sorbonne, vão permitir-lhes realizar a desejada penetração num mundo universitário, no qual fazem sua entrada maciça. É, enfim, a conquista do capital e a implantação espetacular, pelo número de cadeiras criadas para os jovens docentes da nova geração, assim como pela criação de numerosos departamentos de ensino consagrados a um saber estruturalizado.” (DOSSE, 1993, p. 161)

autores, na referência que fazem ao Oulipo em entrevistas, mas também nas disciplinas com as quais seu lado oulipiano mais flerta.

De modo geral, não há dúvidas que o movimento interessou-se em sugar da matemática, da informática, da linguística e da retórica inovações que beneficiassem e desenvolvessem seu projeto literário-formal, mas cada autor abraçou-se ao(s) campo(s) do saber que mais lhe apetecia. O horizonte interdisciplinar descortinava-se como um mar de possibilidades. Perec ficou perto da retórica e das restrições da língua (como o lipograma e o palíndromo), Queneau e Roubaud valeram-se da matemática, assim como Calvino, que também se aproximou da linguística. A propósito, o artigo de 1967, “Cibernética e fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório)”, em tom otimista (ou radicalmente irônico, o que é improvável) sobre as combinações da informática na literatura, é um belo exemplo desse espírito de época. Conforme o texto, sendo as permutações a base de todo o tipo de história, as máquinas seriam capazes de contá-las, muito provavelmente com um estilo clássico (cf. CALVINO, 2009, p. 203-204). Sem críticas ou deméritos à posição de Calvino, o importante é que o trecho seja lido levando-se em conta a data de publicação. Porém, nos anos posteriores a 1967, época de sua consolidação como grupo na França, essa aventura interdisciplinar não soube camuflar ou esconder a diversidade de opiniões quanto à verdadeira relevância interdisciplinar das formas literárias, sobretudo a informática, responsável por revolucionar a nossa relação com o mundo a partir da década de 1990. Repensando o artigo de 1967 de Calvino, “A máquina literária”, no capítulo “Imagination et contrainte” de *Poétique de l’Oulipo*, Marc Lapprand intenta, ponderadamente e com sucesso, colocar todos os pingos sobre os “i”s e os traços sobre os “t”s em relação às verdadeiras implicações da informática e do computador na literatura:

O computador permanece no estado de auxiliar da atividade humana (notemos que a palavra “assistida” figura na sigla ALAMO [o grupo pioneiro, de 1982, Ateliê de Literatura Assistida pelos Matemáticos e o Computador]) e tudo leva a crer que ele não passará desse estado.¹⁶⁹ (LAPPRAND, 1998, p. 60, tradução nossa)

Em resumo, estamos falando de um mero instrumento. De fato, a inovação tecnológica não tornou imperioso, como quis Paul Braffort¹⁷⁰, que os oulipianos

¹⁶⁹ “La machine informatique en reste à l’état d’assistance à l’activité humaine (notons que le mot ‘assistée’ figure dans la sigle ALAMO) et tout laisse penser qu’elle ne dépassera pas ce stade.”

¹⁷⁰ A afirmação de Braffort é “L’apparition et le développement rapide des nouvelles technologies, singulièrement de l’informatique, ont rendu plus impérieuse encore l’obligation qui nous était faite de

desenvolvessem os princípios e as técnicas da formalização aplicadas ao domínio da criação literária.

2.3.2 Uma poética da diversão?

Parte da produção do Oulipo é fruto de reuniões de suas duas dezenas de membros desde os anos 1960¹⁷¹, culminando na publicação de oito volumes compêndios, a *Bibliothèque oulipienne*. A reflexão teórica é mais esparsa, compreendendo algumas obras de divulgação¹⁷²; entrevistas, com destaque para os dois volumes de *Entretiens et conférences*, de Perec, e os dois livros de manifestos-textos críticos-experimentos, *La littérature potentielle* e *Atlas de la littérature potentielle*. Essa dispersão do material teórico deve-se ao fato de os membros do Oulipo dedicarem-se a outras atividades que não somente o grupo, a literatura ou mesmo a escrita, como é o caso de grande parte dos matemáticos e de Marcel Bénabou. Há também o desinteresse de muitos em produzir textos literários ou teóricos, limitando-se à fabricação das *contraintes*. Entretanto, provavelmente uma resposta mais elucidativa passe pela própria simplicidade translúcida da proposta oulipiana, resumida por Queneau em 1962, palavras que foram retomadas por Jean Lescure: “Nós chamamos literatura potencial a pesquisa de formas, estruturas novas, que poderão ser utilizadas pelos escritores do jeito que lhes for mais aprazível”¹⁷³ (OULIPO, 2007a, p. 33, tradução nossa).

O gesto recorrente dos críticos é condenar procedimentos entendidos como gratuitos, tais como o S + 7. Tal crítica é da mesma linhagem daquelas feitas por Genette e Meschonnic, o qual chega a comentar que o experimento formal em jogo no Oulipo está perigosamente atrelado a uma hipertrofia da forma. Voltemos ao comentário, devidamente ampliado, do teórico da tradução:

Tratar as formas como números é eliminar o sentido, o que faz explicitamente o Oulipo, “estruturEliste” [...]. A insistência nas restrições, procedimentos, estruturas; o voluntarismo [...]; daí a confusão entre dizer e

faire avancer les principes et les techniques de la formalisation appliqués au domaine de la création littéraire.” [“O aparecimento e o desenvolvimento rápido das novas tecnologias, especialmente da informática, tornaram mais imperioso ainda a obrigação que nos foi apresentada de fazer avançar os princípios e as técnicas da formalização aplicadas ao domínio da criação literária.”] (OULIPO, 2007a, p. 109, tradução nossa)

¹⁷¹ Uma lista completa de todos os oulipianos está disponível em <http://ouliipo.net/fr/oulipiens>.

¹⁷² Como *Abrégé de la littérature potentielle* (2002) e *Anthologie de l'Oulipo* (2009). Uma lista completa de todos os oulipianos está disponível em <http://ouliipo.net/fr/oulipiens>.

¹⁷³ “Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures nouvelles et qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira.”

fazer, nostalgia de uma performatividade generalizada, que representam um papel bastante grande na experimentação para ela mesma, capitaneando aqui uma relação entre teoria e prática. O aleatório é substituído pela combinação. O paradoxo da combinação é que ela elimina o risco. É uma *garantia de segurança pela forma*.¹⁷⁴ (MESCHONNIC, 1974, p. 12, tradução nossa)

Meschonnic não se engana quando denuncia a ênfase demasiada nas formas, a confusão entre discurso sobre literatura e produção literária e a substituição de aleatoriedade por combinação, ao que podemos acrescentar por metatextualidade à *la Magné*. Não se trata de um crime que precise de um julgamento, mas sim de um dilema, de uma zona limítrofe, nebulosa, lugar alcançado pelos textos teóricos e literários do Oulipo devido a seu caráter de movimento. Ou seja, estamos falando de apresentar e defender posições, o que não combina muito com as oscilações e inclinações inesperadas e naturais de uma trajetória artística, como já nos alertava Thomas Mann em suas posturas políticas e literárias no polêmico *Betrachtungen eines Unpolitischen*¹⁷⁵, de 1918, e Glauber Rocha, ao pedir às patrulhas ideológicas da década de 1970 que não lhe cobrassem coerência¹⁷⁶. Tal é o princípio de boa parte das obras de membros do Oulipo. O sentido não é o mais relevante. Roubaud, no artigo já referido de título irônico “Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens”, e contradizendo-se, como é sempre bom fazer, nos diz que “Um texto escrito segundo uma restrição fala dessa restrição” e “um texto escrito segundo uma restrição matemática deve conter as consequências da teoria matemática que ele ilustra”¹⁷⁷ (OULIPO, 2007b, p. 90, tradução nossa). Na afirmação de Roubaud entrevemos o que frequentemente anda lado a lado com a austeridade formal oulipiana: o humor (neste caso, o chiste). A aproximação surge logo no primeiro manifesto, de François Le Lionnais:

Uma palavra, enfim, destinada às pessoas particularmente sérias que condenam sem análise e sem recurso toda obra na qual se manifesta alguma propensão ao gracejo.

¹⁷⁴ “Traiter les formes comme des nombres, c'est en éliminer le sens, ce que fait explicitement l'Oulipo, 'structurEliste' [...]. L'insistance sur les contraintes, procédés, structures ; le volontarisme [...] ; la confusion par là entre dire et faire, nostalgie d'une performativité généralisée, jouent un assez grand rôle dans l'expérimentation pour elle-même, pour être ici le patron d'un rapport entre théorie et pratique. L'aléatoire est remplacé par la combinatoire. Le paradoxe de la combinatoire est qu'elle élimine le risque. C'est une *sécurisation par la forme*.”

¹⁷⁵ O livro ainda não foi traduzido em português, mas está disponível para *download* na internet na sua versão inglesa, *Reflections of a nonpolitical man* (1987).

¹⁷⁶ Para mais informações, ver *Patrulhas ideológicas* (PEREIRA; HOLLANDA, 1980).

¹⁷⁷ “Un texte écrit selon une contrainte parle de cette contrainte” e “un texte écrit selon une contrainte mathématique doit contenir les conséquences de la théorie mathématique qu'il illustre”.

Quando são feitas por poetas, passatempos, brincadeiras e truques pertencem ainda à poesia. A literatura potencial continua a ser então a coisa mais séria do mundo.¹⁷⁸ (OULIPO, 2007b, p. 18, tradução nossa)

Se o prestígio das estruturas oulipianas legitima-se no meio intelectual e acadêmico francês, uma vez que surge após o estruturalismo, o aspecto lúdico e paródico do movimento, salientado por Genette e translúcidos nas citações de Roubaud e Le Lionnais, como visto, é mais antigo, dormindo no berço esplêndido do modelo e referência que foi o Colégio de Patafísica. Já para compreender o que nos leva a uma leitura infantilizada do grupo, é preciso entender quais textos são analisados quando se fala de uma puerilidade oulipiana para além dos hipersupracitados *Cent mille milliards de poèmes* e *La disparition*.

Como bem observou Marc Lapprand, devemos “[...] dedicar-se às criações oulipianas [que são encontráveis nas obras coletivas do Oulipo como a Biblioteca Oulipiana] por elas mesmas, integralmente”¹⁷⁹ (1998, p. 12, tradução nossa). As publicações da Biblioteca são como tentativas de funcionamento das restrições (1998, p. 47), que seguem um determinismo de procedimento restritivo (1998, p. 118). São textos secundários, frequentemente de vulgarização, expostos como experiências na Biblioteca. O que não impediu que, retrabalhados e/ou ampliados ganhassem o *status* de publicações autônomas. É o caso, entre outros, dos poemas heterogramáticos de Perec, que começam com “Ulcérations” (cf. PEREC, 1980, p. 55-67), presente no volume I da *Bibliothèque oulipienne*, sendo o embrião de *Alphabets* e *La clôture*.

O conjunto da produção literária do movimento aponta para uma diversão bem particular, reconhecível, rastreável. Estamos falando, portanto, de uma ironia distante do pessimismo, do *trompe d’oeil*, do *clinamen*, dos trocadilhos, da fantasia de palíndromos e anagramas, das armadilhas de sentido e referencialidade. Contudo, assim como o caráter divertido das obras dos escritores oulipianos não é uma desculpa para não os levar a sério, não os concede descontos críticos ou isenções analíticas. O descaso ou a falta de aprofundamento com que membros do grupo lidam com críticas tais como a de Meschonnic, notável nas piadinhas de canto de boca dos textos teóricos de *La littérature potentielle* e *Atlas de la littérature potentielle*, dando a outra face a tapa, aliada ao substrato teórico de obras como

¹⁷⁸ “Un mot, enfin, à l’intention des personnes particulièrement graves qui condamnent sans examen et sans appel toute oeuvre où se manifeste quelque propension à la plaisanterie. / Lorsqu’ils sont le fait de poètes, divertissements, farces et supercheries appartiennent encore à la poésie. La littérature potentielle reste donc la chose plus sérieuse du monde.”

¹⁷⁹ “[...] prendre en charge les créations oulipiennes pour elles-même, à part entière.”

Esthétique de l'Oulipo e Poétique de la contrainte, parece estimular uma visão simplória do Oulipo. A imagem de Georges Perec, tal como construída pela sua iconografia, potencializa isso: suas fotografias e retratos, de cabelos desgrehados, sorriso traquinas e olhos por vezes arregalados sintetizam a alegria e a loucura que pretendia ser a aventura oulipiana¹⁸⁰. As célebres sessões de fotos de Queneau tiradas numa cabine de fotografia não ficam muito atrás. Em nenhum momento, nem na correspondência publicada nem nas entrevistas, Perec faz reparos ao modo como é visto pelo público. A imagem do lunático que criava jogos literários excêntricos nunca foi um problema. Deste modo, temos a junção da identidade pictórica de um autor, a concepção do movimento como grupo e as restrições como jogos, pelo prisma da diversão.

2.3.3 Não existe estética oulipiana

Se pudéssemos montar a história do Oulipo em blocos, poderíamos dizer que há um primeiro momento, entre a fundação do movimento, em 1960, e o minuto anterior ao lançamento de *La disparition*. Esse período, marcado pelos bilhões de poemas de 1961, obra usualmente utilizada como exemplo das teorias, propostas e princípios oulipianos, não contempla outras grandes publicações, sendo Queneau o maior nome do movimento. O segundo momento começaria com a publicação do romance em lipograma, primeira prosa de fôlego construída a partir de restrições, e terminaria com a morte do autor de *Cidades invisíveis*, em 1985. Este é o período de ouro do Oulipo, no qual Perec publica quase anualmente com restrições, chegando o movimento ao ápice de exposição em 1978, quando *A vida modo de usar* ganha o prêmio Médicis. Perec torna-se o grande autor oulipiano, sendo seguido de outros nomes importantes vinculados ao grupo, como Harry Mathews, Calvino e Roubaud. Assim, o projeto de formalização da literatura iniciado num primeiro momento é continuamente ratificado em diversas obras publicadas por autores não apenas franceses.

Na década de 1980, na esteira do desenvolvimento rápido e revolucionário da informática¹⁸¹, o projeto de formalização radicaliza-se, ao menos discursivamente, o

¹⁸⁰ Um exemplo da institucionalização dessa imagem é o selo do correio francês em homenagem a Perec.

¹⁸¹ Para mais informações sobre a euforia relacionada ao desenvolvimento da informática, ver texto de Paul Braffort "F.A.S.T.L. Formalismes pour l'analyse et la synthèse de textes littéraires" (OULIPO, 2007a, p. 108-115).

que não ecoa na produção literária. Após a morte do escritor italiano, são poucas as obras de peso e raros os autores oulipianos que causam impacto. Mesmo em sua época áurea, o Oulipo tinha como objetivo maior “[...] o projeto de um *laboratório* no qual a linguagem matemática, e depois a ferramenta da informática, deveriam fornecer uma contribuição essencial”¹⁸² (OULIPO, 2007a, p. 108, tradução nossa). O objetivo era atingir uma perfeição formal¹⁸³, conforme Lapprand, o que significaria a produção de verdadeiras “obras-primas oulipianas” segundo Le Tellier:

Se o Oulipo perdeu completamente o interesse dessa questão [de uma “estética oulipiana”] é que o Ateliê não saberia definir o “belo” oulipiano, mesmo se aceitasse a ideia de “obra-prima oulipiana” na acepção modesta que lhe empresta a mestrança dos artesãos e dos mestres artesões.¹⁸⁴ (LE TELLIER, 2006, p. 9, tradução nossa).

Mesmo entre aspas e abordado de modo um tanto irônico, os vocábulos estão ali – logo, são importantes. Além disso, o livro *Esthétique de l’Oulipo* traz inúmeros exemplos de quando uma “obra-prima oulipiana” é de fato uma “obra-prima oulipiana”. O termo é recorrente e está conectado à certa noção de “beleza”, questão que ocupa um segmento inteiro do livro, cerca de 10% do seu total, e à ideia de uma “estética” específica, tema por definição do estudo. A sua construção é meticulosa:

A partir do momento que o Oulipo coloca suas restrições à disposição de todos, a moral elementar torna-se de domínio público. E adotando-a (literalmente) para o trabalho, cada poeta descobre quanto sua *secura*, *aspereza*, que são apenas aparentes, prestam-se a uma forte arquitetura interior, a uma busca sutil.¹⁸⁵ (LE TELLIER, 2006, p. 9, tradução nossa).

Le Tellier refere-se ao último estado da apropriação, momento em que não estamos mais com as vestimentas alheias. É hora de se emancipar, de se distanciar

¹⁸² “[...] le projet d’un *laboratoire* où le langage mathématique, puis l’outil informatique devraient fournir une contribution essentielle.”

¹⁸³ A perfeição formal como fundamento de uma poética oulipiana é uma característica trazida quase que uma dezena de vezes por Lapprand em *Poétique de l’Oulipo*. Vide um exemplo: “Les *Alphabets*, en particulier, semblent dotés d’une vie autonome, en se créant un univers propre, tandis qu’*Ulcérations*, certes plus limité en étendue, est peut-être le modèle de *perfection formelle* que visait Perec.” [“Os *Alphabets*, em particular, parecem dotados de uma vida autônoma, criando um universo próprio, enquanto ‘Ulcérations’, certamente em menor escala, é talvez o modelo de *perfeição formal* que visava Perec.”] (LAPPRAND, 1998, p. 71, tradução nossa, grifo nosso)

¹⁸⁴ “Si l’Oulipo se désintéresse tout à fait de cette question, c’est que l’Ouvroir ne saurait définir de ‘beau’ oulipien, même s’il accepte l’idée de ‘chef-d’oeuvre oulipien’, dans l’acception modeste que lui prête le compagnonnage des artisans et des maîtres ouvriers.”

¹⁸⁵ “L’Oulipo mettant ses contraintes à la disposition de tous, la morale élémentaire est désormais dans le domaine public. Et en l’adoptant (littéralement) pour le travailler, chaque poète découvre combien sa sécheresse, sa rudesse, qui ne sont qu’apparentes, se prêtent à une architecture intérieure forte, à une recherche subtile.”

da forma, cujo *clinamen* é um exemplo, talvez o melhor, uma vez que significa “desvio” brusco dos elementos essenciais de um universo (respectivamente, palavras e *contrainte*), tendo como objetivo modificá-lo.

Tendo em vista esses pontos de vista, percebemos a dificuldade de definirmos uma poética coletiva do Oulipo. Os escritores até podem ter debatido sobre a construção e o aperfeiçoamento de uma *contrainte*, mas a criação literária ficava, especificamente, a cargo de cada escritor, que a trabalhava a partir de seus conflitos e caminhos estéticos. O que existiu e existe, de fato, é um movimento peculiar por parte de agentes que advém da aplicação sistemática do método axiomático em literatura e/ou sua respectiva valorização. Essa consciência da arbitrariedade do aspecto formal sinaliza, na produção e hermenêutica literárias, uma possibilidade de delimitar sentidos¹⁸⁶, tal como ocorre em matemática e em informática, ou tal como ocorreu em linguística estrutural.

2.4 Máquinas de escrever

2.4.1 Máquina de restrições

As publicações coletivas do Oulipo nunca tiveram ambição de serem obras de arte ou textos revolucionários, mas objetivavam criar, a partir de exercícios de escrita, as “máquinas textuais” (cf. LAPPRAND, 1998, p. 58-68, tradução nossa). Intrinsecamente ligada à vocação do grupo, a criação dessas máquinas têm como desdobramento a noção de “textus ex machina” de Magné (cf. LAPPRAND, 1989, p. 219-229). Contudo, o leque de semelhanças e aproximações conceituais é mais amplo, fazendo com que, segundo o preciso apontamento de Arts, uma visão como a de Lapprand, simpática ao Oulipo, não se distancie daquela de Genette (1999, p. 84), como se pode observar no trecho a seguir:

Essa confiança na produtividade “poética” (semântica) do acaso pertence, evidentemente, a uma herança surrealista, e o oulipismo é uma variante do *cadavre exquis*. “Confiança em” pode parecer um traço de ingenuidade, “consciência de” parecerá menos, espero. O grande mérito – o único, talvez – é de tê-lo revelado, porque experimentado: um lance de dados jamais abolirá o sentido.¹⁸⁷ (GENETTE, 2012, p. 56-57, tradução nossa)

¹⁸⁶ O potencial do Oulipo também se refere aos sentidos possíveis de um texto, como veremos a seguir.

¹⁸⁷ “Cette confiance en la productivité ‘poétique’ (sémantique) du hasard appartient évidemment à l’héritage surréaliste, et l’oulipisme est une variante du *cadavre exquis*. ‘Confiance en’ peut sembler

Deixando de lado a polêmica quanto ao *cadavre exquis*, a abordagem de Genette ao Oulipo pelo viés do procedimento, mesmo um tanto maliciosa (“o grande mérito – o único, talvez”), não se distancia da concepção de máquina textual de Lapprand, pelo fato de este considerar a vocação do Oulipo como sendo “antes de tudo uma tecnologia a serviço da escrita”¹⁸⁸ (1998, p. 119, tradução nossa). Por caminhos diferentes, ambos confiam muito no que o movimento afirma e pouco descortinam do que está em jogo nos postulados do Oulipo. Mas por que os oulipianos tanto valorizam as restrições e o seu peculiar antiacaso?

No caso de S + 7, por exemplo, o texto é selecionado com antecedência, assim como os dicionários (que podem ser bilíngues até) a serem usados, e pode haver ainda variantes (FOURNEL, 1972, p. 47-48). O que temos que tirar dessas nuances é que não existe um método oulipiano por excelência, e isso nos leva a retomar a afirmação um tanto evidente, mas relevante, tratando-se do grupo: as formas não são um critério para estabelecer o valor literário de um texto, nem é possível falar de uma poética ou estética oulipiana. Conforme o mesmo Fournel, há resultados mais espetaculares, como a reescrita erótica de *Caroline chérie* de Cécil Saint-Laurent (1972, p. 51). Sobre as ambições, Jean Lescure afirma:

[...] não é suficiente criar “obras-primas” para fazer literatura potencial. A ambição do Oulipo é simultaneamente mais modesta e mais pretenciosa. Ela situa-se no arranjo dos meios mais que na intuição dos fins. Ela visa a inventariar – ou a inventar – os procedimentos pelos quais a expressão torna-se capaz de se transmutar, por sua mera feitura verbal, em outras expressões mais ou menos numerosas.¹⁸⁹ (OULIPO, 2007a, p. 42, tradução nossa).

A natureza potencial da literatura fica comprometida quando “criar” é entendido como “tirar do nada” (LE ROBERT, 1983, p. 420, tradução nossa). Logo, o movimento é duplo: é preciso “inventariar” (olhar para o passado) e “inventar” (compreendido como “produzir”, “gerar”), ambos os sentidos constam na definição do dicionário Le Robert: “criar ou descobrir (alguma coisa de novo)” (1983, p. 1028, tradução nossa). O que queremos salientar não é o objeto acabado, a obra, mas o

un trait de naïveté, ‘conscience de’ le paraîtra moins j’espère. Le grand mérite – le seul, peut-être – est de l’avoir révélé, parce qu’expérimenté: un coup de dés jamais n’abolira le sens.”

¹⁸⁸ “avant tout une technologie au service de l’écriture”.

¹⁸⁹ “[...] il ne suffit pas de créer des ‘chefs-d’oeuvre’ pour faire de la littérature potentielle. L’ambition de l’Oulipo est à la fois plus modeste et plus prétentieuse. Elle se situe dans l’agencement des moyens plus que dans l’intuition des fins. Elle vise à inventier – ou à inventer – les procédés par lesquels l’expression devient capable de se transmuter par sa seule facture verbale en d’autres expressions plus ou moins nombreuses.”

processo através do qual os oulipianos chegam a tais realizações. Uma *contrainte* bem elaborada, como já repetido por Queneau e Perec, não garante uma boa obra. Porém, quando o emprego é bem-sucedido, como em *Cent mille milliards de poèmes*, *La disparition* e *Se um viajante numa noite de inverno*, a obra é citada *ad nauseam*, em leituras que enxergam apenas o viés das *contraintes* e suas potencialidades. A produção literária submetida à restrição seria, assim, potencial por multiplicar os textos (primeiro caso) e, sobretudo, por multiplicar as leituras (segundo e terceiro casos).

No livro de poemas de Queneau, é o leitor que, ao selecionar e combinar unidades originalmente desconectadas, desencadeia textos cujas leituras não se esgotam factualmente. O atrativo para os comentadores geralmente está relacionado muito mais à incomensurabilidade da obra, ao seu transbordamento cognitivo (como o cálculo eufórico de que há mais de um milhão de séculos de leitura no livro de 1961), do que a uma leitura singular. Para que ocorra essa abundância, é capital um elemento sobre-humano, a já comentada máquina textual, ou *machine à écrire*. Ítalo Calvino, por exemplo, em conferência de 1967 sobre narrativa e processo combinatório, assim se expressa:

Queneau, não podemos esquecer, é o autor de um livro intitulado *Cent mille milliards de poèmes*, que, mais que como volume, apresenta-se como um modelo rudimentar de máquina para a construção de sonetos, um diferente do outro. (CALVINO, 2009, p. 203)

Se não se deve rejeitar ou subestimar o mérito inegável da construção, é verdade que há, ou tem que haver, mais na obra em questão, ou em qualquer obra, do que exclusivamente o *record*, como aponta Le Lionnais:

É um pouco precipitado ignorar o valor exemplar de qualquer acrobacia. Apenas quebrar um *record* em uma de suas estruturas excessivas pode ser suficiente para justificar a obra, a emoção que sai do significado do conteúdo constituindo um mérito que não é de modo algum desprezível, mas que permanece secundário.¹⁹⁰ (OULIPO, 2007b, p. 21, tradução nossa)

Le Tellier faz ressalva semelhante em comentário sobre potencialidade (já trazido parcialmente e que agora retomamos):

¹⁹⁰ “C’est un peu trop faire fi de exemplaire de toute acrobatie. Le seul fait de battre un record dans l’une de ces structures excessives peut suffire à justifier l’oeuvre, l’émotion qui se dégage du sens de son contenu constituant un mérite qui n’est certes pas à dédaigner mais qui reste secondaire.”

Mas a potencialidade não se resume à combinação, mesmo se a ideia de “potência” não seja estranha à potencialidade. A combinação somente constitui uma das mais numerosas direções de pesquisa do Oulipo, mesmo se o rigor das construções gramatical, narrativa e textual que ela impõe faz dela um excelente exemplo de restrição complexa. A literatura potencial é primeiro a literatura “em potência”: de certo modo, ela é para a literatura o que a energia potencial é para a energia, uma literatura que um sistema (aqui, a linguagem) pode virtualmente produzir se alguns de seus elementos são modificados.

A palavra “potencial”, provavelmente é preciso insistir sobre este ponto, é particularmente bem-vinda. Vimos as reticências sobre o termo “experimental”. O termo “virtual”, mais filosófico, do mesmo modo não teria produzido tão bem essa ideia determinante de capacidade de criação pela intervenção de uma perturbação, porque essa modificação, esse deslocamento, essa “distância”, são primeiro engendrados pela restrição, seja ela forma, processo ou procedimento.¹⁹¹ (LE TELLIER, 2006, p. 23-24, tradução nossa)

O desejo de Le Tellier é extrair a noção de potencialidade das garras limitadoras da combinação. Ele tem consciência de que, se embarcar no argumento da equação “combinação igual potência”, a potencialidade não poderá se referir às inúmeras leituras possíveis do texto, nem ao procedimento de escrita em si, muito menos à qualidade estética do livro, mas só ao recorde advindo graças à máquina de textos da restrição.

É preciso, então, refletir sobre a importância da potencialidade para o Ateliê. Primeiramente, percebe-se que a concepção em si, já presente nos textos do início da década de 1960¹⁹², confunde-se com a ideia de matematização da literatura, uma vez que ambas impõem os mesmos operadores de ordem, como salientou Reggiani (1999, p. 68). No caso de *Cent mille milliards*, a máquina é a própria operação combinatória. Além disso, para o Oulipo, há uma equivalência entre a máquina e o escritor, uma vez que é a máquina que faz com que surja o texto, como afirma Le Lionnais: “Pode-se, por exemplo, dar a uma máquina uma lista de bigramas e trigramas, e a ordem de fazer um poema a partir desses elementos”¹⁹³ (BENS, 2005,

¹⁹¹ “Mais la potentialité ne se résume pas à la combinatoire, même si l'idée de ‘puissance’ ne soit pas étrangère à la potentialité. La combinatoire ne constitue qu'une des très nombreuses directions de recherche de l'Oulipo, même si la rigueur des constructions grammaticale, narrative et textuelle qu'elle impose fait d'elle un excellent exemple de contrainte complexe. La littérature potentielle est d'abord la littérature ‘en puissance’: elle est en quelque sorte à la littérature ce que l'énergie potentielle est à l'énergie, une littérature qu'un système (ici le langage) peut virtuellement produire si certains de ses éléments sont modifiés. / Le mot ‘potentiel’, sans doute faut-il insister sur ce point, est particulièrement bien venu. On a vu les réticences sur le terme ‘expérimental’. Celui de ‘virtuel’, plus philosophique, n'aurait pas non plus aussi bien rendu cette idée déterminante de capacité de création par l'intervention d'une perturbation. Car cette modification, ce déplacement, cet ‘écart’, sont d'abord engendrés par la contrainte, qu'elle soit forme, procédé, ou procédure.”

¹⁹² Vide a “Communication de Jacques Duchateau sur l'Oulipo à Cérisy la-Salle”, de 1963 (BENS, 2005, p. 249-257)

¹⁹³ “On peut, par exemple, donner à une machine une liste de bigrammes et de trigrammes, et l'ordre de faire un poème à partir de ces éléments.”

p. 210, tradução nossa). Tal entendimento é exemplificado na obra de Queneau em questão, visto que, do mesmo modo que é impossível que se leia todos os poemas, o próprio autor do livro não leu todos os poemas que escreveu.

2.4.2 Restrições da máquina

De forma, portanto, paradoxal, as semelhanças abarcadas no subcapítulo anterior acabam por aqui, como constatou Reggiani, já que o elogio à máquina vai além da ordem, constituindo um elo com o humano: a intervenção do sujeito, como no *clinamen*, é necessária no seio da produção maquinal, necessariamente sob *contrainte*, porque o texto não pode existir como tal sem o exercício de uma escolha (1999, p. 71-72). Em *Le Romancier et la Machine*, Jacques Noiray constrói a imagem da máquina no romance francês na segunda metade do século XIX. Neste contexto, ele dá destaque para a obra de Raymond Roussel, sobre quem diz as seguintes palavras:

A significação do texto não é anterior ao ato de escrever, ela é produzida pela escrita mesma, e o romance, movido pela estranha maquinaria de seu texto, torna-se máquina dele mesmo [...]. Em tais casos, trata-se de considerar a escrita como o lugar de funcionamentos internos, e de fazer do texto não mais uma criação individual premeditada, mas uma produção da máquina literária.¹⁹⁴ (NOIRAY *apud* REGGIANI, 1999, p. 75, tradução nossa)

Estendendo essa análise ao texto oulipiano, o que é perfeitamente cabível, pode-se afirmar que a *contrainte* produzida pelo autor cria uma espécie de funcionamento autônomo do texto. Todavia, é perceptível em todos os textos de Perec os timbres de uma subjetividade que não se quer tautológica, numa voz textual descolada da *contrainte*, identificável como diferente do aspecto maquinal, mas que com ele constitui um binômio fundamental.

A restrição, deste modo, compartilha o espaço com a subjetividade, e não estamos falando aqui de nenhum tipo de autobiografia. Vejamos como exemplo *Alphabets*, no qual a restrição impõe que uma letra reapareça somente depois da utilização de todas as outras e cujos poemas, no mais das vezes, circundam em torno dos temas da solidão e do abandono. Ou mesmo *La disparition*, no qual o lipograma motiva o desenvolvimento de uma série de ausências narrativas, como a

¹⁹⁴ “La signification du texte n’est pas antérieure à l’acte d’écrire, elle est produite par l’écriture même, et le roman, entraîné par l’étrange machinerie de son texte, devient machine lui-même [...]. Dans de tels cas, il s’agit de considérer l’écriture comme le lieu de fonctionnements internes, et de faire du texte, no plus une création individuelle préméditée, mais une production de la machine littéraire.”

maldição, a morte, a doença e o desaparecimento, esferas que envolvem as personagens.

Outro elemento que seria basilar para suspender a noção de restrição é o de *clinamen*. Perec resgatou o conceito de Jarry para problematizar a rigidez estrutural excessiva, inserindo uma disfunção intencional para torná-la atrativa. Por isso, adapta para o texto literário a frase de Paul Klee que tanto admira, “o gênio é um erro no sistema”¹⁹⁵ (KLEE *apud* PEREC, 2003b, p. 316, tradução nossa), de modo a possuir tanto uma *transprogramação simples*, caso do capítulo ausente em *A vida modo de usar* (com diversas repercussões relevantes¹⁹⁶), quanto uma *transprogramação programada*, em que o próprio sistema de *contrainte* pretende ser um *clinamen*¹⁹⁷ (cf. MAGNÉ, 1989, p. 226-227). Nos dois casos, um erro constitui uma estratégia explícita de sabotar a mecanização da *contrainte*, o que provoca, conforme Reggiani, a ambivalência do binômio elemento humano/máquina com o binômio *clinamen/contrainte* (1999, p. 75). É o artifício lucreciano via patafísica que suspende todo o edifício do texto, jogando-o ao patamar de um castelo de areia, belo, complexo, manufaturado e precário (sem julgamento de valor, fiquemos entendidos).

O óbvio e imprescindível a se salientar talvez seja que um curto-circuito só existe num circuito, isto é, o erro apenas é possível em relação a outros acertos, e o dado que promove a pane do *clinamen* serve também para afirmar o aparelho. Sendo assim, no fim das contas, sua função não é desestabilizar a regra formal e seu caráter totalizante, mas sim promover um modo de deixá-la realista, uma vez que a retira do caminho para o qual os mecanismos muito evidentes da totalização o levam, o do hiperrealismo, entendido como a hipertrofia ficcional do infraordinário (JOLY, 2004, p. 559). Em suma, à austeridade arbitrária, uma piscadela planejada; à estrutura criadora e delimitadora, o pequeno abismo do *clinamen*.

A partir disso, o que nos interessa é entrever como na obra e na postura crítica de Perec, o autor oulipiano mais importante, percebemos essa dissonância, ou melhor, esse ruído que aponta para um traço todo peculiar de seus textos. Vejamos o trecho abaixo:

¹⁹⁵ “Le génie, c’est l’erreur dans le système”.

¹⁹⁶ Para mais informações, ver o artigo de Bernard Magné “Le puzzle mode d’emploi” (MAGNÉ, 1989, p. 33-65).

¹⁹⁷ Confirma a definição de *transprogramação programada* de Magné (MAGNÉ, 1989, p. 227).

Primeiramente isso me deu a ideia de retirar um capítulo, de modo que não se pudesse reconstituir o sistema, que somente existe para mim, e que eu queria deixar um pouco como a “Torre de Pisa”, um pouco bambo em algum lugar: era preciso que ele tivesse um erro, mas esse erro não podia ser deixado completamente ao acaso por muitos motivos.¹⁹⁸ (PEREC, 2003a, p. 166, tradução nossa)

Perec tem poucos textos críticos, sendo boa parte de sua produção crítica-teórica em forma de artigos e ensaios, anteriores à sua consolidação como romancista. Já a sua reflexão após a entrada no Oulipo está presente em entrevistas e conferências, que se moldam de acordo com os receptores e o meio de divulgação¹⁹⁹. No meio dessas variações, sua postura em relação a diversos temas modifica-se, entra em contradição, ou simplesmente ganha novas nuances, modulações em assonância com o momento, o contexto, o clima e, por que não, o seu humor:

[...] quase nenhum dos meus livros escapa completamente de um tipo de marca autobiográfica (por exemplo, inserindo no meio de um capítulo uma alusão a um evento ocorrido ao longo do dia), quase nenhum se faz sem que eu tenha recorrido a uma determinada restrição ou estrutura oulipiana, mesmo que a título simbólico e sem que a referida estrutura ou restrição me restrinja no que quer que seja.²⁰⁰ (PEREC, 2003, p. 10-11, tradução nossa)

Semelhante modalização pode ser vista no conceito de *metacontraintes* de Magné:

Se podemos chamar de “metarrestrição” uma restrição que modifica uma restrição, podemos distinguir imediatamente dois tipos. Seja quando, como acabamos de ver, a metarrestrição modifica a si mesma: sendo, de algum modo, uma autometarrestrição; seja quando, como veremos agora, a metarrestrição modifica outra restrição: sendo, de certo modo, uma heterometarrestrição.²⁰¹ (MAGNÉ, 1990, p. 19, tradução nossa)

¹⁹⁸ “Cela m’a donné d’abord l’idée d’enlever un chapitre, de façon à ce que l’on ne puisse pas reconstituer le système qui n’existe que pour moi et que je voudrais un peu ‘tour de piser’, rendre un peu bancal quelque part: il fallait qu’il y ait une erreur mais cette erreur ne pouvait pas être laissée au hasard complet pour beaucoup de raisons.”

¹⁹⁹ Isso quer dizer que Perec tem uma *performance* quando fala ao público de um programa de rádio de variedades, outra quando direciona-se a ouvintes específicos de um programa sobre literatura, outra para futuros leitores de países estrangeiros, outra em um colóquio destinado a leitores especializados em seus livros, sem contar as mudanças de tom de acordo com o entrevistador.

²⁰⁰ “[...] presque aucun de mes livres n’échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique (par exemple en insérant dans un chapitre en cours une allusion à un événement survenu dans la journée); presque aucun non plus ne se fait sans que j’aie recours à telle ou telle contrainte ou structure oulipienne, ne serait-ce qu’à titre symbolique et sans que ladite structure ou contrainte me contraigne en quoi que ce soit.”

²⁰¹ “Si l’on accepte d’appeler ‘métacontrainte’ une contrainte qui modifie une contrainte, on en distingue immédiatement deux types. Soit, comme on vient de le voir, que la métacontrainte se modifie elle-même: c’est en quelque sorte une autométacontrainte; soit, comme on va le voir maintenant, que la métacontrainte modifie une autre contrainte: c’est, d’une certaine façon, une

Ou ainda na própria compreensão de *clinamen* por Perec, nomeada como “antirrestrição” em entrevista a Ewa Pawlikowska:

Mais profondamente, é preciso que esse capítulo [o ausente em *A vida modo de usar*] desapareça para quebrar a simetria, para introduzir no sistema um erro porque, quando se estabelece um sistema de restrições, é preciso que haja também a antirrestrição dentro. É preciso – e é importante – destruir o sistema das restrições. É preciso que ele seja rígido, é preciso que haja jogo, como se diz, que tenha um pouco de rangido; não é preciso que isso seja completamente coerente, é preciso um *clinamen* [...].²⁰² (PEREC, 2003a, p. 202, tradução nossa)

Entrevê-se a relação entre a obra de Perec pré-Oulipo e o movimento de totalização, uma conexão que consiste em uma *vontade* de coerência, a qual pode até existir, mas não exclusivamente pelos caminhos traçados pelo autor. Segundo palavras de Perec, “Eu tinha escrito três ou quatro livros de preparação”²⁰³ (2003b, p. 149, tradução nossa). Todo o trabalho anterior seria, de certa forma, uma prévia dos futuros trabalhos, como se ele fosse o plágio por antecipação dele mesmo: “No Oulipo, descobri alguma coisa que eu tinha desejo de fazer sem saber como nomear, isto é, o sistema das restrições, das regras, das estruturas, etc.”²⁰⁴ (PEREC, 2003b, p. 163, tradução nossa). Perec estimula, inclusive, esse jeito de olhá-lo ao fazer referência ao caráter *loufoque*, amalucado de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*, momento em que não conseguia escrever de modo sério, assim como ao processo citacional de *As coisas*. Quanto a *Um homem que dorme*, a restrição *avant la lettre* está relacionada à obra de Raymond Roussel:

Na época em que entrei no Oulipo, estava trabalhando em *Um homem que dorme* já com uma metodologia oulipiana em mente, a qual consistia, digamos, em tensionar um livro entre dois outros. Enfim, é um pouco essa a teoria que fala Desbordes... No começo de *Um homem que dorme* há uma citação de Kafka. No fim, há um tipo de paráfrase de *Bartleby*, de Melville. E o livro tensiona-se, fabrica-se de algum modo entre esses dois polos.²⁰⁵ (PEREC, 2003b, p. 149, tradução nossa)

hétérométacontrainte.” Para mais informações, ver o penúltimo segmento do artigo “De l'écart à la trace: avatars de la contrainte” (MAGNÉ, 1990, p. 17-21).

²⁰² “Plus profondément, il faut que ce chapitre disparaisse pour casser la symétrie, pour introduire dans le système une erreur parce que, quand on établit un système de contraintes, il faut qu'il y ait aussi l'anti-contrainte dedans. Il faut – et c'est important – détruire le système des contraintes. Il ne faut pas qu'il soit rigide, il faut qu'il y ait du jeu, comme on dit, que ça grince un peu; il ne faut pas que ça soit complètement cohérent, il faut un *clinamen* [...].”

²⁰³ “J'avais écrit trois ou quatre livres de préparation [...].”

²⁰⁴ “Là, j'ai découvert quelque chose que j'avais envie de faire sans savoir comment le nommer, c'est-à-dire le système des contraintes, des règles, des structures, etc.”

²⁰⁵ “A cette époque, j'étais en train de travailler à *Un homme qui dort avec* en tête, déjà, une méthodologie oulipienne qui consistait, disons, à tendre un livre entre deux autres. Enfin, c'est un peu

O curioso é que os olhos que buscam harmonizar as primeiras obras vistas do retrovisor acabam por não opor a fase do “realismo crítico” à da literatura sob *contrainte*. Mais do que uma aceitação de um passado, estamos defronte da irrelevância de um questionamento dos mais importantes da literatura do século XX. Ou da física, se considerarmos o texto como um corpo. Diríamos que, na obra de Perec, ocupam harmônica e simultaneamente o mesmo lugar no espaço da página dois corpos de sentido: um sendo a literatura determinada por critérios tradicionais, a representação de uma realidade que faz denúncia social; outro sendo a literatura eminentemente moderna, produto oriundo de uma produção cujo prazer advém do jogo inerente à linguagem. No corpo orgânico do seu trabalho, Perec vê mesmo uma evolução:

É verdade [que meu trabalho está cada vez mais abstrato]. Entretanto escrevi três peças para a rádio alemã na qual uma, *O aumento*, que será encenada na Gaîté-Montparnasse em fevereiro, retoma um pouco o mesmo tema. Em meus quatro livros há, efetivamente, uma progressão. *As coisas* era a descrição de uma sociedade; *Petit Vélo*, um apêndice a essa sociedade da guerra. *Um homem que dorme* é autobiográfico e mais “centrado” em minha reflexão. Em *La disparition*, interesse-me em problemas de escrita – no material da escrita.²⁰⁶ (PEREC, 2003a, p. 110, tradução nossa)

Porém, os problemas atuais não se esvanecem, e, quando perguntado se acredita na sua escalada à abstração, Perec peremptoriamente afirma que “Não. Eu continuo a descrever o mundo em que vivo e aquele em que escrevo, e eu escrevendo”²⁰⁷ (2003a, p. 110, tradução nossa). Essa resposta aponta para uma unidade de assunto, o mundo, e um projeto representacional, falar sobre o mundo, reverberando, assim, a ideia central da conferência de Warwick “Pouvoirs et limites du romancier français contemporain”, relativa à literatura citacional. Nela, entende-se o texto literário como elemento do real tal como qualquer outro indício ou fenômeno, tendo ainda o benefício de falar desse real através de uma “tecnologia”, a linguagem, que também parte da realidade (PEREC, 2003a, p. 77-88). A literatura,

cette théorie dont parlait Desbordes... Au début d'*Un homme qui dort*, il y a une citation de Kafka. A la fin, il y a une sorte de paraphrase de *Bartleby* de Melville. Et le livre se tend, se fabrique en quelque sorte entre ces deux pôles.”

²⁰⁶ “C’est vrai. J’ai pourtant écrit trois pièces pour la radio allemande dont une, *L’Augmentation*, qui sera jouée à la Gaîté-Montparnasse en février, reprend un peu le même thème. Dans mes quatre livres, il y a, effectivement, une progression. *Les Choses*, c’était la description de ma société. Le *Petit Vélo*, un appendice à cette société de la guerre. *L’Homme qui dort* est autobiographique et plus ‘centré’ sur ma réflexion. Dans *La disparition*, je m’intéresse à des problèmes d’écriture – au matériel de l’écriture.”

²⁰⁷ “Non. Je continue à décrire le monde où je vis et celui où j’écris, et moi écrivant.”

consequentemente, é duplamente real. Além disso, ao enfatizar o “realismo” da sua obra, Perec aproxima em importância referencialidade e estruturas formais.

Na verdade, nos inúmeros textos de *Entretiens et conférences* o formalismo do projeto perecquiano é sempre salientando, mas no mais das vezes o Oulipo surge como um estímulo narrativo, um complemento a formação do escritor, um arreio para que o cavalo da escrita corra da maneira mais eficaz possível:

Há uma personagem de Molière que se chama Monsieur Jourdain, que “faz poesia sem saber”, que “faz prosa sem saber”. Nós, nós queremos saber. O Oulipo faz prosa sabendo que a está fazendo. Queremos saber o que estamos fazendo, e queremos experimentar, e queremos escolher figuras, modelos, estruturas, restrições – eu não sei exatamente como se diz restrição em inglês.²⁰⁸ (PEREC, 2003b, p. 253, tradução nossa)

O “oulipismo” é, de certo modo, um conceito que pressupõe o controle do criador perante a criatura, diferentemente de uma literatura baseada na inspiração romântica ou no acaso surrealista: “[...] e nós, escolhemos nos deprender o mais, mais possível do acaso. Queremos prever o que fazemos”²⁰⁹ (PEREC, 2003b, p. 255, tradução nossa). Para além da questão da liberdade, a previsão é a revitalização da retórica, outrossim empreendida por Barthes. O Oulipo ratifica o processo no campo literário. Nesse contexto, uma *contrainte* é:

[...] uma tradição que começou há muito tempo. O oulipismo teve início com a literatura grega e, em seguida, na Idade Média, houve os Grandes Retóricos... Em inúmeros domínios literários – a poesia árabe, a poesia japonesa e alguns romances também – e em diversos momentos da história da escrita. Houve pessoas que quiseram tentar compreender o que faziam no momento em que o faziam. Nós gostamos de funcionar como grupo e não como movimento.²¹⁰ (PEREC, 2003b, p. 253-254, tradução nossa)

Contudo, ao pensar as restrições como novas formas retóricas, trazendo nomes recorrentes no Oulipo, que vão “De Lycophon à Raymond Roussel en passant par les Grands Rhétoriques”, conforme o posfácio de *Le Lionnais a Cent*

²⁰⁸ “Il y a un personnage de Molière qui s’appelle Monsieur Jourdain, qui ‘fait de la poésie sans le savoir’, qui ‘fait de la prose sans le savoir’. Nous, nous voulons savoir. L’Oulipien fait de la prose en sachant qu’il en fait. Nous voulons savoir ce que nous sommes en train de faire et nous voulons expérimenter, et nous voulons choisir des figures, des modèles, des structures, des contraintes – je ne sais pas exactement comment on dit contrainte en anglais.”

²⁰⁹ “[...] et nous, nous avons choisi de nous dégager le plus, le plus possible du hasard. Nous voulons prévoir ce que nous faisons.”

²¹⁰ “[...] une tradition qui remonte très loin. L’oulipisme a commencé avec la littérature grecque et ensuite, au Moyen Age, il y a eu les Grands Rhétoriciens... Dans de nombreux domaines littéraires – la poésie arabe, la poésie japonaise et certains romans aussi – et à divers moments de l’histoire de l’écriture, il y a eu des gens qui ont voulu essayer de comprendre ce qu’ils faisaient au moment où ils le faisaient. Nous, on aime fonctionner en tant que groupe et non pas comme mouvement.”

mille milliards de poèmes (OULIPO, 2007b, p. 246), Perec desvincula-se da pecha do realismo:

Nós pensamos que toda criação passa por um sistema de restrições que o criador desconhece. Tendo tanto a fazer, melhor vale conhecê-lo; isso permite ir muito mais rápido. Assim, é preciso reconhecer que não se escreve com ideias e emoções, mas com palavras. É por seu arranjo que tudo se produz.²¹¹ (PEREC, 2003a, p. 245-246, tradução nossa)

Se o oulipismo é contra o acaso e a imaginação livre, leve e solta, escrever é peremptoriamente reescrever:

[...] através do Oulipo, graças à existência do Oulipo, há como uma tomada de consciência do que se pode fazer. Escrever, em certo sentido, é pegar o dicionário – isto é, o reservatório da língua e da sintaxe, e todas as tradições romanescas e poéticas – e tentar fazer outra coisa... alguma coisa que seja um pouco diferente do que existia antes.²¹² (2003b, p. 256, tradução nossa)

Podemos até imaginar a questão da restrição como uma proposta ética de escrita, de consciência do trabalho, uma desalienação formal que tem como consequência necessária um texto no qual se evidencia essa consciência. Seguindo tal linha de raciocínio, a autorreferencialidade ou metatextualidade oulipiana poderia ser entendida como o momento de um redimensionamento de dois dos três elementos fundamentais que fazem com que a literatura exista, pelo menos antoniocandidamente. Se o *leitor* real é deixado de lado pela crítica perecquiana, a não ser que ele seja ideal, modelo, implícito, portador de uma enciclopédia com as regras do jogo, o *autor* e a *obra* são *bel et bien* desestabilizados. Toda obra parte de uma estrutura. Todo autor tem o dever cívico-literário de saber que, ao escrever, lida com uma estrutura. Um romance em lipograma, nesse sentido, é a perversão dos usos de uma língua a partir da consciência de quem a enuncia. Isso se evidencia em um dos textos teóricos mais ricos do Oulipo, “Histoire du lipogramme”, em que a forma retórica é destacada como princípio de escrita para a construção de um relato diacrônico, multilíngue e transcultural.

²¹¹ “Nous pensons que toute création passe par un système de contraintes que le créateur ne connaît pas. Tant qu’à faire, il vaut mieux le connaître; cela permet d’aller beaucoup plus vite. Ainsi, il faut reconnaître qu’on n’écrit pas avec des idées et des émotions, mais avec des mots. C’est par leur agencement que tout se produit.”

²¹² “[...] à travers l’Oulipo, grâce à l’existence de l’Oulipo, il y a eu comme une prise de conscience de ce que l’on pouvait faire. Ecrire, dans un certain sens, c’est prendre le dictionnaire – c’est-à-dire le réservoir de la langue et de la syntaxe, et toutes les traditions romanesques et poétiques – et essayer d’en faire quelque chose d’autre... quelque chose qui diffère un peu de ce qui existait avant.”

3. LA DISPARITION

3.1. Um romance

*La disparition*²¹³ é um romance que chama a atenção na obra de Perec frequentemente pelas mais de trezentas páginas, nas quais não existe a letra “e”, a mais utilizada na língua francesa. No momento da publicação, foi o lipograma mais extenso já escrito. A empreitada de escrever um livro sem um signo tipográfico e de este ser de um autor já premiado fizeram com que o romance, de súbito, se tornasse famoso.

Porém, até hoje, seu público é aparentemente formado por especialistas, o que cria situações curiosas. Como o fato de estudos inteiros não informarem que uma das personagens, Anton Voyl, é a protagonista. Ou não comentarem sobre sua trajetória, marcada por incursões sorumbáticas e crises fisiológicas, que terminam no seu desaparecimento, a partir do qual se seguem inúmeras outras desapareições e assassinatos violentos. Todos sob a veste das narrativas policíescas.

O prólogo do romance avisa ao leitor o que está por acontecer.

Sob o título de “*Oú l'on saura plus tard qu'ici s'inaugurait la danation*”²¹⁴ (PEREC, 2009a, p. 11), são enumeradas as mortes de vinte e cinco magistrados, magrebinos, negros, judeus, um sacristão, um irmão – seu primo e seu vizinho –, um cônsul holandês, um marquês de sapatos nacarados, um batalhão inteiro, um cabo, habitantes de Lyon, um campeão de aviação, um cretino, dezoito Pasionaria, vinte Mao, vinte e oito Marx (um Chico, três Karl, seis Groucho e dezoito Harpo), um Marat, um homem agonizando, ao menos três falsos cristãos, um bêbado, um farmacêutico, um motociclista, advogados, franciscanos, datilógrafos, aprendizes de padeiro, palhaços, meninos, prostitutas, comerciantes de carvão, tipógrafos,

²¹³ Primeiramente, uma tradução de *La disparition* que não seja lipogramática não faz sentido, caso se leve em conta que antes de tudo é central traduzir a *contrainte*, e a *contrainte* em francês é a letra mais utilizada na língua. Em segundo lugar, é inegável que Georges Perec era dado a escrever sob o nível máximo de dificuldade. Como visto, percebe-se isso nas inúmeras restrições para a confecção dos “romances” de *A vida, modo de usar* (1978), nos heterogramas de *Alphabets* (1976) e no palíndromo de 1970, o maior do mundo à época. Assim, para dar conta da complexidade formal e de sentido de *La disparition*, é preciso ater-se à restrição, ou seja, *transcriar* levando-se em conta que se trata de um lipograma em que a letra excluída é a mais frequente. Quando a letra (ou elemento correspondente) mais utilizada do idioma de destino é distinta, como no espanhol, no russo e no japonês, optou-se pelo apagamento da letra mais recorrente em cada língua. Propomos o mesmo em português retirando a vogal a, cuja frequência é 20% maior que a do e, a segunda em ocorrência na nossa língua. Como resultado, fugindo de qualquer conveniência tradutória, os esboços de *O sumiço* constam em nota de rodapé.

²¹⁴ “*O princípio do Tormento como em breve poderemos ver*”.

tocadores de tambor, síndicos, habitantes de Pont-à-Mousson, camponeses, marinheiros, ricos e *greasers*, entre outros (PEREC, 2009a, p. 11-14).

A variedade dos eventos descritos, com a desgraça chegando a órgãos e instituições públicas, como prefeitura, aeroporto e hospital, entremeada com situações cômicas, descortinam um romance que vai além do simples trabalho braçal que envolve escrever sem uma letra. Vide o jogo que se monta entre as mortes por afogamento no trecho “On noya dans l’alcool un pochard, dans du formol un potard, dans du gas-oil un motard”²¹⁵ (PEREC, 2009a, p. 14), em que o local de óbito, “alcool”, “formol” e “gas-oil”, formam rimas entre si, assim como o grupo de falecidos, um “pochard”, um “potard” e um “motard”. Ou, como no final da enumeração de figuras históricas em que, depois de “dix-huit Pasionaria, vingt Mao, vingt-huit Marx”, célebres figuras de esquerda, surge a figura de Marx que, surpreendentemente, não é o autor de *O Capital*, mas os irmãos: “un Chico, trois Karl, six Groucho, dix-huit Harpo”²¹⁶ (PEREC, 2009a, p. 13).

Nesse sentido, o “Avant-propos” é o prenúncio do que se seguirá na narrativa, que se desenvolverá sob a égide da danação revestida de humor. As personagens vão sumir uma a uma. Primeiro Antol Voyl, depois Douglas Haig Clifford, Ausgutus B. Clifford, Hassan Ibn Abbou, Olga Mavrakhordatos, Ottavio Ottaviani, Arthur Wilburgh Savorgnan e, por fim, Amaury Conson. Tais personagens, sem saber, estão ligadas por laços familiares. Este é o motivo que faz com que todos sejam mortos um depois do outro. Ao melhor estilo detetivesco de Hercule Poirot, de Agatha Christie, de Sherlock Holmes, de Conan Doyle, ou de Auguste Dupin, de Edgar Allan Poe, o policial Aloysius Swann desvenda a conexão entre os crimes.

Há uma violência desmedida de ponta a ponta no romance, a qual foi relacionada em inúmeros estudos com o massacre coletivo do Holocausto, que tanto marcou a vida de Perec. Ao lado dessa análise com viés autobiográfico, há a deflagração do aniquilamento do “e”. Deste modo, temos, de um lado, uma narrativa policial cheia de atrocidades e desaparecimentos, frequentemente associados à morte trágica dos pais do autor francês na Segunda Guerra Mundial e ao genocídio judaico como um todo. De outro, um texto escrito sem o “e”, no qual a ausência da letra é salientada a todo o momento, o que restringiria o romance à sua autorreferencialidade, como se todo elemento ali presente se justificasse por causa

²¹⁵ “Imerge-se no vinho um biriteiro, no sonífero um enfermeiro, no combustível um motoqueiro”.

²¹⁶ “dezoito Luxemburgo, vinte Tse-tung e vinte e oito King (um Luther, três Stephen, seis B.B. e dezoito Elvis)”.

do princípio que o constitui. Como vimos, muitos dos primeiros estudos sobre *La disparition* limitaram-se a identificar a *contrainte* e a entendê-la como um método de produção verbal, divertido, mas não muito mais do que isso.

Contudo, o radicalismo da postura dos primeiros especialistas, legitimados academicamente pelo estruturalismo, fragiliza-se quando se deixa de entender a linguagem como um signo cifrado, de perfeita correspondência, em prol de vê-la como um elemento turvo, opaco. Huizinga prevê duas possibilidades para o enigma:

Nunca se perderam inteiramente as íntimas relações entre a poesia e o enigma. Nos *skalds* islandeses o excesso de clareza é considerado uma falha técnica. Os gregos também exigiam que a palavra do poeta fosse obscura. Entre os trovadores, em cuja arte a função lúdica é mais patente do que em qualquer outra, são atribuídos méritos especiais ao *trobarclus* – o que à letra significa "poesia hermética".

As escolas líricas modernas, que se movem e residem em domínios geralmente inacessíveis e gostam de envolver o sentido numa palavra enigmática, permaneceram, portanto, fiéis à essência de sua arte. Com seu círculo restrito de leitores, que compreendem ou pelo menos conhecem sua linguagem especial, elas são grupos culturais fechados de linhagem muito antiga. Todavia, não é certo que a civilização que as rodeia seja capaz de apreciar suficientemente seus objetivos para formar o terreno em que a arte possa exercer a função vital que é sua razão de ser. (HUIZINGA, 2012, p. 150)

Mesmo sem o prestígio que teve na década de 1970 na França, o texto ainda parece ser relevante. Com certeza, é oportuno para refletir sobre o enigma em Perec. Considerando as regras formais como enigma, a questão é se elas exercem o papel vital que lhe compete, ou se serão eternamente destinadas aos iniciados, como o foram para as escolas líricas modernas, conforme leitura do teórico.

Giorgio Agamben abre novos horizontes políticos quanto trata da importância de entender o jogo como instrumento de libertação. Para tanto, parte da análise da relação entre jogo e rito feita Émile Benveniste, na qual se mostra que o jogo, mesmo sendo oriunda da esfera do sagrado, representa simultaneamente a sua inversão. Como *ludus* (jogo de ação), o jogo dissipa o mito e conserva o rito; e, como *jocus* (jogo de palavras), cancela o rito, deixando o mito. O homem tem, com a atividade lúdica, uma liberação e um desvio do sagrado, sem o perder por completo. Por isso a “profanação” do jogo não está ligada somente à esfera religiosa. (AGAMBEN, 2007, p. 67). A questão do uso, ou melhor, dos modos de usar, é central. No jogo proposto pela *contrainte*, pode-se fazer do texto próximo distante, uma aventura de novas relações completamente distintas das costumeiras:

A atividade que daí [do jogo] resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exhibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante. (AGAMBEN, 2007, p. 74-75)

Inventar uma estrutura e produzir uma obra a partir dela pode configurar-se na profanação das estruturas linguísticas socialmente sedimentadas em uma determinada tradição retórica. De maneira mais genérica, o rearranjo de elementos e funções provocado pelo jogo tem como consequência um descentramento do sujeito e uma difusão de fatores, que fazem da atividade lúdica um sistema em movimento. Nesse sentido, uma das consequências do radicalismo de uma leitura *stricto sensu* do lipograma, por exemplo, é obscurecer a proliferação de sentidos de *La disparition*, tornando-os puramente operantes em uma determinada lógica. Para “arrancar dos dispositivos – de todo dispositivo – a possibilidade de uso que os mesmos capturam” (AGAMBEN, 2007, p. 79), um caminho é entender essa propagação como profanação inerente à complexidade de relações que a restrição tece com a narrativa e o mundo, pois compreende tudo o que o lipograma faz surgir e sobrar, premeditadamente ou não.

A narrativa lipogramática, então, é a metáfora negadora: dos pais, mortos na Segunda Guerra; de determinadas palavras de um idioma, o que remete à censura; da mulher na língua e na sociedade, resultado da retirada da vogal em francês, marca do gênero feminino, nos dois sentidos do termo; e de uma letra, destacando a arbitrariedade da língua e a incomunicabilidade humana, tema caro e de sucesso à época (vide o cinema de Michelangelo Antonioni e o teatro de Samuel Beckett).

Porém, também o lipograma é a metáfora da afirmação, pois origina uma multiplicação de relações, de correlações, de caminhos, de sugestões, permitindo que a memória falha dos pais exista nas marcas autobiográficas, que as palavras interditas ecoem ao serem apagadas, que o traço feminino grite ao se calar e que a letra ausente seja onnipresente.

O jogo do romance é um jogo de enigma sem precisões ou respostas corretas. A instabilidade e a indefinição são geradas pela tensão entre textualidade radical e liberdade interpretativa, entre rigor conceitual e sentidos que ele descobre e desdobra ao se cobrir com as *contraintes*, tal como acontece quando nos cobrimos com um cobertor curto. Partindo desse roteiro sem destino, podemos tropeçar no prazer do texto, já que o enigma é apreciável, digno de ser lido *à plat ventre*, para utilizar uma expressão cara a Perec, e hermético, tal como nos *troubadours*.

Nos subcapítulos que se seguem, o debate será desenvolvido entre elementos que envolvem a confecção do romance, e a sua conseqüente recepção, assim como uma exposição da metatextualidade de *La disparition* – sem que nos privemos de trazer outros livros perecquianos, *bien entendu*. Os dois primeiros momentos permitirão entrever as implicações e os desafios de uma escrita lipogramática em língua francesa, como também a recepção do texto no campo literário francês. O terceiro, então, será marcado pelo estudo de como a narrativa reage sob a rede da restrição em que se molda um jogo ao mesmo tempo criativo e insuficiente, implicação de uma proposta totalizante. Nessa discussão, retomamos as noções de força centrípeta e centrífuga utilizadas no primeiro capítulo.

3.2 A morte do autor em uma desapareição elocutória?

A formatação do Oulipo como grupo é caracterizada pelo diálogo. Entre 1962 e 1967, os escritores reuniam-se para encontrar restrições na tradição literária e criar outras. Num segundo momento, absolutamente conectado com o primeiro, o desafio era produzir textos a partir de estruturas inventadas ou idealizadas por membros do grupo. Por vezes, uma *contrainte* era desenvolvida ou idealizada por um membro e produzida por outro, caso de *La disparition*²¹⁷. A experiência coletiva da escrita desse romance é também de outra ordem. Na biografia de Perec, David Bellos descreve a comunidade do Moulin d'Andé²¹⁸, localidade aprazível na Baixa Normandia, distante dos eventos perturbadores surgidos nas universidades parisienses e que logo se espalharam por toda a cidade em 1968. Nesse pequeno paraíso normando, Perec passou boa parte dos fins de semana da segunda metade dos anos 1960, ao lado de intelectuais que por ali passavam em busca de tranquilidade para a criação artística e para os diálogos refinados. Especificamente no ano de 1968, o autor de *As coisas* trabalhou na confecção do romance sem a letra “e”, incitando pensadores, diletantes, artistas e escritores (por vezes oulipianos) a participar de seus jogos de palavras. Por exemplo, após a produção diária de determinados seguimentos do livro, Perec lia os manuscritos aos ouvintes à sua volta e estimulava-os a produzirem trechos lipogramáticos. Muitos dos autores

²¹⁷ Na verdade, são suposições que envolvem tal afirmação, surgidas a partir da declaração de Marcel Bénabou de que o romance foi, de início, concebido como uma brincadeira oulipiana (cf. BENABOU *apud* PARAYRE, 1985, p. 9)

²¹⁸ Para mais informações, ver o capítulo “Le paradis” da biografia de Bellos (1994, p. 354-357).

dessas contribuições foram nomeados no romance²¹⁹. Por esse motivo, John Lee chega a afirmar que *La disparition* “ataca violentamente, uma vez mais, a noção ultrapassada de autor”²²⁰ (LEE, 1983, p. 16, tradução nossa).

A escrita coletiva de um texto não deixa de ser um eco, à sua maneira, do que Mallarmé nomeou como “desaparição elocutória do eu”, em que a figura do autor se dissipa para que a linguagem apareça; no entanto, também se aproxima do que o *Tel Quel* compreendeu como uma adequação perfeita do *scripteur* e o leitor. Essa perspectiva em que a linguagem impera no universo da literatura reverbera ainda no Brasil, mais precisamente em um “terceiro” Carlos Drummond de Andrade. O poema “Dissolução”, que abre o livro de 1951, *Claro enigma*, seria um exemplo dessa tendência:

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados

Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem no vácuo.
Habito alguma?

E nem destaque minha pele
da confluyente escuridão
Um fim unânime concentra-se
e pousa no ar. Hesitando.

E aquele agressivo espírito
que o dia carreia consigo,
já não oprime. Assim a paz,
destroçada.

Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na cor do galo?
Esta rosa é definitiva
ainda que pobre.

Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.

E sem alma, corpo, és suave (ANDRADE, 1995, p. 15-16)

²¹⁹ Um levantamento desses nomes, acompanhados de pequenas biografias, foi feito por Marc Parayre: Jacques Roubaud, Christine Ferri, Catherine Clément, Jean Pouillon, Monique Wittig, Eugen Helmlé, Alain Guérin, Paul Quéré, Raymond Queneau, Jean Queval, Maurice Pons (cf. PARAYRE, 1992, p. 404-406).

²²⁰ “bat en brèche, une fois de plus, la notion périmée d’auteur”.

A escuridão recai, as formas dos objetos e corpos se apagam, o homem se dissolve. Não há luzes a serem acesas. Homem, astros e mundo se misturam e se confundem em “uma outra ordem de seres / e coisas não figuradas”. O céu vazio é “mais vasto”, pleno em enigmáticas povoações. Para usar uma expressão cara a Merquior (1976) útil para pensar este momento da poesia de Drummond, nesse verso universo de demolições, amorfo, precário, pleno em nada, inexistem aspirações metafísicas (“sem alma”) ou quanto ao poder representacional da palavra e da imaginação (“falsa demente”). Tudo se evapora. De certeza, um reino-exílio das palavras e o contentamento do processo em si, como no poema seguinte da obra de 1951, “Remissão”:

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? perguntaria,
se esse travo de angústia nos cantares,
se o que dorme na base da elegia
vai correndo e secando pelos ares,

e nada resta, mesmo, do que escreves
e te forçou ao exílio das palavras,
senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo, em suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo do teu ser? (ANDRADE, 1995, p. 17)

A dissolução arma imagens do opaco e da evanescência, em que homem e mundo se misturam, em que o tempo se perde no ser. O signo do vazio percorre *Claro enigma*, forjado por inúmeras arquiteturas verbais. São nove sonetos ao longo do livro, os quais se somam a redondilhas, decassílabos e alexandrinos, costurados por um vocabulário elevado de citações, arcaísmos e imagens caras à tradição, que passam por Dante e Camões. Assim, formas clássicas são retomadas com força, num refluxo que em nada há de conservador²²¹.

Num primeiro momento deste trabalho, salientamos o papel de destaque da linguagem em detrimento do autor, discussão central na formação do Oulipo e intimamente conectada à máquina textual. O ideário oulipiano dá ênfase à criação

²²¹ Para mais informações quanto à classicização do modernismo em Drummond, distinta da formalização inócua da Geração de 45, pois parte de uma investigação formal mais profunda, ver Merquior (1976, p. 190-195).

de textos que funcionem por si mesmo, delegando ao leitor a atividade principal da literatura, destronando o autor do altar no qual descansava desde o romantismo. Vejamos um trecho do “Post-scriptum” de *La disparition*:

D’abord, lui qui n’avait pas pour un carat d’inspiration (il n’y croyait pas, par surcroît, à l’inspiration!) il s’y montrait au moins aussi imaginaire qu’un Ponson ou un Paudlhan. (PEREC, 2009a, p. 310)

Sem lugar para a inspiração, a maquinaria lipogramática do mundo ficcional, no qual Perec seria um mero adendo, soma-se a uma diegese da ausência, do branco, da morte e do enigma, escrita por diversas mãos. Porém, as contribuições de terceiros ao romance não são colocadas tal como produzidas inicialmente. Pode-se ver isso nos manuscritos do romance presentes na Tese de Parayre, o qual alerta:

Notemos que não é raro que Perec retoque os manuscritos, seja para corrigir alguns erros (“e”s que passam despercebidamente), para adaptar alguns detalhes, seja ainda para explorar potencialidades de jogos de palavras.²²² (PARAYRE, 1992, p. 405, tradução nossa)

Após colhê-los e retocá-los a seu bel prazer, ora os trechos aparecem com destaque no corpo do texto, marcados pela disposição na página ou por sinais, ora são seguidos pelo nome do autor, devidamente camuflado. Vide o caso de Alain Guérin: o autor de romances policiais tem o nome dissimulado nas iniciais AG, sendo na narrativa responsável por um relatório confidencial, o “Rapport du Consul Alain Gu. rin au Royal G-P.R.C. (Diffusion SACLANT – ‘cosmic’ NATO-SAG-G/PRC - 3.28.23)”²²³ (PEREC, 2009a, p. 77). Sendo assim, mais do que desvelar o desaparecimento elocutório do eu, o mais interessante é compreender como o trabalho coletivo do Oulipo contribuiu na produção de Perec. O grupo foi uma espécie de norte que lhe faltava, ou, para usar um trecho de *La disparition*:

Alors qu’il avait surtout, jusqu’alors, discoursé sur sa situation, son moi, son autour social, son adaptation et son inadaptation, son goût pour la consommation allant, avait-on dit, jusqu’à la chosification, il voulut, s’inspirant d’un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l’absolu primat du signifiant, approfondir l’outil qu’il utilisait jusqu’alors sans trop souffrir [...],

²²² “Notons qu’il n’est pas rare que Perec retouche les manuscrits, soit pour corriger quelques erreurs (des E passés inaperçus), pour adapter certains détails, soit encore pour exploiter des potentialités de jeux de mots.”

²²³ “Informe do Consul V. Guérin p/ o Digníssimo G – P.R.C. / (Distrib. SECLANT – ‘cosmic’ ONU - S VG -- G/PRC – 3.28.23)”. Notemos que “G – P.R.C.” faz referência ao próprio Perec. Mesmo citado, o trecho de Guérin não foi incluído no romance.

acquis qui, pour lui constituait alors, non un poids mort, non un carcan inhibant, mais, grosso modo, un support stimulant.²²⁴ (PEREC, 2009a, p. 309-310)

Essas são as palavras do “Scriptor” no “Post-scriptum”, mas poderiam ser perfeitamente as de Perec ao se deparar com a ideia de *contrainte*. Mais do que isso, faz-se aqui um pequeno resumo das propostas literárias anteriores de Perec e o que lhe atraía naquele momento. Após o sucesso do livro de estreia, por mais que Perec tentasse dar um molde de sentido e consequência à sua produção anterior (o que fica explícito em suas entrevistas), a entrada no Oulipo representou o trato apurado com as estruturas e, sobretudo, com a ciência da sua existência. Isto é, tanto no sentido do compromisso de estar ciente do ofício de escritor quanto no de construção de conhecimento por meio de um método.

O enfoque na linguagem como mola propulsora do que contar e norte da produção literária coercitiva, de postulados concebidos *a priori*, assemelha-se muito das sugestões dos textos de *Claro enigma*. No soneto “Oficina irritada”, discorre-se sobre esse labor formador de esfinges:

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender. (ANDRADE, 1995, p. 42)

Ao som da consoante alveolar *r*, que golpeia o poema em todos os versos, reverbera uma disciplina exagerada, de ritmo desordenado²²⁵, obsessiva na arte de

²²⁴ “Mesmo expondo desde sempre o que se tem sucedido com ele, dentro dele, entorno dele, seu equilíbrio e desequilíbrio, seu gosto pelo consumo que, conforme se diz, o coisificou, quis, movido pelo princípio do gosto do momento, defensor do poder supremo dos contornos do signo, imergir no instrumento que sempre usou sem que sofresse muito [...], conhecimento que, segundo ele, nem constituiu um peso morto, nem um ferrolho inibidor, e sim, *grosso modo*, um poder princípio impulsor.”

²²⁵ De acordo com Merquior, “[p]or suas imagens violentas (vv. 11, 12 e 13), esse voto de hermetismo injurioso coloca o estilo ‘puro’ no extremo limite de seu campo léxico e psicológico. O poeta se serviu de uma disciplina propositalmente exagerada (as rimas da oitava continuam nos tercetos) para

fazer duro o “soneto duro”. Tal como um lipograma em romance, “Oficina irritada” é um emissor de “sons absurdos e agônicos”, como surge em “Um boi vê os homens” (1995, p. 26), que “é silêncio que faz eco / e que volta a ser silêncio / no negrume circundante”, como ressurgem em “Cantiga de enganar” (1995, p. 40). Tal processo de invenção em Drummond coincide, não à toa, com uma dissolução do eu-lírico e o surgimento de poemas-esfinge, sedentos por profanação. Para desvelar esses enigmas sem resposta, só pela palavra, no caso do poeta brasileiro. Ou pela letra, no caso de Perec.

3.3 O espaço da letra

Um rápido percurso na obra de Perec serve para constarmos o lugar privilegiado da letra, traço concreto da língua em estado de dicionário. Por vezes, as palavras são objeto de reflexão. Em artigo de 1982 presente em *Penser/Classer*, o autor questiona-se:

Várias vezes perguntei-me em qual lógica presidira a distribuição das vogais e das vinte consoantes em nosso alfabeto: por que primeiro A, e depois B, e depois C, etc.?

A impossibilidade evidente de qualquer resposta tem, no princípio, alguma coisa de tranquilizador: a ordem alfabética, que é arbitrária, inexpressiva, logo neutra: objetivamente, A não vale mais que B, o ABC não é um sinal de excelência, mas somente de começo (o ABC do ofício).²²⁶ (PEREC, 2003d, p. 158, tradução nossa)

Não são apenas as palavras que residem num espaço de neutralidade, mas as letras, também – as quais, por sinal, não deixam de ser verbetes de dicionário. Nos 124 sonhos de *La boutique obscure*, a letra é o signo orientador de alguns dos relatos, como “Iniciais”, “M/W” e “les mots em I”. Nos títulos dos livros de Perec, essa proeminência da letra fica ainda mais evidente, como é o caso de *Alphabets* e *W ou a memória da infância* – que, originalmente, deveria se chamar *W* (BELLOS,

formular um voto performativo: porque este soneto de tons sombrios e ritmo desordenado (o primeiro quarteto é todo em decassílabos insólitos, acentuados na 5ª e 8ª (vv. 1 e 3), na 5ª e 7ª, na 4ª e 7ª – em suma, nem heróicos nem sáficos) já faz o que se propõe... O conhecimento pela agressão: tal parece ser a moral de uma poética em que o sadismo (v. 10) e a visão escatológica (v. 13) coincidem com o momento em que as estrelas do Boieiro se abandonam, ‘claro enigma’, ao olhar do homem. ‘Mitos que sufocam’ – como o ‘soneto duro’ de ‘Oficina irritada’ – mitos que sufocam, recuando em direção à noite, tornando-se ‘constelação’ ‘no charco’, associados ao ‘vazio mais branco’ são evocados em ‘A tela contemplada’ [...]” (cf. MERQUIOR, 1976, p. 151)

²²⁶ “Plusieurs fois je me suis demandé quelle logique avait présidé à la distribution des six voyelles et des vingt consonnes dans notre alphabet: pourquoi d’abord A, et ensuite B, et ensuite C, etc.? / L’impossibilité évidente de toute réponse a, au départ, quelque chose de rassurant: l’ordre alphabétique est arbitraire, inexpressif, donc neutre: objectivement A ne vaut pas plus que B, l’ABC n’est pas un signe d’excellence, mais seulement de commencement (l’ABC du métier).”

1994, p. 557). Em *Tentatif d'épuisement d'un endroit parisien*, lá estão as vogais em relevo em “Esquisse des choses d'un inventaire de quelques'une des choses strictement visibles”:

Letras do alfabeto, palavras “KLM” (no bolso da camisa de um transeunte, um “P” maiúsculo que significa “parking” “Hôtel Récamier”, “St-Raphaël”, “l'épargne à la dérive”, “Ponto de táxi”, Rua do Vieux-Colombier”, “Brasserie-bar La Fontaine Saint-Sulpice”, “P ELF”, “Parc Saint-Sulpice”.²²⁷ (PEREC, 2010, p. 10, tradução nossa)

Em *Les mots croisés*, o prólogo nos diz que:

A construção da grade é uma tarefa tediosa, minuciosa, maníaca, um tipo de aritmética à base de letras na qual somente importa que as palavras tenham este ou aquele comprimento e que sua superposição deixe entrever grupos compatíveis com a construção vertical das outras; sistema de restrição primário no qual a letra é omnipresente, mas no qual a linguagem é ausente.²²⁸ (PEREC, 2003c, p. 9, tradução nossa)

A linguagem, aqui correspondente à construção de sentido, à feitura das definições para as palavras cruzadas, é posterior ao momento de repouso da palavra, temporalidade em que a letra é a protagonista. Dentro das narrativas, o mundo e seus elementos, aqui e acolá, são entendidos a partir da forma das letras. No sonho 26 de *La boutique obscure*, “o bar é muito longo, em forma de S”²²⁹ (2010, p. 30, tradução nossa). Em *Espèces d'espaces*:

Na falta de chuva, a manutenção dos pavimentos e das calçadas pode ser assegurada graças aos hidrantes que estão instalados em quase todos os cruzamentos de ruas e que se abrem por meio de chaves em forma de T, as quais municiam os empregados municipais encarregados da limpeza das ruas.²³⁰ (PEREC, 2007, p. 68, tradução nossa)

Em *W*, envolto pelo círculo familiar, “como uma muralha intransponível”, enquanto a família tem a forma de uma fortificação típica das primeiras cidades, a letra de uma língua ainda desconhecida é que sugere ao menino (que,

²²⁷ “Des lettres de l'alphabet, des mots 'KLM' (sur la pochette d'un promeneur), un 'P' majuscule qui signifie 'parking', 'Hôtel Récamier', 'St-Raphaël', 'l'épargne à la dérive', 'Taxis tête de station', 'Rue du Vieux-Colombier', 'Brasserie-bar La Fontaine Saint-Sulpice', 'P ELF', 'Parc Saint-Sulpice'.”

²²⁸ “La construction de la grille est une tâche fastidieuse, minutieuse, maniaque, une sorte de arithmétique à base de lettres où il importe seulement que les mots aient telle ou telle longueur et que leur superposition fasse apparaître des groupes compatibles avec la construction verticale d'autres; système de contrainte primaire où la lettre est omniprésente mais d'où le langage est absent.”

²²⁹ “le bar est très long. Il a une forme de S”.

²³⁰ “A défaut d'eau de pluie, l'entretien des chaussées et des trottoirs peut être assuré grâce à des arrivées d'eaux qui sont installées à presque tous les croisements de rues et qui s'ouvrent à l'aide de clés en forme de T dont sont munis les employés municipaux chargés du nettoyage des rues.”

hipoteticamente, testemunhou o evento) uma forma geométrica: “Todos se extasiavam diante do fato de eu ter desenhado uma letra hebraica, identificando-a: o signo teria a forma de um quadrado, aberto em ângulo inferior esquerdo [...]” (1995, p. 21). No final de *A vida modo de usar*:

É o dia 23 de junho de 1975, e vão dar oito horas da noite. Sentado diante do puzzle, Bartlebooth acaba de morrer. Sobre a toalha da mesa, nalgum lugar do céu crepuscular do quadringentésimo trigésimo nono puzzle, o vazio negro da única peça ainda não encaixada desenha a silhueta quase perfeita de um X. Mas a peça que o morto segura entre os dedos, já há muito prevista em sua própria ironia, tem a forma de um W. (PEREC, 1991, p. 502)

Para além de ser uma forma de ver o mundo, a letra é ainda um modo de contar um mundo, o epicentro da ficção:

Gosto de caminhar em Paris. Às vezes por uma tarde inteira, sem rumo preciso, não de fato aleatoriamente, nem de modo aventureiro, mas deixando me levar. Às vezes, pegando o primeiro ônibus que para (não podemos pegar o ônibus andando). Ou então preparando cuidadosamente, sistematicamente, um itinerário. Se eu tivesse tempo, gostaria de imaginar e resolver problemas análogos ao das pontes de Koenigsberg ou, por exemplo, encontrar um trajeto que, atravessando Paris de ponta a ponta, apenas levaria em conta as ruas começando com a letra C.²³¹ (PEREC, 1983, p. 87, tradução nossa)

As letras fazem girar em torno de si a seriedade de escrever sobre si, sobre o mundo e sobre o lúdico que ela desencadeia. Do mesmo modo que os elementos do alfabeto, tornam-se omnipresentes erudição e humor, tão caros aos oulipianos. Nada sintetiza melhor tal perspectiva que um projeto literário do final da década de 1970 que não virou realidade:

Eu mesmo imaginei um romance de ficção científica no qual a sociedade não mais funcionaria com dinheiro, mas com o alfabeto. Todas as manhãs, ao se levantar, receberíamos sete letras de palavras cruzadas e, em toda parte, haveria palavras cruzadas sendo feitas. Cada vez que chegássemos a formar uma palavra, ou a acrescentar uma ou várias letras em uma palavra já existente, receberíamos uma série de outras, poderíamos capitalizar, seria o capitalismo literário. Os valores das letras seriam informados. O “x” valeria muito.²³² (PEREC, 2003b, p. 274, tradução nossa)

²³¹ “J’aime marcher dans Paris. Parfois pendant tout un après-midi, sans but précis, pas vraiment au hasard, ni à l’aventure mais en essayant de me laisser porter. Parfois en prenant le premier autobus qui s’arrête (on ne peut plus prendre les autobus au vol). Ou bien en préparant soigneusement, systématiquement, un itinéraire. Si j’en avais le temps, j’aimerais concevoir et résoudre des problèmes analogues à celui des ponts de Koenigsberg, ou, par exemple, trouver un trajet qui, traversant Paris de part en part, n’emprunterait que des rues commençant par la lettre C.”

²³² “J’ai moi-même imaginé un roman de science-fiction dans lequel la société ne fonctionnerait plus sur l’argent, mais sur l’alphabet. Tous les matins, en se réveillant, on recevrait sept lettres de scrabble

3.4 Entre quatro campos de interesse

Aparentemente, nem só de letras viviam as ambições perecquianas. Em uma entrevista radiofônica concedida a Bernard Noël em 1977, o autor relata que estava em um “estado de júbilo” durante os dois anos em que trabalhou em *La disparition* (PEREC, 2003b, p. 62, tradução nossa). O termo júbilo, de fato, reaparece inúmeras vezes nos seus enunciados, como na entrevista de 1978 “En dialogue avec l'époque” (PEREC, 2003b, p. 55-67), servindo tanto para se referir ao sentimento de escrever quanto à sensação do leitor ao lê-lo:

Os escritores que eu gosto, de Rabelais a Joyce, passando por Stendhal e Flaubert, contam histórias. Quando eu tinha seis anos, a literatura era para mim devorar Dumas e Verne. Essa paixão ficou intacta e eu tento encontrar esse espaço de alegria de brincar com as palavras, com essa coisa bastante extraordinária que são as vinte e seis letras do alfabeto que, combinando-se, dão origem à ficção, ao que há de maravilhoso no fato de contar uma história. Tivemos medo desse prazer durante certo tempo. Não acreditávamos mais, não sabíamos mais como ter prazer nisso. Além dessa crise, era preciso encontrar o prazer do texto, tanto o da leitura quanto o da produção do texto. É me impondo regras que tentei resolver esses problemas.²³³ (PEREC, 2003b, p. 303-304, tradução nossa)

A euforia com a rigidez das restrições, que contempla a brincadeira de compartilhar, mesmo que por momentos precisos, a escrita do seu próprio livro (vide a experiência do Moulin d'Andé), e a relevância das letras nesse jogo convergem na constituição de um dos quatro campos de interesse literário de Perek:

Efetivamente, há vários caminhos, que partem de uma interrogação central, primeiro sobre o romance, depois enfocando a escrita e a minha relação com a escrita. Isso passa por vários campos, como se eu lavrasse parcelas diferentes. Há um desses que é muito claro e que podemos conectar a uma interrogação de ordem sociológica: tentar repetir cotidianamente alguma coisa que a revele. O primeiro livro desse tipo é claro que é *As coisas*, sobre a sociedade de consumo. É o caso também de *Espèces d'espace*; de todos os trabalhos que fiz no período da *Cause Commune*; as descrições de

et, partout dans la rue, il y aurait des scrabbles en cours. Chaque fois qu'on arriverait à poser un mot, ou à ajouter une ou plusieurs lettres sur un mot déjà existant, on en recevrait un certain nombre d'autres, on pourrait capitaliser, ce serait le capitalisme littéral. On afficherait des cours des lettres. Le 'x' vaudrait très cher.”

²³³ “Les écrivains que j'aime, de Rabelais à Joyce en passant par Stendhal et Flaubert, racontent des histoires. Quand j'avais dix ans, la littérature, c'était pour moi dévorer Dumas e Verne. Cette passion est restée intacte et j'essaie de retrouver cette espèce de joie de jouer avec les mots, avec cette chose assez extraordinaire qui est les vingt-six lettres de l'alphabet qui, en se combinant, donnent naissance à la fiction, à ce qu'il y a de merveilleux dans le fait de raconter une histoire. On a eu peur de ce plaisir pendant un certain temps. On n'y croyait plus, on ne savait plus comment s'y prendre. Outre cette crise, il fallait retrouver le plaisir du texte, tant au niveau de la lecture qu'au niveau de la production du texte. C'est en me fixant des règles que j'ai essayé de résoudre ces problèmes.”

lugares, de quartos, um dos aspectos importantes de *A vida modo de usar*. E depois há uma segunda interrogação que parte da minha relação com a escrita, que é um tipo de tendência autobiográfica. É ainda pouco claro em *As coisas*, em *Um homem que dorme*, baseados em materiais autobiográficos, elementos autobiográficos, e é bastante evidente em *W*, em que ficção e autobiografia se entrelaçam e se iluminam mutuamente. Em seguida, há uma terceira tendência que é aquela do jogo, isto é, o Oulipo, trabalho sobre a linguagem, sobre a escrita: um trabalho no sentido em que se diz que é o trabalho de um pianista: ele faz escalas, exercícios e, antes de começar a interpretação de um pedaço, ele desenferruja os dedos. Essa direção aparece em todo o trabalho que eu fiz no Oulipo e dão às vezes em obras baseadas inteiramente nas restrições literárias: lipogramas (*W*, *Les Revenentes*), anagramas (*Alphabets*), palíndromos, etc. Enfim, uma quarta dimensão, mais ambiciosa, é o desejo romanesco, vontade de contar histórias, que começou para mim com *La disparition* e talvez um pouco já em *Petit Vélo*.²³⁴ (PEREC, 2003b, p. 56, tradução nossa)

Perec relaciona cada vertente da sua produção a um livro em específico. *As coisas* é o exemplo de texto sociológico. *W*, *La boutique obscure*, *Je me souviens* e *Lieux où j'ai dormi* são os de textos autobiográficos. Obras sob *contraintes* duras são exemplos de textos lúdicos. *A vida modo de usar* é o paradigma de romanesco, aquele em que melhor se desfruta o gosto pelas histórias. Monta-se um sistema que é tão sedutor quanto esquematicamente limitado, induzindo à noção falsa de que cada obra trata ou tem como destaque um traço específico e, pior, de que deve ser lida seguindo-o.

La disparition é um romance em lipograma, no qual se destaca o lúdico, mas também é um romance com viés policial, pleno de peripécias, como *A vida modo de usar*. A ficção em ambos é fruto do regime de restrição. Mas nestes dois romances é também perfeitamente cabível uma abordagem sociológica, tendo em vista a possibilidade de estudo dos hábitos e condições da sociedade francesa – seja pela

²³⁴ “Effectivement, il y a plusieurs chemins, qui partent d’une interrogation centrale, d’abord sur le roman, ensuite en se précisant davantage sur l’écriture et ma relation à l’écriture. Cela passe par plusieurs champs, comme si je labourais des parcelles différentes. Il y en a une qui est très nette, et qu’on peut rattacher à une interrogation d’ordre sociologique: essayer de repérer dans la quotidienneté quelque chose qui la révèle. Le premier livre de ce type est bien entendu *Les Choses*, sur la société de consommation. C’est aussi *Espèces d’espaces*; ce sont tous les travaux que j’ai faits dans le cadre de *Cause Commune*; les descriptions de lieux, de chambres, et c’est l’un des aspects importants de *La vide mode emploi*. Et puis, il y a une deuxième interrogation qui part de ma relation à l’écriture, qui est une sorte de tendance autobiographique. C’est encore peu manifeste dans *Les Choses*, dans *Un homme qui dort*, fondés sur des supports autobiographiques, des éléments autobiographiques, et c’est tout à fait apparent dans *W* où fiction et autobiographie s’entremêlent et s’éclairent l’une l’autre. / Ensuite, il y a une troisième tendance qui est celle du jeu, c’est-à-dire l’Oulipo, travail sur le langage, sur l’écriture: un travail au sens où on dit d’un pianiste qu’il travaille: il fait des gammes, des exercices et, avant de commencer l’interprétation d’un morceau, il se dérouille les doigts. Cette direction apparaît dans tout le travail que j’ai fait à l’Oulipo et donne parfois des ouvrages fondés entièrement sur des contraintes littérales: lipogrammes (*W*, *Les Revenentes*), anagrammes (*Alphabets*), palindromes, etc. / Enfin, une quatrième dimension, plus ambitieuse, est le désir de romanescque, l’envie de raconter des histoires, qui a commencé pour moi avec *La disparition* et peut-être un peu déjà avec *Petit Vélo*.” Essa divisão da própria produção é uma reflexão que Perec reproduz em inúmeros textos.

abordagem, no mais das vezes irônica, do cenário intelectual parisiense dos anos 1960, seja pelo mapeamento dos moradores de um prédio da década de 1970.

W, por sua vez considerado eminentemente autobiográfico, não é menos romanesco, tendo em vista as narrativas da ilha. Ou menos oulipiano, levando-se em conta as *contraintes de lectures*, que se opõem às *contraintes d'écritures* e estão ligadas aos procedimentos de montagem. O vai e vem entre as duas séries e a litanias fazem com o que o leitor intercale disforia e euforia (LEJEUNE, 1991b).

Obra de impossível definição quanto ao gênero, *Espèces d'espaces*, no trânsito entre um tratado urbanístico patafísico e um livro de listagens e relatos pessoais, indissociasse de sua estrutura em bonecas russas, as quais reverberam os espaços da cidade, os espaços do sujeito e os espaços do sujeito na cidade.

Além de possíveis equívocos interpretativos, separar os textos em campos de interesses leva-nos à miopia. Mesmo que Percec não tenha escrito o seu *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Raymond Roussel com o objetivo de que seus leitores futuros o entendessem, a verdade é que os quatro campos de interesse foram mais eficazes que a autoexegese rousseliana.

3.5 Surgimento da leitura formal

No primeiro livro de entrevistas e conferências de Percec, Dominique Bertelli e Mireille Ribière descrevem brevemente o ano literário de 1969, a publicação de *La disparition* e sua recepção:

Anne Villelaur [...] confessa ter se divertido “por volta de umas cem páginas”, mas “o insólito em doses elevadas torna-se monótono”. Na conclusão de um resumo pormenorizado desse “romance popular de aventuras totalmente excêntrico”, a crítica do periódico semanal comunista lamenta que, com esse “exercício”, Percec se distancie do gênero habitual em que, a partir de seu *eu*, ele abordava os problemas das pessoas de sua geração [...]. Rene-Marill Albérès, [...] deplorando que Percec “não tenha forçado um pouco mais sua inspiração, seu talento e, principalmente, sua espontaneidade e sua sinceridade” para encontrar o sucesso de *As coisas*, [...] uma transposição [...] do caso Ben Barka.²³⁵ (PEREC, 2003a, p. 104, tradução nossa)

²³⁵ “Anne Villelaur [...] avoue avoir été amusée ‘pendant une petite centaine de pages’, mais ‘l’insolite à haute dose devient monotone’. En conclusion d’un résumé circonstancié de ce ‘roman populaire d’aventures totalment farfelu’, la critique de l’hebdomadaire communiste regrette qu’avec cet ‘exercice’, Percec s’éloigne de genre habituel où, à partir de son *moi*, il abordait les problèmes des gens de sa génération [...]. R-M Albérès, [...] [d]éplorant que Percec ‘n’ait un peu trop forcé son inspiration, son talent et surtout sa spontanéité et sa sincérité’ pour retrouver le succès des *Choses*, [...] une transposition [...] de l’affaire Ben Barka.” O *affaire* Ben Barka foi o sequestro e assassinato do político marroquino Mehdi Ben Barka, planejado pelo serviço secreto marroquino e com o aval do francês.

Seja como for, não se fala sobre a *contrainte*. Em *Les Échos*, fala-se da riqueza da invenção e da imaginação da linguagem, mas há reticências quanto ao comprimento demasiado do romance. Étienne Lalou tece mais elogios, afirmando que a obra do escritor experimental não se contenta em divertir, pois é capaz de suspender a ideia mesma de romance, ingrediente considerado ótimo para o prazer do leitor, mas não mais que isso. Há também críticas sem reservas, como a de Pascal Pia, que comenta sobre o prazer em ler um livro capaz de amalgamar elementos tão díspares, escrito por alguém que é mais que um erudito patafísico. No calor do momento, é Marcel Bénabou, oulipiano amigo de Perec e colaborador do processo de escrita coletiva em Moulin d'Andé, que avalia de forma mais entusiasmada a leitura de *La disparition*. Considera-o o sonho de qualquer escritor, adequação entre escrita e seu objeto. Bénabou complementa afirmando que a fecundidade da *contrainte* fica exposta nesse romance, construído em torno de uma ausência, o que mina a relação entre realidade e literatura. Refrata-se assim o argumento de que a narrativa é frívola e afasta-se Perec da pecha sociológica a qual ficou preso após *As coisas* (PEREC, 2003a, p. 104-105).

Num primeiro momento, valorizar a restrição como chave interpretativa pareceu ser útil, pois permitiu ao conjunto de críticos afeitos ao Oulipo fazer com que o autor fosse levado a sério. Mas é nítido que a recepção de *La disparition* foi muito além da leitura que não percebeu a ausência do “e”, como dez em cada onze estudiosos sobre Perec gostam de entoar²³⁶. Mais do que um eterno *sparing* para os críticos, a insistência em trazer essa anedota da recepção expõe a protuberância da forma em relação ao conteúdo, ou seja, do campo de interesse oulipiano (que se mescla ao autobiográfico, no caso de Perec) em relação ao campo de interesse romanesco e também ao de interesse sociológico. Tanto faz ser entendido como façanha verbal, divertimento sem maiores consequências ou feito extraordinário. Em suma, o enfoque é o mesmo. Há aí, portanto, uma oposição latente. De um lado, o romance de conteúdo sociológico; de outro, o romance da forma. Nesse sentido, o que Bénabou faz é buscar uma consolidação à dicotomia aristotélica em uma única equação: “[...] a absoluta adequação da escrita com seu objeto [...], [permitindo]

²³⁶ A princípio, apenas uma leitura não identificou a ausência do “e”. Trata-se de Rene-Marill Albérès, responsável por tramar a associação esdrúxula com o *affaire* Ben Barka, o que o fez entrar para o anedotário oulipiano. Perec mesmo estimulou esse comportamento jocoso no “P.s.” de um extrato do romance publicado em *La littérature potentielle*: “Il est intéressant de signaler que plusieurs critiques, rendant compte de ce livre, ne se sont pas aperçus – au cours de ces 312 pages – de la ‘disparition’ de la lettre E.” [“É interessante destacar que vários críticos, ao lidarem com este livro, não se aperceberam / ao longo dessas 312 páginas – do ‘desaparecimento’ da letra E.”] (OULIPO, 2007b, p. 92, tradução nossa)

descobrir na língua [...] um mundo totalmente assombrado pela necessidade que o funda”²³⁷ (BENABOU *apud* PEREC, 2003a, p. 105, tradução nossa). Some-se a isso a confissão de dívida de Péric para com o Oulipo, explícita em sua famosa declaração:

Eu me considero realmente um produto do Oulipo, isto é, minha existência de escritor depende 97% do fato de eu ter entrado em contato com o Oulipo numa época crítica da minha formação, do meu trabalho de escrita.²³⁸ (PEREC, 2003a, p. 148-149, tradução nossa)

O que temos aqui é um escritor que reconhece num movimento literário uma importância central, pois é este responsável por lhe dar um norte, ou vários, regradados e exaustivos. O problema é compreender a importância que o Oulipo teve à criação de Péric como se o resultado dessa criação, os textos em si, deveriam ser abordados com 97% de atenção endereçada às restrições, ou que só a forma fosse digna de estudo. No caso do romance lipogramático, desprestigiar qualquer análise que vincule o romance à sociedade, ressaltar unicamente o aspecto formal e ridicularizar quem não percebeu a ausência da vogal são os caminhos argumentativos mais frequentes desde 1969. Quanto a esse último aspecto, é notório, na breve amostra da recepção, que o lipograma foi percebido pela grandíssima maioria dos críticos já num primeiro momento. O verdadeiro movimento da crítica é de identificar²³⁹ a regra e, na sequência, fazer um juízo de valor relativo a ela, positivo ou negativo. Todavia, são muitos os depoimentos em que Péric mostrasse desapontado com o fato de que sua obra é constantemente lida a partir de um único prisma. O depoimento abaixo, uma entrevista de Péric a Patrice Fardeau de 1978, atesta o fato:

Sim, mas eu farei uma ressalva a *La disparition*: é muito sistemático. O artifício formal sobre o qual se baseia o livro, o desaparecimento do “e”, permite contar a história, mas é frustrante para o bom leitor. Podemos sempre dizer: “Sim, é um livro sem o ‘e’”, “Ah! Bom, é uma farsa”.

O leitor pode ter a impressão que nos divertimos mais à custa dele que com ele. É um dos motivos pelos quais *A vida modo de usar* baseia-se sobre sistemas de restrições que são ainda mais difíceis que *La disparition*, mas a gente não os vê.

²³⁷ “[...] l’absolue adéquation de l’écriture à son objet [...], découvrir dans la langue [...] un monde totalment hanté par la nécessité qui le fonde.”

²³⁸ “Je me considère vraiment un produit de l’Oulipo, c’est-à-dire, ue mon existence d’écrivain dépend à quatre-vingt-dix-sept pour cent du fait que j’ai connu l’Oulipo à une époque tout à fait charnière de ma formation, de mon travail d’écriture.”

²³⁹ Para mais informações sobre a recepção em jornais da obra de Péric, ver artigo “Georges Péric et la critique journalistique” (SESTOFT, 1996, p. 1-18).

Eu tomei cuidado (enfim, se começarmos a procurá-los, podemos encontrar dois ou três) de mascará-los, embora em *La disparition* o procedimento fosse apresentando, criando, de certo modo, uma barreira. Tenho esse sentimento mais nítido ainda com *Alphabets*.

Em *Alphabets*, os leitores praticamente jamais leram os poemas como poemas, como rimas, mas como proezas, e isso é muito chato. De certo modo, isso se fez sentir sobretudo em relação à crítica: para *La disparition*, não se falava mais do livro, mas só do sistema: é um livro sem “e”, era.²⁴⁰ (PEREC, 2003b, p. 63, tradução nossa)

Perec detém-se no fato de a recepção do livro entendê-lo como um texto sem “e”, como se isso fosse a coisa a ser vista ou como se fosse a única coisa possível de ser vista. O problema seria a exibição e o exibicionismo da restrição, uma vez que ela é a geradora de um estorvo. A comparação com *Alphabets* chega a ser cruel, tendo em conta a dificuldade de leitura dos poemas heterogramáticos perecquianos se os blocos de letras não forem espalhados no corpo da página. A falta de prestígio referente à própria obra pode até ter sido motivada ou estimulada pelo silêncio de Barthes em relação ao romance. De fato, o ensaísta francês em nenhum momento comentou sobre o lipograma, o que causou, como afirma Paulette Perec, sua esposa à época, uma imensa dúvida no escritor (PEREC, 2001b, p. 83). Fato é que o romance não é mais respeitável, pois, como em um crime em que a vítima é acusada de ter culpa, Perec parece incorporar o olhar da crítica que define o livro como apenas um lipograma, um exercício, um momento de passagem.

Tendo entendido que a restrição foi um elemento determinante à produção literária de Perec, podemos concluir que ela não era, definitivamente, o elemento a ser venerado. Não se trata de dissociar o Oulipo de seus preceitos, e sim não colocar a restrição à frente do romanesco como um obstáculo que impedisse uma leitura *à plat ventre*, grande qualidade de *A vida modo de usar*, no qual evidentemente a *contrainte* não é imprescindível nem omnipresente para quem lê (PEREC, 2003b, p. 62-63). Por mais que atualmente alguns leitores apenas se

²⁴⁰ “Oui, mais je ferai un reproche à *La disparition* c'est trop systématique. L'artifice formel sur lequel se fonde le livre, *La disparition* du 'e', permet de raconter l'histoire mais est frustrant par rapport au bon lecteur. On peut toujours dire: 'Oui, c'est un livre sans 'e''; 'Ah! Bon, c'est une farce'. / Le lecteur peut avoir l'impression qu'on joue plus de lui qu'on ne joue avec lui. C'est l'une des raisons pour lesquelles *La Vie mode d'emploi* se fonde sur des systèmes de contraintes qui sont encore plus difficiles que dans *La disparition*, mais on ne les voit pas. / J'ai pris soin (enfim, si on commence à les chercher, on peut en trouver deux ou trois) de les masquer alors que dans *La disparition*, le procédé était affiché et ça créait, d'une certaine manière, une barrière. J'ai ce sentiment plus net encore avec *Alphabets*. / Dans *Alphabets*, les lecteurs n'ont pratiquement jamais lu les poèmes comme des poèmes, comme des comptines, mais comme des exploits, et ça, c'est très gênant. D'une certaine manière, ça a surtout joué au niveau de la critique: pour *La disparition*, on ne parlait plus du livre, mais du système: c'était un livre sans 'e', il était épuisé dans cette définition.”

interessem pela apreciação da engenharia²⁴¹, Perce as queria camufladas²⁴², o que evitaria recepções monofônicas.

3.6 Diálogo com o pensamento francês do período: Barthes e Cia.

Perce frequentou os seminários de Barthes na década de 1960. Nas entrevistas e conferências, inúmeras são as referências do aluno ao professor, sobretudo quanto ao seminário de 1963-1964, “Inventário dos sistemas de significação contemporânea”, e ao de 1964-1965, “Pesquisas sobre a retórica”, o qual serviu de modelo para *As coisas*. Por sinal, Barthes tece saborosos elogios quando da publicação do romance de 1965:

Eu acho o livro *muito bom* [...] Eu acredito ver toda a novidade que você espera dele, um realismo não do detalhe, mas, conforme a melhor tradição brechtiana, da situação; um romance, ou uma história, sobre a pobreza inextrincável misturada com a *imagem* da riqueza, é muito bonito, muito raro, hoje em dia [...]. Eu não sei o que você quer retomar ou acrescentar, mas em todo caso acabe rápido e publique...²⁴³ (BARTHES *apud* BELLOS, 1994, p. 317-318, tradução nossa)

Se Barthes gostou de *As coisas* porque identificou ali elementos que ele mesmo trabalhava nos seminários, ou se, de fato, o romance lhe pegou de surpresa, nunca saberemos. A verdade é que o livro publicado em 1965 agradou ao teórico francês, o que não ocorreu com *La disparition*, que compartilha características com a escrita telqueliana. Pelo menos se considerarmos os inúmeros possíveis *scriptores* da produção coletiva lipogramática, em que o autor estaria morto para brilhar com brilho eterno o reino do significado, construído em um sinuoso espaço inter e metatextual²⁴⁴. Perce, por sua vez, reverencia o mestre a todo o momento, sendo inúmeras as referências a Barthes nas entrevistas e conferências, todas positivas, o que não acontece com os telquelianos.

²⁴¹ Curiosamente, após a morte de Perce e a descoberta dos cadernos com a idealização das *contraintes* no romance de 1978, boa parte da crítica restringe-se ou a estudar as regras ou a falar só delas.

²⁴² Magné entende isso como uma tensão em *A vida* entre a marca e a máscara (1986, p. 50).

²⁴³ “Je trouve votre livre *très bien* [...] Je crois voir tout ce que vous pouvez en attendre de nouveau, un réalisme non du détail mais, selon la meilleure tradition brechtienne, de la situation; un roman, ou une histoire, sur la pauvreté inextricablement mêlée à l’ *image* de la richesse, c’est très beau, très rare, aujourd’hui [...] Je ne sais pas ce que vous voulez reprendre ou rajouter, mais en tout cas finissez vite et publiez...” Quanto às citações do texto de Bellos, as elipses constam no original.

²⁴⁴ Ribière acredita que Barthes nem chegou a ler *La disparition* (BEAUMATIN; RIBIÈRE, 2005, p. 344, nota).

Sem dúvida, o contato entre ambos é complexo, como bem demonstrou Andrew Leak em relação à concepção e à publicação de *Mitologias* e *As coisas* (LEAK, 1993, p. 57-75) e Mireille Ribière em relação à visão de um autor sobre o outro, sobretudo pós-1965 (BEAUMATIN; RIBIÈRE, 2005, p. 338-353). E esse contato vai além mesmo da relação pessoal. Logo após o lançamento de *As coisas*, a revista *Arts-Loisiers* propôs ao romancista escrever uma sessão posteriormente intitulada “L’Esprit des Choses” (1966-1967), tal qual os textos de Barthes que deram origem a *Mitologias*. Conforme *Arts*, era como se Perec estivesse para os anos 1960 assim como Barthes um dia esteve para os 1950 (1999, p. 159). Nessa sessão, Perec demonstra um mal-estar com o entendimento da perspectiva teórica estruturalista e seus grandes nomes. Em “Du terrorisme des modes”, de 1967, consta:

Estando os movimentos totalitários do tamanho do surrealismo em vias de extinção, não é mais lá que é preciso ir procurar o terrorismo hoje em dia. Provavelmente há, ainda, aqui e acolá, alguns grupúsculos que se pretendem detentores da verdade verdadeira, por exemplo os Lettristes, ou Tel Quel [...]. Mas seu terrorismo dificilmente impera: é preciso querer entrar em seu jogo para sentir os efeitos, e nada nos impede de ignorá-los. Não sou eu, por exemplo, que irá tratar Philippe Sollers e seus amigos como bagunceiros, nem Dominique de Roux como fascista; isso não quer dizer obrigatoriamente que eles não o sejam; simplesmente, não vale a pena lutar por coisas que, depois de tudo, são apenas briguinhas.²⁴⁵ (PEREC *apud* BELLOS, 2003, p. 375, tradução nossa)

O debate é barulhento, mas de nada serve, não fere ninguém. Quanto a Sollers, Perec é ainda mais contundente em sua correspondência:

Bizarro que aquele que escreveu *Train rouge*, *La Diane Française*, o *Traité du Style*, aquele que criou *Engagez dans la littérature* admita hoje que o burguês Philippe Sollers seja capaz de nos emocionar. Nos emocionar? Eu compreendi bem? O que isso quer dizer? Que ele sabe muito bem contar seus casos.

[...]

Sr. Sollers não é nada mais, nada menos que um punheteiro inteligente. Ele faz metáfora entusiasmadamente em sua 1ª história de amor – em 3 anos, seu herói será um funcionário ou secretário de embaixada.

²⁴⁵ “Les mouvements totalitaires de l’ampleur du surréalisme étant en voie de disparition, ce n’est plus là qu’il faut aller chercher le terrorisme aujourd’hui. Sans doute y a-t-il encore par-ci par-là quelques groupuscules qui se veulent détenteurs de la vraie vérité, par exemple les Lettristes, ou Tel Quel [...]. Mais leur terrorisme fait difficilement le poids: il faut vouloir entrer dans leur jeu pour en ressentir les effets, et rien ne nous empêche de les ignorer. Ce n’est pas moi par exemple, qui irai traiter Philippe Sollers et ses amis de bousins, ni Dominique de Roux de fasciste; cela ne vaut pas obligatoirement dire qu’ils ne le sont pas; simplement, ça ne vaut pas la peine de se battre pour des choses qui, après tout, ne sont que des querelles de salon.”

Eu não compreendo como eu poderia gostar de Sollers.²⁴⁶ (PEREC, 2011, p. 39-40)

Bellos argumento que o problema não era Sollers em cima, mas a coqueluche em torno do autor. Avesso a conflitos, o problema seria a moda de determinados valores, escritores e estilos no centro da intelectualidade francesa (2003, p. 375). A crítica quanto a Sollers, contudo, parece ir um pouco além, se estendendo à literatura telqueliana como um todo. Talvez mesmo um aborrecimento advindo da relação narcísica com a produção artística, como ponderou Arts (1999, p. 160-161). Conceitos como “reescrita”, “citação” e “intertextualidade” apontariam tão somente à materialidade do texto, ao “escrever bem”²⁴⁷ e ao que posteriormente ficou conhecido como “escrita textual”. Para ilustrar isso, retomamos uma citação de Péric, agora aumentada:

No Novo Romance mesmo, a escrita fica ainda alguma coisa absolutamente privilegiada. Foi preciso esperar muito tempo para que a literatura se reivindicasse ela mesma enquanto escrita. Foi preciso esperar primeiro os trabalhos de Roland Barthes [...]. Enfim, foi preciso esperar o grupo *Tel Quel*... As perspectivas abertas são numerosas. O limite, evidentemente, é que caímos, abandonamos, se você prefere, o projeto realista que há no começo e que caímos verdadeiramente, unicamente, em uma exploração da linguagem pela linguagem, o que o *Tel Quel* está fazendo, atribuindo à psicanálise ou a uma exploração psicológica... enfim, extrair o significado desse texto. É um pouco a crise, ou o perigo, que conhece neste momento o *Tel Quel*.²⁴⁸ (PEREC, 2003a, p. 85, tradução nossa)

A linguagem pela linguagem é um avanço e um risco. Se em Barthes foi uma novidade e uma abertura de possibilidades, nos outros membros do *Tel Quel* transformou-se em uma redução, em um despautério com o real:

²⁴⁶ “Bizarro que celui qui a écrit *Train rouge*, la *Diane Française*, le *Traité du Style*, celui qui a crié *Engagez ds la littérature*, admettre aujourd'hui qu'un bourgeois comme Philippe Sollers soit capable de nous émouvoir. Nous émouvoir? J'entends bien, qu'est-ce que ça veut dire? qu'il sait bien raconter ses amours. / [...] / Mr Sollers n'est rien d'autre qu'un masturbateur intelligent. Il métaphyse allègrement sur sa 1^{ère} histoire d'amour – ds 3 ans son héros sera rangé, fonctionnaire ou secrétaire d'ambassade. / Je ne comprends pas pourquoi je pourrais aimer Sollers.”

²⁴⁷ “C'est une idée qui me semble précieuse sur le plan de la création littéraire, beaucoup plus prometteuse que ce simple fait du bien-écrire qu'on défend à *Tel Quel* ou dans ce genre de revues. C'est la volonté de se situer dans une ligne qui prend en compte toute la littérature.” [“É uma ideia [a de colagem] que me parece preciosa no plano da criação literária, mais promissora que esse simples feito de escrever bem que defende o *Tel Quel* ou esse tipo de revista. É a vontade de se colocar em uma linha que leva em conta toda a literatura.”] (PEREC, 2003a, p. 49, tradução nossa)

²⁴⁸ “Dans le Nouveau Roman même, l'écriture reste encore quelque chose d'absolument privilégié. Et il a fallu attendre très longtemps pour que la littérature se revendique elle-même en tant qu'écriture. Il a fallu attendre d'abord les travaux de Roland Barthes [...]. Enfin, il a fallu attendre le groupe *Tel Quel*... Les perspectives ouverts sont nombreuses. La limite, évidemment, c'est qu'on tombe, on abandonne, si vous voulez, le projet réaliste qu'il y a au départ et que l'on tombe véritablement, uniquement, dans une exploration du langage par le langage, ce que *Tel Quel* est en train de faire, en confiant à la psychanalyse ou à une exploration psychanalytique le soin... enfin, d'extraire le signifié, la signification de ce texte. C'est un peu la crise, ou le danger, que connaît en ce moment *Tel Quel*.”

Mas, para o restante, me parece que jamais a literatura francesa conheceu tal abertura e que, hoje em dia, são possíveis pesquisas completamente novas sobre a linguagem [...], sobre a montagem [...], sobre a retransmissão do real, isto é, sobre essa escolha ou de um escritor que serve de retransmissor entre o mundo e o livro [...]. Ou o livro pode ser retransmitido por um material que não é propriamente literário.²⁴⁹ (PEREC, 2003a, p. 85-86, tradução nossa)

Conforme Péric, a presença do real pode dar-se via literatura (como a referência a obras de outros autores) e via suportes não literários (como as cartas utilizadas em *Stalingrado, descrição de uma batalha*, de Alexander Kluge, e as entrevistas, documentos oficiais e observações em *A sangue frio*, de Truman Capote) (2003a, p. 86). No caso de *La disparition*, as referências ao real não literário são manifestações translúcidas:

Par surcroît, Mai fut brûlant. (PEREC, 2009a, p. 13)

*Par surcroît, il s'attachait au goût du jour; il lui plaisait d'ouïr Lacan ou Balibar, McLuhan Marshall ou Ninipotch, Tutti ou Quanti. Il lisait "Comunications", "Atoll", "Scilicat", "Trois Continants". Il allait au Studio Logos, divinissant Godard, louant Cournot.*²⁵⁰ (PEREC, 2009a, p. 162)

O ambiente histórico e intelectual francês borbulha na alusão tanto à Paris efervescente do final dos 1960 quanto ao meio acadêmico e intelectual, em meio a seus protagonistas e às revistas que difundiam seus textos²⁵¹. A última citação assemelha-se à do trecho do texto de Péric "L'Esprit des Choses" sobre os intelectuais franceses dos anos 1960, no qual são trazidos estruturalistas como Lévi-Strauss, Lacan, Althusser, Barthes, Foucault e Ninipotch, *habitués* da revista *Communications*:

Por volta dos anos 1950, havia na França uma filosofia, uma só, que se chamava, acredito, existencialismo, e cuja promoção coube, se não me falha a memória, a Jean-Paul Sartre. Hoje nós temos Lévi-Strauss, Lacan, Althusser, Barthes, Foucault, Ninipotch e muitos outros. Não há ainda tantos pensadores quanto chefes de cozinha, mas isso não vai demorar. Daí, para

²⁴⁹ "Mais pour tout le reste, il me semble que jamais la littérature française n'a connu une telle ouverture et que, aujourd'hui, sont possibles des recherches tout à fait nouvelles sur le langage [...], sur le montage [...], sur le relais du réel, c'est-à-dire sur ce choix ou bien d'un écrivain qui sert de relais entre le monde et le livre. [...] Ou bien le livre peut être relayé par un matériel qui n'est pas à proprement parler littéraire."

²⁵⁰ "O pior é que o mês de junho vem quente." / "E, sempre por dentro do que fosse in no seu tempo, deleitou-se com os dizeres de Jung e Lefebvre, Eco e Ninipotch, Tutti e Frutti. Leu L'Homme, Tel Quel, Mickey Mouse, Les Temps Modernes. Frequentou o Studio Logos, endeusou Rohmer, elogiou Cournot."

²⁵¹ Para mais informações, ver o capítulo "O apogeu das revistas" de *História do estruturalismo* (DOSSE, 1993, p. 309-319).

o leitor, esse cansaço bem compreensível, levando às vezes a confusões deploráveis, como se o neófito, apesar de toda sua boa vontade, tivesse misturado a cultura de seus mestres com a leitura de seu herói favorito de hoje (“eles são loucos, esses estruturalistas”) ou se escutasse o cabeludo do seu coração (“o inconsciente é estruturado como uma linguagem, Yeah, yeah!”).²⁵² (PEREC *apud* BELLOS, 1994, p. 374, tradução nossa).

O romance, desta maneira, propõe uma espécie de tradução lipogramática do artigo. O mesmo tom paródico para referir-se ao pensamento intelectual francês reaparece em outras passagens, como na reprodução do discurso lacaniano, mas com o acréscimo de apontar para o sumiço do “e”:

A noir, Un blanc, disait-il. Un clair-obscur: attribut proximal d'un “a contrario”: à l'instar du signifiant signalant ipso facto qu'il a fallu, pour qu'il soit, trahir tout son autour (l'actualisation niant, donc montrant la virtualisation, il fallait, pour saisir l'immaculation du blanc, garantir d'abord sa distinction, son “idiosunkrasis” original, son opposition au noir, au rubis, au safran, à l'azur), “Un blanc” n'ouvrait-il pas motu proprio sur sa contradiction, blanc signal du non-blanc, blanc d'un album où courut un stylo noircissant l'inscription où s'accomplira sa mort: ô, vain papyrus aboli par son Blanc; discours d'un non-discours, discours maudit montrant du doigt l'oubli blotti croupissant au mitan du Logos, noyau pourri, scission, distraction, omission affichant ou masquant tour à tour son pouvoir, canyon du Non-Colorado, corridor qu'aucun pas n'allait parcourir, qu'aucun savoir n'allait franchir, champ mort où tout parlant trouvait aussitôt, mis à nu, l'affolant trou où sombrait son discours, brulôt flamboyant qu'aucun n'approchait sans s'y rôtir à tout jamais, puits tari, champ tabou d'un mot nu, d'un mot nul, toujours plus lointain, toujours plus distant, qu'aucun balbutiant, qu'aucun bafouillant n'assouvira jamais, mot mutilant, mot impuissant, improductif, mot vacant, attribut insultant d'un trop-signifiant où va triomphant la suspicion, la privation, l'illusion, sillon lacunal, canal vacant, ravin lacanial, vacuum à l'abandon où nous sombrons sans fin dans la soif d'un non-dit, dans l'aiguillon vain d'un cri qui toujours nous agira, pli fondu au flanc d'un discours qui toujours nous obscurcit, nous trahit, inhibant nos instincts, nos pulsions, nos options, nous condamnant à l'oubli, au faux jour, à la raison, aux froids parcours, aux faux-fuyants, mais aussi pouvoir fou, attrait d'un absolu disant tout à la fois la passion, la faim, l'amour, substruction d'un vrai savoir, d'un chuchotis moins vain, voix d'un moi au plus profond, voix d'un voyant plus clair, d'un rapport plus vrai, d'un vivant moins mort. (PEREC, 2009a, p. 128-129)

Trata-se do comentário de Augustus B. Clifford, pai de Douglas Haig Clifford e padrasto de Olga, sobre o poema de Rimbaud encontrado no diário de Anton Voyl “Vocalisations”, no qual “A noir (Un blanc), I roux, U safran, O azur” (PEREC, 2009a,

²⁵² “Aux alentours de années 50, il y avait en France une philosophie et une seule, qui s'appelait, je crois, l'existentialisme, et dont le promoteur était, si mes souvenirs sont exacts, Jean-Paul Sartre. Aujourd'hui nous avons Lévi-Strauss, Lacan, Althusser, Barthes, Foucault, Ninipotch et plein d'autres. Il n'y a pas encore autant de penseurs que de chefs cuisiniers, mais cela ne saurait tarder. D'où pour le lecteur, un fatigue bien compréhensible, entraînant parfois de fâcheuses confusions, comme si le néophyte, malgré toute sa bonne volonté, avait mélangé la culture de ses maîtres avec la lecture de son héros aujourd'hui favori ('ils sont fous, ces structuralistes') ou avec l'écoute du chevelu de son coeur ('l'inconscient est structuré comme un langage, yeah, yeah, yeah!').”

p. 125). A análise de Clifford constrói-se a partir de uma série de expressões muito semelhantes, representadas no aspecto material da linguagem em um jogo de assonâncias e aliterações, edificando um excesso verborrágico que desvela ausências, a do nível e a de sentido. A palavra *branco* é repetida doze vezes, sendo seis com maiúsculas, figurando ao lado de noções como *vazio*, *proibição*, *supressão* e *privação*. A esses se somam termos ligados à linguística tais como *escrita*, *discurso*, *palavra*, *significante* e *dicção*, que fazem parte também do *não dito* do “ravin lacanial”. Uma justaposição interminável de sinônimos de silêncio, “vacuum à l'abandon où nous sombrons sans fin dans la soif d'un non-dit”, quiçá uma referência nada amistosa à literatura de Sollers, a qual nada não diz, parafraseando Guimarães Rosa. Outras referências à *Tel Quel* estão presentes no “Post-scriptum”:

L'ambition du “Scriptor”, son pro pos, disons son souci, son souci constant, fut d'abord d'aboutir à un produit aussi original qu'instructif, à un produit qui aurait, qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, disons, d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui.

[...]

Ainsi naquit, mot à mot, noir sur blanc, surgissant d'un canon d'autant plus ardu qu'il apparalt d'abord insignifiant pour qui lit sans savoir la solution, un roman qui, pour biscornu qu'il fût, illico lui parut plutôt satisfaisant: D'abord, lui qui n'avait pas pour un carat d'inspiration (il n'y croyait pas, par surcroît, à l'inspiration!) il s'y montrait au moins aussi imaginaire qu'un Ponson ou qu'un Paulhan [...].

[...] d'abord, il [seu trabalho] produisait un “vrai” roman, mais aussi il s'amusait (Ramun Quayno, dont il s'affirmait l'obscur famulus, n'avait-il pas dit jadis: “L'on n'inscrit pas pour assombrir la population”?), mais, surtout, ravivant l'insinuant rapport fondant la signification, il participait, il collaborait, à la formation d'un puissant courant abrasif qui, critiquant ab ovo l'improductif substratum bon pour un Troyat, un Mauriac, un Blondin ou un Cau, disons pour un godillot du Ouai Conti, du Figaro ou du Pavillon Massa, pourrait, dans un prochain futur, rouvrir au roman l'inspirant savoir, l'innovant pouvoir d'un attirail narratif qu'on croyait aboli. (PEREC, 2009a, p. 309-312)

Na poética defendida pelo “Scriptor”, o ataque impiedoso recaí sobre o romance “psicológico”, sendo Troyat, Mauriac, Blodin e Cau os autores dessa vertente. Os outros escritores citados, Ponson du Terrail e Jean Paulhan, são as referências positivas, representantes do poder imaginativo da literatura. Ponson é um escritor de romances de aventura, tal como Jules Verne. Paulhan é uma personagem importante no meio intelectual francês do período, tendo sido diretor de *La Nouvelle Revue Française* (NRF), uma das principais revistas literárias da Europa de 1953 a 1968. Todavia, não são nomes cuja associação é óbvia, salvo se considerarmos o fato de, além de serem figuras simpáticas ao narrador, terem nomes assonantes (ARTS, 1999, p. 163-164). A *contrainte* seria então responsável

por desenvolver a concretude da linguagem do romance, mesclando o jogo alfabético com o jogo de sentido. Cabe aqui falar um pouco desse narrador, que se autodenomina entre aspas como se estivesse fazendo um trabalho de citação – “L’ambition du ‘Scriptor’” (PEREC, 2009a, p. 309). O termo remeteria ao *scriptor* medieval, como nos aponta Compagnon:

A condição escrevente da época se organiza seguindo esse postulado, vide as diversas posturas codificadas que proíbem a originalidade, ou, para o seu fundamento, a enunciação: o *scriptor* que recopia sem modificar, o compilador que escolhe e reúne, o comentarista que se introduz, mas exclusivamente para explicar o *auctor* que, enfim, aumenta e faz por conta própria, mas sem tomar para si; todos se baseiam sobre outra autoridade que não a deles mesmos, e que os excede.²⁵³ (COMPAGNON, 1979, p. 158, tradução nossa).

O “Scriptor” perecquiano, “support doctrinal fort au goût du jour qui affirmait l’absolu primat du signifiant” (PEREC, 2009a, p. 309), pode ser, como acredita Arts, uma tradução lipogramática do *scripteur* telqueliano, conceito cunhado para substituir o considerado obsoleto “autor” e que se refere à função textual que trabalha sobre o texto ao mesmo tempo que é trabalhada por ele (1999, p. 164). Porém, acima do diálogo evidente com o seu tempo, essa entidade entre aspas de *La disparition* é uma espécie de um escriba que recopia sem modificar o que a tradição lhe propõe, na sua língua (sem a vogal), no seu tempo (nos conturbados anos 1960 europeus) e no seu jeito (entremeando referências autobiográficas em linhas narrativas policíescas).

As ambiguidades que envolvem os conceitos ligados à linguística e ao “Scriptor” evidenciam um *deuxième degré* que não é a solução de um problema matemático. Mas que se caracteriza pela instabilidade discursiva. Alerta a nós, leitores, o perigo em aceitar esquemas interpretativos, chaves de leitura, sentidos completos. Quanto às aspas que cobrem o “Scriptor”, elas marcam uma distância entre esse narrador e o suporte doutrinário a que ele se refere, o que remonta à ironia dos artigos de Péric para se referir aos modismos intelectuais dos anos 1960, como salientara Bellos.

A partir dessa leitura, pode-se concluir que a “courant abrasif” que seu romance deixa como contribuição não foi aquela que defende a morte do autor,

²⁵³ “La condition écrivante de l’époque s’ordonne suivant ce postulat, par exemple les diverses postures codifiées qui interdisent l’originalité, soit, à son fondement, l’énonciation : le *scriptor* qui recopie sans modifier, le compilator qui choisit et rassemble, le commentator qui s’introduit mais exclusivement pour expliquer, l’*auctor* enfin qui augmente et y met du sien, mais sans prendre sur lui, tous se fondent sur une autre autorité qu’eux mêmes, et qui les dépasse.”

como muitos críticos tendem a enfatizar²⁵⁴, mas sim a que pleiteia a utilização de “l’innovant pouvoir d’un attirail narratif qu’on croyait aboli!”. A necessidade de um *attirail narratif* desvia-se, assim, da escrita em que a linguagem voltava-se para dentro dela mesma. Nesse sentido, não há uma divisão nítida entre o romanesco e a *contrainte*, como Perec tenta nos convencer em sua divisão da própria obra. O nosso caminho, por conseguinte, é tentar entender o que a *contrainte* faz na língua e como molda a narrativa.

3.7 Lipograma, língua francesa e diegese: a língua lipogramática

É inegável que Perec era dado a escrever sob o nível máximo de dificuldade. A publicação de 1969 é o lipograma mais extenso já produzido, e tal restrição baseada na língua repete-se em outras obras do autor; estamos falando, portanto, dos poemas heterogramáticos. Perec ainda foi autor do maior palíndromo do mundo a sua época (CHANGE, 1970, p. 217-223) e construtor do prédio de *A vida modo de usar* a partir dos movimentos do jogo de xadrez. Não se está afirmando que tais desafios não possuam outras interpretações, ou que são pura forma, mas sim que *La disparition* é mais um de seus trabalhos hercúleos, todos relacionados com a língua francesa²⁵⁵.

A homofonia possível em francês entre a vogal sequestrada e o *eux* (“eles”) desaparecidos possui uma ressonância autobiográfica importante, que ecoa na situação do agente literário Perec e na perda dos seus familiares na Segunda Guerra Mundial. Tal homofonia não é de todo descartada. Na verdade, em *La disparition* a *contrainte* tem a função de modular a narrativa e todos os elementos a ela incorporados, incluindo qualquer traço biográfico, tal como se evidencia pelo conceito de *aencrage*. Agora, o momento é compreender quais são as consequências do francês com lipograma na diegese.

Diversos elementos e circunstâncias estão conectados à ausência do “e”. O livro possui vinte e seis capítulos (número de letras do alfabeto francês), e cinco

²⁵⁴ Talvez o caso paradigmático seja Marc Parayre, cuja Tese de Doutorado tem o mérito de ser o estudo mais exaustivo sobre as intertextualidades envolvidas no romance de Perec, mas cujos esforços em relacionar *La disparition* com alguns conceitos de Jean Ricardou são exagerados. Parayre chega a estruturar os capítulos de seu trabalho e montar um jogo de palavras (1992, p. 6-9) semelhante (pois “perequianizado”) ao de Ricardou no seu livro sobre o novo romance (1990, p. 255-257).

²⁵⁵ As relações biográficas podem ser tramadas antes ou depois da criação da regra formal, mas esta se relaciona essencialmente com a língua. Para mais informações sobre a fascinação e a obsessão de Perec pelas letras, ver o artigo de Warren Motte, “Embellir les lettres” (MOTTE, 1985, p. 110-124).

partes (o número de vogais), sendo que não há nem o quinto capítulo (o “e” na série alfabética) nem a segunda parte (o “e” na série de vogais). As principais personagens descendem de uma poderosa tribo de origem albanesa composta de vinte e seis membros (número de letras do alfabeto), cada uma com muitos descendentes, por vezes seis. Para evitar que as sucessivas divisões das heranças não diminuíssem o patrimônio comum, uma lei é adotada: o filho mais velho é o único herdeiro, condenando os outros à miséria. A severidade gera inveja e derramamento de sangue, o que ameaça a existência do clã. A solução é limitar a um o número de filhos por família. Todos os outros serão mortos após o nascimento. Mas a regra não é respeitada por uma mulher, a qual, sem o conhecimento do marido, dá a luz a trigêmeos, entregando dois deles a ama de leite, que foge. Vinte anos depois, quando se descobre o ocorrido, o pai, o “Barbu d’Ankara”, constrangido pela letra fria da lei, mata seu filho, jurando vingança aos dois outros e seus descendentes. Daí o motivo das mortes, de um lado, de Amaury Conson e Aignan, Adam, Ivan, Odilon, Urbain e Yvon; de outro, de Arthur Wilburg Savorgnan e Anton Voyl, Douglas Haig Clifford, Hassan Ibn Abbou, Olga Mavrokordatos, Ulrich/Ottavio Ottaviani e Yorick²⁵⁶.

3.8 Três índices de leitura do “e”: grafemas, séries e fonemas

Há inúmeros momentos da narrativa, chamados de *índices de leitura* por Parayre, em que algumas das personagens se aproximam da vogal proibida, que pode ser evocada como grafema, referência às diferentes grafias (formas geométricas) que a letra possui (“e” e “E”); como série alfabética/vocálica, isto é, à posição no alfabeto (quinta letra) e no conjunto de vogais (segunda vogal); ou como fonema, sem que a vogal seja escrita, é claro (PARAYRE, 1985, p. 26-27). Tal característica é compensada pelas enumerações e listagens, que mascaram a falta do “e” pela profusão de elementos, do mesmo jeito que é radicalmente exposta por outros recursos, como o lipograma dentro do lipograma: “Ondoyons, un poupon, dit Orgon, fils d’Ubu, Bouffons choux, bijoux, poux, puis du mou, du confit; buvons, non point un grog: un punch” (PEREC, 2009a, p. 296). Especificamente quanto aos três casos de presença-ausência, vejamos exemplos de cada um deles.

²⁵⁶ Para uma melhor visualização desse quadro, ver a tabela de Salceda (2011, p. 2).

Ainsi, parfois, un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal: on aurait dit un grand G vu dans un miroir.

Ou, blanc sur blanc, surgissant d'un brouillard cristallin, l'hautain portrait d'un roi brandissant un harpon.

Ou, un court instant, sous trois traits droits, l'apparition d'un croquis approximatif, insatisfaisant: substitués saillants, contours bâtards profilant, dans un vain sursaut d'imagination, la Main à trois doigts d'un Sardon ricanant.

Ou, s'imposant soudain, la figuration d'un bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir trois articulations d'un blanc quasi lilial.²⁵⁷ (PEREC, 2009a, p. 19)

Un soir, la vision d'un charançon ou d'un cafard qui n'arrivait pas à gravir un croisillon du vasistas lui causa, sans qu'il sût pourquoi, un profond inconfort.²⁵⁸ (PEREC, 2009a, p.30)

*Y a-t-il un animal
Qui ait un corps fait d'un rond pas tout à fait clos
Finissant par un trait plutôt droit?*²⁵⁹

(PEREC, 2009a, p. 44)

Il y avait, pour finir, paraphant, trois traits horizontaux (dont l'un au moins paraissait plus court) qu'un gribouillis confus barrait. (PEREC, 2009a, p. 55)

Estes são alguns exemplos do desenho da letra, grafemas distribuídos no romance, mas há outros, mais complexos, ligados ao binômio alfabeto/vogais. Os números entram também nessa lógica: o cinco, lugar do “e” no alfabeto e número de vogais sem “e”; o seis, conjunto de vogais com “e”; o vinte, número de consoantes; o vinte e cinco e o vinte e seis, alfabeto com e sem “e”. A aparição de “cinq ou six” explicita este caldo metatextual, que substitui expressões que remetem a um conjunto impreciso (*environ, plusieurs, certaines*, etc.), mas esconde outro sentido. Vejamos alguns trechos abaixo:

Dans la nuit du lundi au mardi 6 Avril, on compte vingt-crois assauts au plastic.²⁶⁰ (PEREC, 2009a, p. 12)

[...] scrutant son tapis, il y voyait surgir cinq, six, vingt, vingt-six combinaisons [...].²⁶¹ (PEREC, 2009a, p. 19)

²⁵⁷ “Por vezes vê um isósceles nem de todo perfeito, com o risco inferior tênue e sobre os dois congruentes: pode-se dizer um enorme V invertido. / Ou, níveo como neve, emergindo de um límpido nevoeiro, o espectro de um bispo de indumentos puros, com um cibório cônico de vidro, nem de todo cheio de leite. / Ou, por poucos segundos, de três troncos estreitos, o surgimento de um esboço insuficiente: contornos espúrios que podem ser, em um inútil exercício do intelecto, o Pico Cilindro, do Monte Perdido, sexto cume dos Pireneus. / Ou, se impondo de repente, o vulto de um pinheiro pendido pelo vento, com o cume coberto de neve, como se fosse um elmo lívido, tingido de errorex.”

²⁵⁸ “Num pôr-do-sol, os contornos de um gorgulho ou de um percevejo, que nem consegue subir pelo eixo entre os vidros do postigo, lhe produz, sem entender o porquê, um profundo desconforto.”

²⁵⁹ “Existe um bicho / Que tem o corpo de um isósceles / Erguido sobre dois pés?”

²⁶⁰ “Entre 5 e 6 de fevereiro, vinte e cinco coquetéis Molotov explodem em motins.”

²⁶¹ “[...] escrutinou o teto e viu surgir cinco, seis, vinte, vinte e seis composições [...]”.

[...] il y aurait, dans un pays lointain, un garçon, un bambin au nom d'Aignan. Il aurait cinq ans. Il vivrait dans un palais où tout irait à l'abandon.²⁶² (PEREC, 2009a, p. 43)

Il donna à Augustus qui mit son lorgnon pour y voir plus clair un carton portant vingt-cinq graffiti intrigants.

[...]

Il s'affaira aussitôt, traçant vingt-cinq signaux au cravon blanc sur un placard noir. Voici l'inscription qu'on obtint [...].(PEREC, 2009a, p. 198)

Os números acumulam funções, apontando a quantidade de itens de uma série, determinados ou indeterminados. Pontualmente referem-se às letras das séries alfabética e vocálica, reverberando enunciados que estão de modo intrínseco conectados ao processo lipogramático – vide as referências a assaltos, escrutínios, combinações, abandonos, clareza, grafites intrigantes, traços, sinais, brancos, inscrições. Há momentos em que os números de uma citação deixam o lipograma mais explícito, sendo a equação das enunciações uma metáfora mesma da *contrainte*:

[...] son propos n'aboutit qu'à vingt-cinq ou vingt-six notations: il broda sur cinq ou six points [...].²⁶³ (PEREC, 2009a, p. 50)

[...] il affaiblit nos pouvoirs dans la proportion d'au moins un sur cinq!²⁶⁴ (PEREC, 2009a, p. 54)

On l'installa dans un dortoir où il y avait vingt-six lits dont vingt-cinq garnis d'individus plus ou moins moribonds.²⁶⁵ (PEREC, 2009a, p. 44)

No primeiro caso, o número vinte e cinco e o número vinte e seis, colocados em paralelo com cinco e seis, indicam uma correspondência: vinte e seis letras está para seis vogais, assim como vinte e cinco letras está para cinco vogais. O mesmo processo metafórico ocorre no segundo trecho, pertencente ao capítulo sobre o conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, que em *La disparition* é também o roubo de uma vogal, pois de uma *lettre*. Chamado por causa desse crime, o detetive Dupin não possui o mesmo ímpeto investigativo da personagem original, chegando a afirmar que “Mais quoiqu’il ait raison, du moins dans son calcul, il manque son coup.

²⁶² “[...] desenvolve um conto: em um reino longínquo, um menino, pequerrucho de nome Gustin H. Ele tem cinco e vive em um edifício onde em tudo se vê o desleixo.”

²⁶³ “Seu propósito nem chegou perto de vinte e cinco ou vinte e seis bosquejos. Embelezou cinco ou seis pontos.”

²⁶⁴ “[...] reduzindo nossos poderes em um quinto, ou menos!”

²⁶⁵ “É disposto em um dormitório onde tem vinte e seis leitos, sendo que vinte e cinco preenchidos por indivíduos meio que moribundos.”

/ – Jadis, au moins, j'avais du Pot, murmura-t-il"²⁶⁶ (2009a, p. 54), sendo “pot” uma possível referência lipogramaticamente direta a Poe. Se Dupin exclui qualquer possibilidade do acaso, em Perec o arbitrário não está descartado. Por hora, guardemos apenas o fato de a supressão do “e” ser a perda de uma letra/o roubo de uma *lettre*, o mesmo acontecendo na relação leitos-letras quanto ao alfabeto.

Além da letra enquanto forma e elemento de duas séries, o “e” é evocado enquanto fonema, como na dedicatória de *W*, “Pour E”, isto é, “Pour eux”, para eles (1995, p. 5). Esse “E” pode referir-se ainda a *enfance* (infância), a *elle*, (Cyril, a mãe de Perec), ou a Esther e Ela (parentes que foram a família de Perec após o Holocausto). Conforme Parayre, esse jogo fonético está em inúmeras cenas do lipograma, como quando um *barman* se vê impossibilitado de fazer um *drink* porto-flip, composto de vinho do porto e gema de ovo. O atendente é reticente em fazer a bebida, pois seria necessário utilizar *oeufs* [ovos], ou seja, “e” (∅) (PARAYRE, 1985, p. 45-52). Ao explicar que não poderia usá-lo, é acometido de um mal súbito, é claro (cf. PEREC, 2009a, p. 28-29). O jogo com os fonemas também ocorre nas manchetes de jornal:

PROHIBITION DU PARTI:
PLUS UN COCO A PARIS!

--

**Pour vos colis: non au cordon, non au fil,
OUI AU SCOTCH!**

*

KRACH INFAMANT POUR
D'IMPORTANTES B.O.P.²⁶⁷

(PEREC, 2009a, p. 28)

Conforme Parayre, “coco” é tanto uma gíria para se referir aos comunistas como um termo da linguagem infantil para ovo (*oeufs*). Pode-se entender, então, que “plus un coco” é igual a *plus un oeufs*, *plus un “e”*, sem um “e”. Na segunda manchete, a sucessão lógica da enumeração seria “noeud” (“non au cordon, non au fil, *non au noeud*”), ou seja, foneticamente, *non au cordon, plus un noeud, plus un “e”*, sem um “e”. No terceiro caso, B.O.P. é uma abreviação utilizada desde 1944 na França para *Beurre*, *Oeufs*, *Fromages* (PARAYRE, 1985, p. 47); mais uma vez, *oeufs, plus d'oeufs, plus d'“e”*, sem “e”. Tal lógica é, por vezes explícita, como a frase ao final do capítulo 25: “Mais il n'y a pas non d'” (PEREC, 2009a, p. 297), na qual

²⁶⁶ “Porém, mesmo com indefectíveis deduções, errou em resolver o mistério. / – Em outros tempos, tivemos sorte nesse tipo de crime, ou pelo menos um pou... – murmurou Dupin.”

²⁶⁷ “FOGO NO ZOOLOGICO: / BICHOS MORREM SEM OXIGÊNIO! // **Em seu jogo de pôquer, nem três, nem dois: / SOMENTE REIS! // FIM DE SIGILO EXPÔE / CÓDIGOS SECRETOS**”.

observa-se sonoramente que não há “e” (não há mais a letra “d” e não há mais “de” + “e”).

3.9 Enumerações/listagens

Há ainda uma série de outras restrições que surgem no romance, não diretamente ligadas ao lipograma, mas que a ele se submetem, como no caso do palíndromo sem “e” “un as nuit si mou qu’omis rions à nu!” (PEREC, 2009a, p. 143). Outros exemplos são pequenos versos, talvez poemas mesmo, contidos na narrativa, o que podemos deduzir pelo jogo rítmico-rímico que acompanha uma determinada lógica semântica devidamente salpicada de humor. É o caso deste trecho já comentado, agora versificado à *moda* Augusto e Haroldo de Campos fizeram em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (CAMPOS; CAMPOS, 1997):

On noya
dans l'alcool un pochard,
dans du formol un potard,
dans du gas-oil un motard.²⁶⁸ (PEREC, 2009a, p. 14)

Aliás, há inúmeros “gêneros de discurso”, para se valer do vocábulo cunhado por Bakhtin (2003, p. 261-306), dos quais devemos sempre estar desconfiados, ou melhor, atentos, ao ler o romance. Listas e enumerações, no mais das vezes, apontam para algum aspecto que dialoga sempre com o arbitrário de sua lógica, construindo, segundo Foucault:

[...] um pensamento sem espaço, palavras e categorias sem tempo nem lugar mas que, em essência, repousam sobre um espaço solene, todo sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações; haveria assim, na outra extremidade da terra que habitamos, uma cultura voltada inteiramente à ordenação da extensão, mas que não distribuiria a proliferação dos seres em nenhum dos espaços onde nos é possível nomear, falar, pensar. (FOUCAULT, 2007, p. 14-15)

Foucault trata da enciclopédia chinesa e sua taxonomia peculiar, mas tal reflexão poderia ser pertinente para pensarmos a narrativa em lipograma²⁶⁹, em que toda similitude ou distinção resulta também de uma operação precisa, da aplicação

²⁶⁸ “Imerge-se / no vinho um biriteiro, / no sonífero um enfermeiro, / no combustível um motoqueiro.”

²⁶⁹ Na verdade, uma aproximação entre Foucault e Perec foi proposta por Tiphaine Samoyault em “Les mots et les choses de Georges Perec: une aventure des années soixante” (SAMOYAULT, 2004, p. 57-74).

de um critério prévio e arbitrário. Sobre o tema, Perec fez inúmeros comentários em entrevistas e conferências, todos semelhantes:

Há, em toda enumeração, duas tentações contraditórias; a primeira é de recensear TUDO, a segunda de esquecer continuamente alguma coisa; a primeira quer fechar definitivamente a questão, a segunda a deixar aberta; entre a exaustão e o inacabado, a enumeração me parece ser, assim, antes de qualquer pensamento (e antes de qualquer classificação), a marca mesma dessa necessidade de nomear e de reunir [...].²⁷⁰ (PEREC, 2003d, p. 164, tradução nossa)

À vista disso, vejamos um exemplo de *La disparition*:

ô, Grand Manitou, tu n'y vois pas, mais tu sais tout. Nous connaissons ton pouvoir-il va du hibou au tatou, du gaviau à l'urubu, du faucon au vison, du daim au wapiti, du chacal auxiphidion, du bison au yack, du noir agami au vol lourd au zorilla dont la chair n'a aucun goût. (PEREC, 2009a, p. 139)

Além da evidente ausência, há aqui a tentativa saturação onomástica²⁷¹ por uma enumeração “de a a z”, típica de propostas totalizantes de enciclopédias, em que “hibou” é o “h”, “tatou” o “t”, “gaviau” o “g”, “urubu” é o “u”, “faucon” o “f”, “vison” o “v”, “daim” o “d”, “wapiti” o “w”, “chacal” o “c”, “bison” o “b”, “yack” é o “y”, “agami” e “zorilla” é “z” (cf. PARAYRE, 1998, p. 61-70). Constrói-se desta maneira uma espécie de *mise en abyme* de *contraintes*. Temos ao mesmo tempo um lipograma, seguido de uma enumeração de “a” a “z” ordenada e, por fim, a restrição ao estilo bonecas russas, utilizada, por exemplo, em *Espèces d'espaces*: a (b (c (d (f (g (h-t) u) v) w) x) y) z. No mundo das enumerações, com certeza não há escrita natural, nem inspiração:

[...] a visão do mundo, o que se chama *Weltanschauung*, não é um conjunto de conceitos, é somente uma linguagem, um estilo, palavras. Ou seja, em suma não existe escrita natural, Não existe inspiração, não existe nada que me ajude, que se encontre em cima da minha cabeça e que me ajude a produzir linguagem. A escrita é um ato cultural e unicamente cultural. Existe uma pesquisa sobre o poder da linguagem. Entre o mundo e o livro, existe a cultura.²⁷² (PEREC, 2003a, p. 81, tradução nossa)

²⁷⁰ “Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires; la première est de TOUT recenser, la seconde d’oublier tout de même quelque chose; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte; entre l’exhaustif et l’inachevé, l’énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères [...]”

²⁷¹ Para mais informações, ver o dossiê “J.R. : Tentative de saturation onomastique” da revista *Le Cabinet d'amateur – Georges Perec* (LE CABINET, 1997).

²⁷² “[...] la vision du monde, ce qu’on appelle la *Weltanschauung*, ce n’est pas un ensemble de concepts, c’est seulement un langage, un style, des mots. C’est-à-dire qu’en somme, il n’y a pas d’écriture naturelle, il n’y a pas d’inspiration, il n’y a rien qui m’aide, qui se trouve au-dessus de ma tête et qui m’aide à produire du langage. L’écriture est un acte culturel et uniquement culturel. Il y a une recherche sur le pouvoir du langage. Entre le monde et le livre, il y a la culture.”

Escrever a partir de uma restrição formal é ter consciência e domínio da restrição que envolve todo o processo de escrita, o qual foi desenvolvido dentro de uma produção cultural específica, historicamente contextualizada. Escrever sem o “e” possibilita a confecção de um texto tão artificial como o labor exaustivo de Flaubert, visível nos seus manuscritos, ou na escrita automática surrealista, prenhe de estruturas pré-concebidas das quais os escritores não têm ciência. A consciência do lipograma permite, por exemplo, a construção de diversas relações entre a restrição e a narrativa, entre a restrição e o real, entre a restrição e a língua. O fato de a ausência do “e” ser referida a todo o momento é o gesto textual que ratifica a riqueza vertiginosa representada nas peripécias romanescas, na abundância de personagens, nas alusões eruditas (outras nem tanto) e nas inúmeras citações e traduções lipogramáticas de outros escritores:

[...] puis, surtout, il y assouvit, jusqu'à plus soif, un instinct aussi constant qu'infantin (ou qu'infantil): son goût, son amour, sa passion pour l'accumulation, pour la saturation, pour l'imitation, pour la citation, pour la traduction, pour la automatisation. (PEREC, 2009a, p. 310)

O princípio ativo para que se construa essa constelação de elementos foi identificado por Bénabou em “Vraie et fausse érudition chez Perec” como o princípio oulipiano do *universo ligado a uma restrição*. Esse axioma pressupõe que a especificidade da restrição conduz à construção de modos inesperados e específicos de se expressar. Em *La disparition*, vide a utilização de línguas estrangeiras como o inglês e o latim, neologismos, palavras com histórias etimológicas mais ou menos cultas, o que apontaria uma transgressão dos modos de se expressar (BÉNABOU, 1988, p. 46). Propõe-se, assim, outra lógica entre linguagem e mundo, erigindo um texto “escrito em uma língua simultaneamente distante e familiar, que é o francês sem ‘e’”²⁷³ (ROUBAUD *apud* PARAYRE, 2007, p. 140, tradução nossa):

Aussi Sabin soudoyait-il l'Administration du Zoo qui, parfois, lui louait, pour un soir ou pour la nuit, soit un animal d'un bon poids – un gros ruminant, un yack, un orang-outang, un ours, un mammoth –, soit un animal pas banal – un kangourou ou un casoar, un canard ou un boa constrictor, un tapir ou un mandou, un opossum ou un alligator, un albatros ou un cai man, un cachalot ou un tamanoir. (PEREC, 2009a, p. 254)

²⁷³ “écrit dans une langue à la fois distante et familière, qui est le français sans e”.

As descrições e as enumerações, ao mesmo tempo que apontam para o mundo, o organiza, reordenando seus elementos em uma espécie de realismo que prevê a mediação pela cultura da escrita. Não por acaso, o delírio descritivo de *La disparition* aproxima-se do presente em *As coisas*:

Dava-se a volta na cidade europeia em um pouquinho mais de quinze minutos. Do prédio onde moravam, o Colégio Técnico ficava a três minutos, o mercado, a dois, o restaurante em que faziam todas as suas refeições, a cinco, o Café de la Régence, a seis, assim como o banco, a biblioteca municipal, e seis dos sete cinemas da cidade. O correio e a estação e o ponto de carros de aluguel para Túnis ou Gabes ficavam a menos de dez minutos e constituíam os limites extremos do que bastava conhecer para viver em Sfax. (PEREC, 2012a, p. 94)

E o presente em *A vida modo de usar*:

Os demolidores virão, e sua[s] maças farão estourar os estuques e azulejos, derrubarão as paredes, retorcerão as ferragens, deslocarão os caibros e barrotes, arrancarão as pedras de cantaria e o embalsamento – imagens grotescas de um prédio posto abaixo, reduzindo às suas matérias-primas, sobre as quais os comerciantes de ferro-velho, com suas grossas luvas, virão disputar seu quinhão: o chumbo dos encanamentos, o mármore das lareiras, a madeira dos tetos e dos pisos, as portas e os rodapés, o cobre e o latão das maçanetas e das torneiras, os grandes espelhos e os dourados de suas molduras, as bancadas de pedra das pias, as velhas banheiras, o ferro batido dos corrimãos de escadas...

Os infatigáveis buldôzeres da terraplanagem irão se incumbir de arrasar o resto: toneladas e toneladas de entulho e poeira (PEREC, 1991, p. 145)

A diferença é que, em muitos momentos de *La disparition*, uma enumeração sugere uma palavra ou um fenômeno ao negá-lo. É o caso em que o enigma da ausência-presença do “e” ganha novos contornos, como o das manchetes de jornal que utilizam os termos *coco*, *noeud* e *oeufs*. Ou no trecho que se segue:

[...] contribuait à ourdir, à bâtir la configuration d'un croquis initial qu'il simulait, qu'il calquait, qu'il approchait mais qu'il taisait toujours:

un mort, un voyou, un auto-portrait;
un bouvillon, un faucon niais, un oisillon couvant
son nid;

un nodus rhumatismal;
un souhait;

ou l'iris malin d'un cachalot colossal, narguant Jonas [...].²⁷⁴ (PEREC, 2009a, p. 19)

²⁷⁴ “[...] contribuindo em tecer, em construir o vulto de um primeiro esboço, que pretende ser, finge ser, ilude ser, porém sempre emudece: / torcedor, tiete, tribo / girino, fumo com bétele, Deus grego dos ovinos / Deus do Sol do Egito, / pelo de ovino / ou o gesso dos dentes perversos de Moby Dick, que desrespeitou o homem engolido pelo peixe e nele ficou por três noites [...]”

A enumeração surge quando Anton olha fixamente para seu tapete e começa a identificar uma série de imagens que, lidas despreziosamente, sugerem uma lista sem sentido. Porém, cada um dos elementos possui um sinônimo monossilábico foneticamente em “e”: “mort” remete a *feu*, “voyou” a *gueux*, “auto-portrait” a *je*, “bouvillon” a *boeuf*, “faucon niais” e “oisillon couvant son nid” a *oeufs*, “nodus rhumatismal” a *noeud*, “souhait” a *voeux* e “iris” a *oeil* (cf. PARAYRE, 1985, p. 49-50).

3.10 Intertextualidade

São férteis na narrativa a prática de empréstimos, citações, alusões e referências a estilos de gêneros de discursos míticos, literários, jornalísticos, entre outros. Por isso, Andrée Chauvin compreende a obra como “outra grande rede criadora”.²⁷⁵ (1987, s. p., tradução nossa). Nesse jogo intertextual, o escrutínio detetivesco das personagens, que não deixa de ser hermenêutico, mescla-se com aquele da vogal e aquele de seus leitores:

[...] alors qu'il voyait, parcours aux maillons incongrus, tout un tas d'imparfaits croquis, dont chacun aurait-on dit, contribuait à ourdir, à bâtir la configuration d'un croquis initial qu'il simulait, qu'il calquait, qu'il approchait mais qu'il taisait toujours [...].²⁷⁶ (PEREC, 2009a, p. 19)

A questão é compreender como a intertextualidade se desenvolve. De um lado, temos uma série de textos escritos *para* o romance, por vezes frutos de uma escrita pretensamente coletiva. De outro, textos advindos do cânone europeu: poemas de Arthur Rimbaud, Victor Hugo, Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire; o Cântico dos cânticos, a Marselhesa, um conto de Edgar Allan Poe, outro de Henry Miller; trechos de *Moby Dick* e *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville, de *O eleito*, de Thomas Mann, de *Zahir*, de Jorge Luis Borges, de *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares e de *Um homem que dorme*, do próprio Percec. A figura deste, aliás, transparece na descrição do Barbudo de Ankara, o vilão da narrativa²⁷⁷.

²⁷⁵ “autre grand reséau créateur”.

²⁷⁶ “nos momentos em que vê, em um circuito de riscos incongruentes, um monte de esboços imperfeitos, um por um – deve-se dizer – contribuindo em tecer, em construir o vulto de um primeiro esboço, que pretende ser, finge ser, ilude ser, porém sempre emudece [...]”.

²⁷⁷ Vide o trecho “Il montra du doigt un portrait qui paraissait l'ahurir. Il s'agissait d'un individu aux traits plutôt lourdauds, pourvu d'un poil châtain trop abondant, touffu, ondulant, plutôt cotonnant, portant favoris, barbu, mais point moustachu. Un fin sillon blafard balafrait son pli labial. Un sarrau d'Oxford sans col apparaissait sous un tricot raglan marron à trois boutons fait du plus fin whipcord.” (PEREC,

Uma das consequências dessa reescrita é a reconstrução da tradição literária europeia a partir do aspecto formal. Tal proposta historiográfica da literatura é a mesma idealizada por Raymond Queneau no já comentado “Table de Queneleïeff”. Se no caso do quadro a questão era propor uma história da literatura mundial diacrônica, em que o elemento norteador é o signo da restrição formal e seu caráter inovador, em *La disparition* a escrita de uma mini-história da literatura tem outras implicações. Ao incorporar esses textos canônicos, traduzindo-os lipogramaticamente, o narrador converge à arquitetura. Tais autores são, deste modo, verdadeiros plágios por antecipação, passando a figurarem em outra lógica, em outro registro, em outra história, enfim, a/o do lipograma.

Outro destaque, e que complementa o anterior, consiste no fato de a intertextualidade²⁷⁸ não se restringir somente à tradução do trecho lipogramático, o que já implica numa reorganização profunda dos originais. As transcrições estão intrinsecamente conectadas à temática e aos elementos presentes no paideuma perequiano. Estes remetem, do seu jeito, à vogal desaparecida, ao sumiço de um elemento, à interpretação ou à representação do vazio e do branco. O jogo que se constrói é formado pelo eco do que aponta o texto do passado em diálogo com a sua versão em lipograma. O intertexto, que *a priori* abriria o texto para outras leituras, volta-se ao lipograma e à sua metáfora do desaparecimento, fazendo com que a intertextualidade seja também metatextualidade. Eis o começo de *Moby Dick* (2008 [1851]), transcrito no diário de Anton Voyl:

*Oui, il y a aussi Ismaïl, Achab, Moby Dick.
Toi, Ismaïl, pion tubar, glouton d'obscurs manuscrits, scribouillard avorton
qu'un cafard sans nom gagnait, toi qui partis, fourrant un sarrau, trois
maillots, six mouchoirs au fond d'un sac, courant à ton salut, à ta mort, toi
qui, dans la nuit, voyais surgir l'animal abyssal, l'immaculation du grand
Cachalot blanc, ainsi qu'un volcan lilial dans l'azur froid!* (PEREC, 2009a,
p. 85)

2009a, p. 237). Em *La disparition*, o Barbudo de Ankara é a imagem de Perec de barbicha e cabelos desgrenhados, perfil que ele adotou no final dos anos 1960 e conservou até seus últimos dias. Quanto à referência à imagem do autor “real”, podemos assegurar que não se trata de um recurso insólito, sendo possível reencontrá-lo, por exemplo, no romance de Salman Rushdie *Os versos satânicos*. Nele, Deus surge à imagem e semelhança do autor: “Para o Isaías de Blake, Deus era apenas uma imanência, uma indignação corpórea; mas a visão que Gibreel teve do Ser Supremo não era nada abstrata. Viu, sentado na cama, um homem mais ou menos da mesma idade que ele, de estatura mediana, de constituição bastante pesada, com barba grisalha cortada rente ao queixo. O que mais o surpreendeu foi que a aparição estava ficando careca, parecia ter caspa e usava óculos. Não era o Todo-Poderoso que ele esperava.” (RUSHDIE, 2014, p. 346-347)

²⁷⁸ As relações intertextuais foram exaustivamente trabalhadas por Parayre (cf. 1992, p. 367-509).

Além de Ismaïl ser a adaptação do nome da personagem de Melville, o terror branco é uma obsessão compartilhada em ambas as obras. Assim sendo, o nome Ismaïl é uma marca intertextual, servindo ainda como agulha para costurar outros textos, como a reescrita de *A invenção de Morel* (2006 [1940]). A versão tem como protagonista uma personagem com esse nome, o que é uma grande ironia, posto que, originalmente, ele é anônimo. Chama a atenção ainda que *La disparition* reflete *A invenção de Morel*, já que o mecanismo de sumiços e desaparecimentos presente em Bioy Casares assemelha-se ao funcionamento do lipograma, modelando a relação das personagens com o mundo, restringindo-as. Ambos os mecanismos exercem, simultaneamente, papéis de intermediação e obstrução, nos quais as personagens pressentem algo errado, o que se evidencia no mantra do texto de 1969 “tudo parece normal”/“tudo parecia normal”, repetido nove vezes:

Tout paraissait normal, il voyait, il croyait voir, un son faisait un bruit, un parfum parfumait. Il voyait Faustina s'alanguir sur un sofa, ployant sous son poids un gros coussin à capitons. [...] Mais sa main n'affrontait coussin ou bijou qu'un court instant; il abandonnait aussitôt, abattu, transi, hagard: il touchait, non un coussin, mais un bloc dur, compact, un roc aussi dur qu'un diamant: tout paraissait pris dans un magma jointif: on aurait dit un champ dos, fini, un corps indivis au poli parfait, au grain mat: dans son champ, l'humain, ou l'inhumain, gardait un pouvoir positif; ainsi Faustina pouvait ouvrir un battant, s'alanguir sur un divan; ainsi son compagnon pouvait-il lui offrir un whisky; ainsi pouvait-on ouïr un fox-trot, voir surgir un yacht, choir un bijou d'or, sortir un larbin. Mais, hors du champ, or tout indiquait qu'Ismaïl y fut, il n'y avait plus qu'un continuum sans un pli, sans articulation, un corps compact plus compact qu'un stuc, qu'un staff, qu'un mastic, qu'un portland; l'imbrication sans jour, la lapidification, du plain, du plat, du massif, du mastoc: tout collait à tout, sans solution, sans discontinu.²⁷⁹ (PEREC, 2009a, p. 37-38)

A invenção de Morel imiscui-se na narrativa como citação do “Scriptor”, em uma história que mistura a figura do agente literário Perec ao romance *Moby Dick*, sem falar na repetição do procedimento da máquina como motor narrativo. A obra de

²⁷⁹ “Tudo é como sempre foi, ele vê, ele crê ver, um som é ouvido, um perfume é sentido. Vê Justine extinguir-se em um coxim, o peso do seu corpo imergindo num enorme estofo cheio de botões. [...] Porém, o toque dos dedos no coxim ou no broche o fez desistir, entristecido, murcho, confuso. Este coxim nem é um coxim, é sim um bloco duro, consistente, um rochedo duro como ferro: é como se tudo estivesse imerso em um líquido denso e coesivo, como se fosse um domínio circunscrito, finito, um corpo indiviso de polimento perfeito e sem brilho: no seu domínio, o que é do homem e os mistérios que nem lhe dizem respeito contêm um poder positivo. É por isso que Justine pode romper por um dos portões, estender-se sobre um tipo de rede; e seu benzinho pode lhe oferecer um uísque; e pode ouvir-se um foxtrote, ver surgir um veleiro, desprender-se um broche de ouro, dizer pro servente ir logo. Tudo sugere que Ishmel excedeu o domínio, onde só existe um contínuo sem vincos, sem junções, um corpo consistente como é consistente o estuque, o betume, o reboco, o cimento; superposições sem fim, o enrijecimento do que é liso, do que é boto, do que é sólido, do que é tosco: tudo se une com tudo, sem soluções nem interrupções.”

Bioy Casares, além de ser trazida intertextualmente, enreda-se a outra intertextualidade:

Un à un, nous nous tairons à jamais. Sans savoir tout à fait où naissait l'association, il s'imaginait dans un roman qu'il avait lu jadis, un roman paru, dix ans auparavant, à la Croix du Sud, un roman d'Isidro Parodi, ou plutôt d'Honorio Bustos Domaicq, qui racontait l'inouï, l'ahurissant, l'affolant coup du sort qui frappait un banni, un paria fugitif.²⁸⁰ (PEREC, 2009a, p. 32)

Nesses comentários, aparentemente despretensiosas, é tecido um emaranhado de conexões e relações dos mais densos:

Oui, mais un jour il vit la scission, ou plutôt la duplication d'un baobab. Oui, mais huit jours plus tard, il vit, mot pour mot, trait pour trait, s'accomplir l'action qu'huit jours auparavant il avait vu s'accomplir: un bal non loin du bassin, Louis Armstrong jouant un fox-trot...
Oui, mais il y avait pis (là, la fiction d'Ismaïl nourrissait son hallucination à lui; là s'inaugurait l'inconsistant mais si subtil rapport, si troublant mais si dur à parcourir jusqu'au bout, qui l'unissait au roman): parfois, quand il marchait dans un corridor, Ismaïl voyait s'ouvrir un battant: un groom sortait, portant un plat; il allait sur lui, l'ignorant; d'instinct, Ismaïl faisait un bond.²⁸¹ (PEREC, 2009a, p. 36)

Os textos de Perek e Casares aproximam-se ainda quanto às suas naturezas nebulosas, em que o desconhecimento e o insólito imperam, cabendo aos protagonistas terem que lidar com isso. Convivendo com o desalento e a angústia, desprotegidos cognitivamente frente a um universo que se desmantela, são fuzilados por interrogações. De um lado, uma personagem imersa em um mundo mutilado, duplamente enigmático, porque não se sabe o que aconteceu e porque o ocorrido desvela-se por meio de enigmas. De outro, uma personagem que nem percebe os fantasmas que assombram a ilha. Cria-se, assim, um jogo de reflexos em que é impossível, talvez desnecessário, discernir se é Anton que profere os enunciados acima ou se é Ismaïl. Seja como for, “Tout avait l'air normal, mais tout s'affirmait faux. Tout avait l'air normal, d'abord, puis surgissait l'inhumain, l'affolant” (PEREC, 2009a, p. 38), criando uma ambiguidade discursiva entre, no mínimo, a

²⁸⁰ “Sem entender por inteiro de onde vem o nexa, Voguel se vê dentro de um livro que leu em outro momento, tem pelo menos um decênio, impresso pelo selo Cruz do Sul, um livro de Don Isidro, ou melhor, de Honorio Bustos Domecq, em que se descreve o incrível, o surpreendente, o louco destino de um sujeito que se converte em um proscrito, em um expurgo fugitivo.”

²⁸¹ “Sim, porém de noite ele vê cindir, ou melhor, reproduzir-se um embondeiro. / Sim, porém oito noites depois ele vê, ponto por ponto, tim-tim por tim-tim, repetir-se o que ocorreu tem oito noites: um festejo perto do recipiente, um foxtrote de Duke Ellington... / Sim, porém o pior de tudo (onde o roteiro de Ishmel nutre os delírios de Voguel, onde se introduz o vínculo, inconsistente e sutilíssimo, penosíssimo e difícilimo de percorrer por inteiro, que o une com o livro): por vezes, no corredor, Ishmel vê surgir de um dos portões um mordomo com seus petiscos, que, sem o perceber, vem no sentido dele. Por instinto, Ishmel foge do choque com um pulo.”

inter e a metatextualidade. Nesse sentido, o romance do oulipiano funciona como uma câmara de ecos, em que se forjam trechos em lipogramas nada simétricos aos seus originais:

Aqui, estaremos eternamente – embora amanhã vamos embora – repetindo consecutivamente os momentos da semana e sem poder jamais sair da consciência que tivemos de cada um deles, porque assim nos registraram os aparelhos; isso nos permitirá sentirmo-nos numa vida sempre nova, porque não haverá outras recordações, em cada momento da projeção [...]. (BIOY, 1986, p. 91-92)

Estas paredes – assim como Faustine, Morel, os peixes do aquário, um dos sóis e uma das luas, o tratado de Belidor – são projeções das máquinas. (BIOY, 1986, p. 107)

[Morel q]ueria a inacessível Faustine. Por isso a matou, se matou com todos os seus amigos, inventou a imortalidade! (BIOY, 1986, p. 119)

Ismaïl comprit, plus tard, trop tard, qu'il vivait dans un film: M., l'individu barbu qui aurait tant voulu Faustina pour lui, l'avait pris, vingt ans auparavant, à l'insu du clan, au cours d'un tour qu'il avait fait dans l'îlot huit jours durant.²⁸² (PEREC, 2009a, p. 38)

Não são apenas versões lipogramáticas, mas traduções²⁸³, no sentido de transposições do texto original para outra língua, a francesa sem o “e”. Passíveis de adentrar nesse novo sistema linguístico os textos que possuem temas/signos em comum com o apagamento, como o branco, o desaparecimento, o vazio, etc. Tal elemento é conservado como se fosse um dado cultural fundamental a ser reescrito na cultura da língua de destino – entendendo-se que, se a língua é o lipograma, a cultura é a narrativa. Mireille Ribière chega a falar, no caso de *Moby Dick*, que:

A redução do conjunto da mensagem de Melville em sua única dimensão metatextual não pode, entretanto, ser considerada fora do sistema narrativo no qual está reinserido. A exclusão de Ishmaël, narrador em primeira pessoa, substituído por um Anton Voyl que, “bic entre os dedos, [...] contou, [...] escreveu sobre si, [...] refletiu sobre si mesmo” [...], é acompanhada por uma transfocalização: se a obsessão demoníaca de Achab prevalece sobre ‘o delírio branco de Ishmaël’ é porque Voyl somente pode se exprimir com termos m[a]-ditos. Por isso, a conclusão em forma de metátese que ao mesmo tempo diz e, por exclusão, a mostra: “Oh, Moby Dick! Oh, Móvil Bic”.²⁸⁴ (RIBIÈRE, 1990, p. 66, tradução nossa)

²⁸² “Depois, bem depois, Ishmel entende que o que viveu foi um filme: V., o indivíduo hirsuto como um bode, que desejou como um louco Justine, o rodou em um périplo de oito noites pelo ilhéu, sem o consentimento do grupo, tem uns dois decênios.”

²⁸³ Uma tabela com inúmeras traduções lipogramáticas foi montada por Payrere e consta no final de seu trabalho de doutorado (1992, p. 664-684). Valemos-nos dela sobretudo para rastrear os trechos originais “lipotraduzidos”.

²⁸⁴ “La réduction de l'ensemble du message de Melville à son unique dimension métatextuelle ne peut, cependant, s'envisager hors du système narratif qui la prend en charge. L'éviction de Ishmaël, narrateur à la première personne, au profit d'un anton Voyl qui, ‘bic à la main, [...] racontait, [...] s'autobiographait, [...] s'analysait’, s'accompagne d'une transfocalisation: si l'obsession démoniaque d'Achad prend alors le pas sur ‘la blanche rêverie d'Ishmaël’, c'est que Voyl ne peut s'exprimer qu'en

Mesmo que Voyl tome o lugar de Ishmaël como focalizador da danação de Achab, não o suplanta por completo, não o apaga, mas se sobrepõe a ele. Não se busca mascarar o texto como “estrangeiro”, mas sim adequá-lo à história de Voyl. Lado a lado, isso fica mais evidente. Vide o trecho trazido por Magné em artigo sobre a figura do órfão na obra de Perec (2005) e o original de Melville:

O drama terminou. Por que alguém se adianta? – Porque que um sobreviveu ao naufrágio.

Sucedeu que, depois do desaparecimento do Parse, fui eu quem as Parcas escolheram para tomar o lugar do homem da proa do bote de A[c]hab, quando este homem ocupou o posto vago [...]. No segundo dia, uma vela aproximou-se mais e mais e recolheu-me afinal. Era Rachel, errante, que retrocedendo para procurar seus filhos perdidos, apenas encontrava um outro órfão. (MELVILLE, 2008, p. 592-593)

Apocalypsis cum figuris: il y aura pourtant, il y aura toujours un survivant, Jonas qui dira qu'il a vu un jour sa damnation, sa mort, dans l'iris blanc d'un rorqual blanc, blanc, blanc, blanc jusqu'au nul, jusqu'à l'omission?
Ah Moby Dick! Ah maudit Bic! (PEREC, 2009a, p. 89)

Como apontou Arts, em Melville a *mal-[é]-diction* é um atributo daquele que encontra a morte no mar e daquele que é o único sobrevivente (1999, p. 180). Achab está ciente e resiliente quanto ao seu infortúnio. Já Ishmaël de Melville não parece compreender os eventos que se sucederam. Surgindo como única testemunha, ele tem que “engolir a seco”, entre devaneios e interrogações, o que o destino lhe reservou. Em Perec, Ismaïl não é menos inconsciente do mal que lhe infringe, um delírio branco chamado também orfandade, peculiaridade que se dissemina na obra de Perec de Voyl a *W*, de *Alphabets* a *La clôture*.

A intertextualidade promove um processo de *mise en abyme* em que o que é dito transborda a narrativa e sua materialidade, indo além do que está escrito, além da constatação do fenômeno textual cunhado por Kristeva (2005), além da tradução como extração do “e”. O jogo é duplo: de excesso, próximo da metáfora do abismo, e de retração, de contenção, ambos os movimentos fadados a serem esboços, tentativa de extrapolar e de dominar o mundo e o sentido.

3.11 Forças centrípeta e centrífuga

A narrativa de *La disparition* é maculada de modo fundamental pela restrição. Grande parte dos seus eventos passa-se em Azincourt, isto é, A-z-l-n-c-O-U-r-t,

termes de mal-[é]-diction. D’où la conclusion sous forme de métathèse qui tout à la fois le dit et, par découpe, le montre: ‘Ah Moby Dick! Ah Maudit Bic!’.”

sequência de vogais que reaparece nos nomes próprios dos filhos de Arthur Wilburg Savogard: “a” de Anton Voyl, “e” de Haig Clifford, “i” de Ibn Abbou, “o” de Olga Mavrokhordatos, “u” de Ulrich e “y” Yorick. Ou ainda nos filhos de Amaury Conson: “a” de Adam, “e” de Aignan, “i” de Ivan, “o” de Odilon, “u” de Urbain e “y” de Yvon. Os jogos de palavras funcionam como uma piscadela ao leitor, tal como faz o narrador na prosa de Machado de Assis. Porém, as olhadelas de cumplicidade trocadilhesca perequianas ocupam um lugar de destaque ainda maior, já que se sobrepõem por vezes à narrativa, entrecruzando-se pela ficção, edificando-se ao seu lado pelos sentidos que encadeiam a partir das relações com a diegese.

A história, e não a diegese, trata da vingança inabalável através de um escrupuloso programa de escrita. Tudo começa com o fratricídio cometido por Maximin para assegurar o patrimônio familiar no clã. Os seus irmãos, um a um, são mortos. Primeiro Nicias, depois Optat, a seguir Parfait, depois Quasimodo, depois Romuald e, por fim, Sabin. Ou seja, depois de “m”, de Maximin, vem “n”, “o”, “p”, “q”, “r” e “s”. Para além da construção de uma série arbitrariamente determinada, Parayre demonstra que o jogo com o alfabeto surge de modo fundamental nos episódios. Em distintos momentos do banho de sangue, as letras dos nomes das personagens expõem a arma do assassino. Assim, o anão (“nain”) Nicias morre da raiva (“haine”) de Maximin. Optat, fraco dos ossos (“faiblard quant aux os”), falece da autoignição (“auto-ignition”) de um barril de álcool (“quartaut d’alcool”). Parfait morre por causa de um dinamarquês (“palpa, lappa, puis pour finir happa”). Quasimodo, um cara baixinho (“un bas du cul”), por hidrocussão (“hydrocution”). Romuald, que sente falta de ar (“à court d’air”), por asfixia. Sabin morre como em uma *histoire de fesse*, devido a um Grande Dragão do Loch que se chamava Rudolf (“le Grand Dragon du Loch’ qu’on nommait Rudolf”) (cf. PARAYRE, 1991, p. 55-67).

Depois disso, a lei de um bebê por família é instaurada, e logo surge o caso do pai vingador que persegue os filhos pródigos e seus descendentes. Para suas vítimas potenciais, a única saída é fugir, cortando assim os laços com o clã. A separação das origens se dá de três modos básicos: fuga, adoção e amnésia.

A fuga é protagonizada pela ama de leite, que carrega consigo os dois gêmeos; a adoção é o que acontece com Amaury Conson e Arthur Wilburg Savorgnan, cada um para uma família.

Mais tarde, Arthur, depois de tortuosas investigações, desvenda o perigo que ele e seus parentes correm, entregando quatro deles a pais adotivos e criando os outros dois.

Por fim, a perda da memória, uma vez que a ama de leite morre sem transmitir aos gêmeos o que sabe sobre o clã (cf. SALCEDA, 2011, p. 2-3). As ligações com o passado apagam-se ainda mais com a separação dos irmãos, visto que ambos desconhecem suas origens. A conexão entre *La disparition* e *W* faz-se evidente:

Não sei onde se romperam os fios que me ligam a minha infância. Como todo mundo, ou quase, tive um pai e uma mãe, um penico, uma cama de grades, um chocalho, mais tarde uma bicicleta [...] (PEREC, 1995, p. 20)

De meu pai, não tenho outra lembrança senão a daquela chave ou moeda que ele me teria dado uma noite ao voltar do trabalho. De minha mãe, a única lembrança que me resta é a do dia em que ela me acompanhou até a estação ferroviária de Lyon, de onde parti para Villard-de-Lans com um comboio da cruz vermelha [...] (PEREC, 1995, p. 37)

O romance supera, de longe, a visão de façanha linguística. A regra formal faz-se peça fundamental na ficcionalização do tema da ruptura com os laços primordiais, entremeando-se na existência das personagens e no perigo que as cerca. Os descendentes do clã podem compreender os motivos de por que/por quem se vive e por que/por quem se morre pela restrição. Os esforços para retrair o fio de suas vidas mescladas com as diversas referências às letras do alfabeto apontam para uma necessidade de reconstrução da memória. O diferencial, sem dúvida, é ela se dar na justaposição de narrativa, escrita, palavra e letra²⁸⁵.

O mistério da narrativa, assim, é também o enigma do romance policial: saber quem é o assassino e seus motivos, mas também montar o *puzzle* das personagens, reescrever o que eles não conseguem concatenar – a história de suas vidas, como nos diz Isabelle Dangy-Scaillierez:

O desejo de saber, no imaginário policial, avança então com um passo um pouco torto, ferido e incerto. Enraizado na imagem idealizada de um paraíso perdido, encontra o pulsional oferecendo um campo de ação à empreitada, esboça uma reconquista impossível do objeto perdido, fica preso na fascinação do enigma [...].

[...]

Autodestruição e repetição, pulsões de morte. Elaboração de um itinerário deturpado, sublimações, distanciamentos: pulsões de vida.²⁸⁶ (SCAILLIEREZ, 2002, p. 348, tradução nossa)

²⁸⁵ E não precisamos ter acesso aos dados biográficos de Péric ou à biografia de David Bellos para participar desse jogo romanescos.

²⁸⁶ “Le désir de savoir, dans l’imaginaire policier, avance donc d’une allure un peu bancal, heurtée et incertaine. Enraciné dans l’image idéalisée d’un paradis perdu, il rencontre le pulsionnel en offrant un champ d’action à emprise, esquisse une reconquête impossible de l’objet perdu, s’enlise dans la fascination de l’énigme [...]. / [...] / Autodestruction et répétition, pulsions de mort. Élaboration d’un itinéraire détourné, sublimations, distanciations: pulsions de vie.”

Em que se pese o vocabulário freudiano, o gênero policial que surge em *La disparition*, conforme a autora, é um traço pertinente a sua obra como um todo, sendo substrato para a escrita do seu romance inacabado, *53 jours*. Alternativa coerente, pois o gênero centra-se na busca, na enquete, na procura por respostas. Engenharia ficcional mais que consolidada no campo literário francês, trata-se de uma boa escolha para arquitetar uma história de lapsos e ausências de inúmeras personagens. Perec, desta maneira, apropria-se do desejo de saber “o que aconteceu” típico de um gênero para erigir outro, por definição ambíguo. Nesse sentido, a subversão inventiva do romance consiste na sombra imperiosa do lipograma, mas não se limitando ao aspecto formal ou ao feito linguístico.

Ao descobrirem que são adotados, os irmãos e primos de Voyl vão atrás das informações sobre o clã ao qual pertenceram, do passado dos pais adotivos, das ligações com Voyl e do encontro em Azincourt. Como a obsessão de alguém que conta o que não pode ser dito, as histórias avolumam-se. Segundo ainda Salceda, do mesmo modo que a lista dos acontecimentos do dia do nascimento de Perec em 1936, em *W*²⁸⁷, que ocupam o espaço das informações para sempre desaparecidas, todas as narrativas e peripécias de *La disparition* suprimem a história verdadeira da morte dos gêmeos e dos seus filhos (2011, p. 3). História inominável, pois inatingível via relato, mas possível ao se somarem os recursos visíveis e audíveis advindos do *contrainte*.

A égide da restrição desencadeia a propagação de personagens e trajetórias, mas também de eventos e informações, corroborando a noção mesma de

²⁸⁷ “Acontecimento bombástico em Berlim! O pacto de Locarno é denunciado pelo Reich! As tropas alemãs entram na zona renana desmilitarizada. / Num jornal americano, Stalin denuncia a Alemanha como país belicoso. / Greve dos operários de construção nova-iorquinos. / conflito ítalo-etíope. Abertura eventual de negociações para a interrupção das hostilidades. / Crise no Japão. / Reforma eleitoral na França. / Negociações germano-lituanas. / Processo na Bulgária depois de sedições no exército. / Carlos Prestes preso no Brasil; teria sido denunciado por um comunista americano que se suicidou. / Avanço das tropas comunistas no Norte da China. / Bombardeio de ambulâncias pelos italianos na Etiópia. Na Polônia, interdição do abate de animais segundo o rito talmúdico. / Na Áustria, condenação de nazistas acusados de preparar atentados. / Atentado contra o presidente do Conselho Iugoslavo: o deputado Arnautovitch dispara contra o presidente Stojadinovitch, sem atingi-lo. / Incidentes na faculdade de direito de Paris. A aula do sr. Jèze é interrompida por bombas de gases fétidos. / Contra manifestação da União Federal dos Estudantes e dos Estudantes Neutralistas. / Renault fabrica o *Nerva gran sport*. / *Tristan un Isolde* em versão integral no teatro da Ópera. / Eleição de Florent Schmitt para a Academia. / Comemoração do centenário de Ampère. / A semifinal da Copa da França de futebol será disputada entre Charleville e Red Star, de um lado, e os vencedores das partidas Sochaux-Fives e Racing-Lille, de outro. / Projeto de uma *Maison de la Radio*. / Gibbes recomenda, para peles gordurosas, o creme de sabão Gibbs; para peles secas, o creme rápido sem sabão gibbes. / *Scarface* no Studio des Ursulines. / *Tchapaïev* no Panthén. / *Sansão* no Paramount. *La Guerre de Troi n’aura pas lieu* no Athénée. / *Anne-Marie*, de Raymond Bernard, roteiro de Antoine de Saint-Exupéry, com Annabella e Pierre-Richard Wilm, na Madelaine. Anunciada para sexta-feira, 13 de março, a estreia de *Tempos modernos*, de Charlie Chaplin.” (PEREC, 1995, p. 30-32)

propagação. Os destinos de protagonistas e coadjuvantes sofrem a interferência do princípio regulador, o qual exerce um poder centrípeta evidenciado pela metatextualidade. Como complemento, a abundância dessas mesmas histórias cria uma força centrífuga, em que as relações entre os diversos relatos são difusas, incoerentes de acordo com Salceda (2011, p. 4), não porque o mais importante é a metatextualidade, mas sim porque a dispersão ficcional é também parte da economia programática da restrição. A dificuldade de dar sentido à árvore genealógica, de enredar todos os pontos das tramas, é resultado da dialética entre a força centrípeta e centrífuga, tensão que nasce, por sua vez, da supressão da vogal/memória familiar. A busca de sentido é a constatação da impossibilidade de alcançá-lo:

Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. Il alluma. Son Jaz marquait minuit vingt. Il poussa un profond soupir, s'assit sur son lit, s'appuyant sur son polochon. Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut; mais il n'y saisissait qu'un imbroglio confus, il butait tout instant sur un mot dont il ignorait la signification.²⁸⁸ (PEREC, 2009a, p. 17)

A leitura do mundo e o entendimento da ausência de um elemento essencial à razão humana são comprometidos, e isso é denunciado desde o princípio. As imagens do “e” incompreensíveis para Voyl no início do livro são a *contrainte* falando da *contrainte*, equação definitivamente associada à lógica narrativa:

Son imagination vaquait. Au fur qu'il s'absorbait, scrutant son tapis, il y voyait surgir cinq, six, vingt, vingt-six combinaisons, brouillons fascinants mais sans poids, lapsus inconsistants, obscurs portraits qu'il ordonnait sans fin, y traquant l'apparition d'un signal plus sûr, d'un signal global dont il aurait aussitôt saisi la signification un signal qui l'aurait satisfait, alors qu'il voyait, parcours aux maillons incongrus, tout un tas d'imparfaits croquis, dont chacun, aurait-on dit, contribuait à ourdir, à bâtir la configuration d'un croquis initial qu'il simulait, qu'il calquait, qu'il approchait mais qu'il taisait toujours [...].²⁸⁹ (PEREC, 2009a, p. 19)

²⁸⁸ “Insone, Tônio Voguel enche de luz fosforescente o dormitório. No relógio de Bolso de Zurique, cinco e quinze. Desprende um profundo suspiro, ergue-se do leito e se estende sobre um coxim. Escolhe um livro, percorre um trecho, lê. Porém só compreende um imbróglio confuso, sempre colidindo em termos que desconhece.”

²⁸⁹ “Seu intelecto o levou longe. Perdido em reflexões, escrutinou o teto e viu surgir cinco, seis, vinte, vinte e seis composições, esboços incríveis, porém tênues, desvios inconsistentes, desenhos obscuros que ele põe e repõe sem fim nem ordem. Persegue o surgimento de um signo preciso, de um signo inteligível cujo sentido logo pudesse compreender; um signo que preenchesse seu desejo cognitivo nos momentos em que vê, em um circuito de riscos incongruentes, um monte de esboços imperfeitos, um por um – deve-se dizer – contribuindo em tecer, em construir o vulto de um primeiro esboço, que pretende ser, finge ser, ilude ser, porém sempre emudece [...].”

Já vimos que a discussão sobre significado e significante que aparece nos enunciados de Augustus B. Clifford, o qual, sem saber, parodia o discurso lacaniano, alude ao debate intelectual da década de 1960. Isso não impede que ampliemos a análise, colocando esses enunciados dentro de uma discussão maior sobre ciência e sentido, principalmente se considerarmos que há outros discursos em *La disparition* que tentam dar conta do mundo, dar coerência à existência, sendo também satirizados. A teologia de Othon Lippmann, futuro guia espiritual de Augustus, é um exemplo de como o conhecimento produzido e sistematizado pelo homem pode ser suspenso através do humor. Um conhecimento heterodoxo que mistura Brama, Buda e Adonai com:

[...] du Vasavadatta, du Mantic Uttair, du Kalpasoutra, du Gîta-Govinda, du Tso-Tchouan, du Zohar, [...] saint Marc, saint Justin, Montanus, Arius, Gottschalk, Valdo, William Booth, John Darby, la Haggada, un bon bout du Shulhan Azoukh, la Sunna, Ghôlan Ahmad, la Çruti, cinq Upanishads, trois Purânas, la Tao-tô-King, vingt-trois chants du grand Li-Po, la Çatapathabrâhmana. (PEREC, 2009a, p. 146)

A enumeração de líderes e obras religiosas dá-se unicamente pelo liame arbitrário do lipograma, tal como a enumeração dos líderes políticos presente no Prólogo:

Plus tard, on vit surgir un roi franc, un hospodar, un maharadjah, trois Romulus, huit Alaric, six Ataturk, huit Mata-Hari, un Gaius Gracchus, un Fabius Maximus Rullianus, un Danton, un Saint-Just, un Pompidou, un Johnson (Lyndon B.), pas mal d'Adolf, trois Mussolini, cinq Caroli Magni, un Washington, un Othon à qui aussitôt s'opposa un Habsbourg, un Timour Ling qui, sans aucun concours, trucida dix-huit Pasionaria, vingt Mao, vingt-huit Marx (un Chico, trois Karl, six Groucho, dix-huit Harpo).²⁹⁰ (PEREC, 2009a, p. 13)

A diferença no que concerne à listagem de líderes e crenças religiosas é o acréscimo do Li-Po, que pode ser de OULIPO, séquito de adoradores das restrições, ou do LIPOgrama, gerador de um universo tal como o Deus bíblico, o romance, não por nada fundado na linguagem, e de uma crença, a fé na *contrainte*. Esticando a corda das comparações, o método ficcional de *La disparition* está próximo da ciência

²⁹⁰ “Posteriormente, surge um rei godo, um xeique, dois sultões, três Rômulo, oito Teodorico, seis Elefthérios Venizélos, oito Violette Morris, um Cleomedes III, um Lucius Fulvius Curvus, um Desmoulins, um Robespierre, um Pompidou, um Johnson (Lyndon B.), muitos Hitler, três Mussolini, cinco Frederico II, um Roosevelt, um Otto (que logo se indispôs com um Bourbon) e um Timour Ling, que, sem muito esforço, extingue dezoito Luxemburgo, vinte Tse-tung e vinte e oito King (um Luther, três Sthepen, seis B.B. e dezoito King).”

patafísica do doutor Faustroll, presente no livro póstumo de Alfred Jarry. Ampliando a citação já referida:

Ela [a patafísica] estudará as leis que regem as exceções e explicará o universo suplementar a este; ou, sem tanta pretensão, descreverá um universo que podemos ver, e que talvez devamos ver, no lugar do tradicional, sendo as leis que acreditamos descobrir do universo tradicional correlações também de exceções, embora mais frequentes, em todo caso fatos acidentais que, reduzindo-se a exceções pouco excepcionais, sequer têm o atrativo da singularidade.²⁹¹ (JARRY, 2005, p. 31-32, tradução nossa)

A patafísica conectaria cada evento não a uma generalidade, meio de aglutinar um conjunto de exceções irremediavelmente distintas. Sua tarefa é destacar a singularidade que faz uma exceção (LANOUIR, 2005, p. 10). Desinteressada nos remédios da verdade, legitimados pela ciência do seu tempo, e no progresso que os acompanha, a patafísica é uma filosofia sem leis gerais, disposta a construir-se a cada novo fenômeno. Na primeira obra oulipiana de Perec, estabelece-se, então, uma pequena ciência das soluções imaginárias, em que cada (ou quase cada) segmento, imagem, intertexto, nome, destino e relato segue uma lógica peculiar, oriunda da regra formal. A arbitrariedade metodológico-ficcional é diretamente conectada à restrição. A geografia do mundo é também repensada – no caso abaixo, pelo monovocalismo em “a”, “i”, e “o”:

Il arriva ainsi à Guadalajara, un bourg important où nous avons appris l'ABC, où nous avons fait nos communions. Mais, à coup sûr, la nonnain pronostiquait qu'un jour mon papa nous poursuivrait. On quitta Guadalajara pour Tiflis, puis pour Tobolsk, d'où l'on partit pour Oslo. (PEREC, 2009a, p. 261)

A viagem é completada pela chegada de Savorgnan a Hull e pela de Amaury Conson a Uskub, monovocalismos em “u”. A mesma lógica é vista quando o texto retrança o destino de Anton Voyl. Podemos constatar que ele morou em Aubusson, Issoudum, Ornans, Ursins e Yvazoulay (SALCEDA, 2011, p. 6). De um lado, há uma ordem alfabética com a devida inexistência de cidades com “e”. De outro, os eventos que sucedem em cada uma delas têm relação com as vogais. A profissão que Anton exercerá em Aubusson era a de “avocat” (advogado), em Issoudu ele fazia “Droit Commun” (Direito Comum), designação metatextual da letra inicial por uma alusão à expressão corrente em francês *droit comme um l*. Já “Yvazoulay, um

²⁹¹ “Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions, et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tous cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité.”

trou”, cidade inventada, local tanto para acabar (“Puis pour finir”) como para designar por paronímia²⁹² a letra ausente: *Y-vaz-ou-lay, un trou* é igual a *il va où l’è, un trou* (PARAYRE, 1998, p. 66), isto é, ele vai ao “e”, ao buraco, ao buraco de fim de mundo, a uma omissão.

Ao escrever um romance sem a vogal “e”, Perec afastou, e continua afastando de seu livro, muitos possíveis leitores (provavelmente este tenha sido o caso de Roland Barthes). Mexer deliberada e acintosamente com a linguagem desta maneira pode transmitir a ideia de uma artificialidade do texto em si e do trabalho do escritor como um todo, sujeito ególatra, demasiadamente complexo, que vive para e por causa dos seus caprichos intelectuais. Quem iria ler algo que mais se parece, ou só se parece, com uma proeza verbal? Para que ler malabarismos literários, desprovidos daquilo que a literatura, a Verdadeira, proporcionaria: debate sobre o real, sobre o mundo e sobre a linguagem? Seguindo essa linha de raciocínio, haveria textos mais artificiais e outros menos artificiais, ou textos artificiais e textos não artificiais, naturais, espontâneos, verdadeiros.

O que almejamos mostrar neste capítulo é que os movimentos centrípetos e centrífugos do romance provocados pela *contrainte* atingem a verticalidade das enumerações, a simultaneidade das intertextualidades e a horizontalidade dos comportamentos, reflexões, trajetórias e destinos das personagens. Além disso, pensa-se que tais movimentos e elementos estão umbilicalmente vinculados às noções e às experiências de abandono, ausência, desaparecimento e narrativa/narração. Sob as vestes do romance policial e de uma noção ambígua de enigma, garante-se, pela sua instabilidade e indeterminação, uma literatura profanadora, para voltarmos em Agamben. Problematiza o funcionamento do enigma, do romance enquanto gênero, da concepção de autor, do “eu” autobiográfico, da língua e seus elementos, da leitura do mundo via linguagem e da linguagem via mundo.

²⁹² Tais tipos de estudo foram feitos à exaustão por Bernard Magné. A guisa de exemplo, ver o segmento final “traces méadre” do artigo “Le puzzle mode d’emploi – Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vide mode d’emploi*” (MAGNÉ, 1989, p. 54-59).

4. O ESBOÇO DE O SUMIÇO

4.1 Nota à tradução

A proposta tradutória que se segue é um esboço, sem maiores ambições momentâneas do que fazer parte desta Tese de Doutorado. O processo começou por acaso, como trabalho final de uma disciplina sobre catástrofe e representação ministrada pelo professor Dr. Ricardo Timm de Souza, inserida no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). A Universidade possui três Áreas de Concentração – Linguística, Escrita Criativa e Teoria Literária –, sendo as disciplinas oferecidas pelas duas últimas compartilhadas. Nesse contexto, no qual circulam escritores, escritores-professores, professores, professores-escritores, pesquisadores e pesquisadores-escritores, a produção literária convive com a crítica e com a teoria, criando e fomentando um ambiente acadêmico propício, por exemplo, para uma escrita de Tese em Teoria da Literatura como esta, cujo último segmento dialoga intimamente com a Escrita Criativa. E não estamos afirmando que este capítulo é como escrever uma obra literária de caráter ficcional, mas sim que ele está próximo de estudos, de longa data presentes no meio acadêmico brasileiro, que relacionam crítica literária, tradução e criação. Refiro-me, em especial, aos diversos trabalhos de Augusto e Haroldo de Campos sobre *transcrição*, sintetizados teoricamente no artigo “Da tradução como Criação e como Crítica” (CAMPOS, 204, p. 31-48).

O desejo em si de fazer a tradução é mais impreciso, talvez com duas motivações. Primeiro, uma tentativa de compreender o romance *La disparition* na sua filigrana, deleitar-se na concretude da linguagem do romance, auscultar, como faria Drummond, as metatextualidades e a espacialidade própria do romance. A isso se soma uma segunda motivação, que na verdade é um conjunto de questionamentos: Por que ler um romance que não tem uma letra específica? A quem interessa ler um romance lipogramático? *La disparition* tem algo a mais que o jogo metatextual? O que se pode falar da narrativa de 1969? Pode-se ler o romance *à plat ventre*? Como e por que o leitor brasileiro pode se sentir cativado por esta obra?

No projeto de traduzir *La disparition* ambicionou-se debater as escolhas em jogo para o apagamento da vogal “a” em português, assim como as problemáticas que esse caminho tradutório tem por consequência, fosse no âmbito textual, fosse

no âmbito da recepção do texto pelo leitor brasileiro. O lipograma, da mesma maneira que o heterograma, é fundamentalmente uma restrição na língua, não sendo, quanto a isso, arbitrários ou autobiográficos (por mais que sua motivação possa o ser, como vimos). No caso de “Ulcérations” (OULIPO, 2007a, p. 337), a escolha de serem onze as letras tem um fundo ligado à biografia de Perec, mas a *contrainte* reside no fato de serem as letras mais usadas no idioma, assim como o “e” é a letra mais frequente em francês. Deste modo, não acreditamos fazer muito sentido uma escolha diferente do “a” caso o objetivo seja fazer com que o leitor participe do jogo de linguagem inerente ao original, no qual o lipograma apareceu em sugestões, alusões, reverberações e citações a cada página, de modo a misturar-se com a série de crimes relatada e a imiscuir-se nos rumos dos eventos. Logo, a decisão de apagar o “a” em *O sumiço*, título escolhido para o português, passa ao largo de qualquer conveniência tradutória, revestida ela de que argumento for, pois escolher outra vogal que não o “a” implicaria em uma facilitação do trabalho de tradução.

Com relação a determinadas escolhas feitas, podemos relatar que, se em francês não há o capítulo 5, pois a vogal “e” é a quinta no alfabeto, em português não há o primeiro capítulo, pois “a” é a primeira vogal dessa série. Pela mesma lógica, em português não há a primeira parte do romance. Outro exemplo das nossas alternativas são as inúmeras referências ao “branco” no original. Em português, buscaram-se sinônimos e elementos que remetessem à brancura (lívido, níveo, neve, puro, etc.). Por vezes (poucas mesmo), essas palavras foram realocadas, de modo a tornar a tradução mais orgânica. Se no original “e” e “E” surgem em imagens, na tradução buscou-se formas semelhantes a “a” e “A”.

Uma dificuldade em outro nível é a das homofonias, como ocorre no trecho em que são enumerados os elementos cujo sinônimo é uma palavra monossilábica em “e”. Na tradução, repetiram-se as palavras monossilábicas em “a” tal como acontece no original (duas vezes *boeuf* e duas vezes *oeuf*):

un mort, un voyou, un auto-portrait;	feu, gueux, je
un bouvillon, un faucon niais, un oisillon couvant	boeuf, oeufs, oeufs
son nid;	
un nodus rhumatismal;	noeud
un souhait;	voeux
ou l'iris malin d'un cachalot colossal,	oeil / yeux
Torcedor, tiete, tribo	fã, fã, clã
girino, fumo com bétele, Deus grego dos ovinos	rã, pã, Pã
Deus do Sol do Egito,	Rá

pelo de ovino
ou o gesso dos dentes perversos de Moby Dick [...].
(PEREC, 2009a, p. 19, tradução nossa)

lã
Cal

Na mesma página, uma referência relevante para Perec e para a história francesa teve que ser solucionada: Drancy (PEREC, 2009a, p. 11), local onde a mãe de Perec ficou presa antes de ser deportada pelos nazistas em 1943. O lugar é famoso na França por ter servido como campo de concentração durante a Segunda Guerra. Uma resolução pensada, nesse caso, foi explicitar o que era Drancy, ou seja, “ex-centro de detenções de St. Denis”.

Dos trechos mais complicados, aqueles que envolvem humor são particularmente interessantes. Em “Marx (un Chico, trois Karl, six Groucho, dix-huit Harpo)” (PEREC, 2009a, p. 13), tentou-se conservar o tom da piada original, que mescla uma personagem de esquerda com elementos da cultura de massa. Na tradução, foi possível construir duas versões em que há guinadas surpreendentes, e não apenas uma. A primeira guinada, presente em ambas as alternativas, seria a passagem de Martin Luther King, líder de esquerda, para Stephen e B. B. King, personagens ligadas à cultura de massa, tal como os irmãos Marx o são em francês. A outra guinada ocorre com o derradeiro elemento enumerado. Uma possibilidade seria a inclusão de Kong, personagem não humana e na qual King não é mais sobrenome, mas parte do nome. O resultado seria “vinte e oito King (um Luther, três Sthepen, seis B.B. e dezoito Kong)”. Porém, optou-se por Elvis, The King, no qual King seria um apostro. Em ambos os casos, manteve-se o traço inesperado no qual reside a graça: a troca do *locus* social da personagem, que passa da esquerda para a cultura de massa, e a advinda do King, que passa de sobrenome para outra função, seja para fazer parte do nome (King Kong), seja para ser um apostro (Elvis, The King).

Outro trecho complicado é o que se segue a Marx: “Au nom du salut public, un Marat proscrit tout bain, mais un Charlot Corday l’assassina dans son tub” (PEREC, 2009a, p. 13), cuja tradução ficou “Um Che, impedido de servir por motivos médicos, substitui o estetoscópio pelo fuzil em nome de um mundo menos opressor. Morre como guerrilheiro, forte como um touro”. Partindo do princípio de que não há como repetir a referência ao quadro, buscou-se manter o sentido da revolução e da medicina. Por isso Che (Guevara). O mundo menos opressor referido remete também à opressão linguística, que é a ausência de uma letra central na língua, o “a”. O humor presente no original (quem morre no banho é quem cuida da saúde

pública) foi mantido na tradução (médico vira guerrilheiro e, mesmo com uma doença, a asma, morre em combate sem problemas de saúde). O acréscimo na tradução é que asma é falta de ar, isto é, falta da vogal “a”.

Quanto às citações, há uma série de transposições adaptadas ao romance, que podem ser passagens inteiras que tomam, às vezes, inúmeras páginas da narrativa, resumos e títulos de livros, fragmentos de diálogos, patronímicos de escritores e leves menções a nomes de personagens. Na explicação que segue o título do capítulo 1 do original (capítulo 2 na tradução), consta: “*Qui, d'abord, a l'air d'un roman jadis fait ou il s'agissait d'un individu qui dormait tout son saoul*”, isto é, “*Que, no começo, tem o jeito de um livro conhecido de um homem que dorme todo o tempo*” (PEREC, 2009a, p. 17, tradução nossa). Trata-se de uma referência à *Um homem que dorme*, o qual, por sinal, faz referência a um tema de Proust. Por isso, a tradução de “*Il s'alitait pourtant au couchant*” por “*Longtemps je me suis couché de bonne heure*” (PEREC, 2009a, p. 17, tradução nossa), solução igualmente adotada pela versão em espanhol do romance, *El secuestro* (PARAYRE, 1998, p. 66). Isso é perfeitamente coerente com a série de citações em língua estrangeira que aparecem no romance. Quanto ao resto, deixo aos leitores o trabalho (e talvez o prazer) da leitura.

4.2 O sumiço: um esboço de *La disparition*, de Georges Perec²⁹³

²⁹³ Optou-se pela não publicação na internet deste capítulo. Esboços da tradução podem ser lidos nas notas de rodapé, contudo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar o Oulipo só pode surgir de uma atração básica, um gosto secreto pelas formas literárias, pelo seu exagero e pelo seu excesso, aliado talvez a um prazer masoquista, pela dor dos limites, ao conforto espiritual do desconforto corpóreo das torções. Acredito que estamos diante de um desejo fundamental, quase instintivo, sem reflexão nem distanciamento. O objeto literário é visto como um fetiche, um alienamento. O autor é alçado ao patamar da genialidade, digno de admiração. Podemos contrastar tal perspectiva a um ponto de vista racionalista, que busca compreender e interpretar, ou melhor, interpretar para compreender. Para Hans Ulrich Gumbrecht, a hermenêutica, como elemento central para uma epistemologia filosófica, está com seus dias contados. Ao finalizar a leitura de *Produção de presença* (2014), qualquer um está sujeito a considerar que *presença, coisas do mundo e substância* são os conceitos que nos restaram. A interpretação, por sua vez, seria algo arcaico, ultrapassado. Todos aqueles ávidos por entender, pobres coitados, já passaram um pouco do ponto.

Esta Tese de Doutorado buscou, como se fazia antigamente, se usarmos as conclusões de Gumbrecht, *entender* o seu objeto de estudo: o Oulipo e a obra de Georges Perec, com destaque para o *La disparition*. Se por trás disso havia outras motivações, nunca saberemos com certeza. O estopim, sem dúvida, foi racional, pretensamente detetivesco (investigar, burilar, escrutinar). As conclusões, é preciso confessar, objetivaram o mesmo fim, pelo menos.

Há uma ironia logo de cara: objetivou-se compreender um movimento literário que se considerava o mais racional de todos os movimentos literários. O princípio oulipiano de controlar a criatividade, de fazer do homem um operário a serviço de uma máquina que faz, por si só, a literatura, é um bom exemplo. A literatura como matemática, outro. O perigo era, pela racionalidade empregada no estudo, perder a distância crítica e aderir às convicções do grupo. Assim, o que era para ser análise poderia ter se transformado em defesa; o que era para ser hermenêutica poderia ter virado ratificação; o que era para ser exógeno poderia ter ficado endógeno. Acredita-se que a presente Tese possa vir a ter escorregado vez ou outra por esses caminhos. Não há crimes perfeitos.

Ao investigar o *corpus* selecionado, o movimento Oulipo e o romance *La disparition*, fez-se notório dois dados. Primeiramente, a pouca atração que os

escritores popularmente ligados ao Oulipo despertam tanto no Brasil quanto na França. Em segundo lugar, a imensa quantidade de estudos sobre os textos do grupo que falam de suas estruturas, que se regozijam com a postura do grupo, que exaltam a metatextualidade, as encriptações autobiográficas, as citações literárias, as proezas verbais, a tendência a reduzir a literatura a enigmas simples, por mais complexos que sejam.

Para o pesquisador, é reconfortante lidar com enigmas matemáticos. Todos possuem uma chave, cabendo a quem investiga a tarefa de reconhecê-la e usá-la. Ao dominar um conhecimento que os outros ignoram, justifica-se uma existência no mundo e um emprego numa instituição. Igualmente, a *contrainte* parece causar uma admiração viciante no especialista, como se este fosse capturado pelo olhar serpentino da medusa e caísse no poço raso do jogo de *quiz*. Mesmo correndo o risco de reduzir o que mais admira, deixasse-se tragar pelo prazer imediato do momento, pela valorização suprema da forma.

Nesse sentido, trazer os conceitos de Huizinga e, sobretudo, de Agamben serviram para desestabilizar, em certa medida, o termo enigma. Para o teórico holandês, o jogo que envolve o enigma faz parte da constituição da civilização. Ao longo da história, teve íntima relação com o sagrado – corda bamba entre a vida e a morte – até chegar aos dias atuais. Mesmo com uma concepção um pouco defasada da função da literatura, *Homo Ludens* contribui para repensar o metatextual de Magné. Agamben dá um passo seguinte na discussão ao considerar que um dos modos de se fazer um “uso particular” do sagrado, burlando o conjunto de normas que separa o humano do divino, é o jogo. Sem abolir o sagrado, a atividade lúdica liberaria e desviaria o homem dessa esfera. O novo uso que se constrói no jogo é especial, longe do utilitarismo do consumo. Por isso, o emprego de profanação, mais amplo, não somente ligado ao religioso. É o momento em que a literatura, por exemplo, muda de um universo habitual para outro, distinto, no qual determinadas práticas sociais e significados geralmente a ela atrelados somem para que outros apareçam. O filósofo italiano, deste modo, nos abre um horizonte de possibilidades interpretativas para o jogo sob *contrainte* em que o mais importante não é a *solução* do enigma, e sim a riqueza narrativa e poética viabilizada ao se repensar as estruturas formais.

Tais reflexões refratam, cada uma a sua maneira, a ideia de que um texto tem buracos específicos a ser preenchidos, o que seria cabível pensar caso nos restringíssemos ao Oulipo e/ou a alguns estudos perecquianos sobre enigma. Mas

não podemos negar que as respostas desses enigmas não são consenso entre os próprios especializados na obra de Perec. De acordo com John Lee, em um dos estudos críticos que fez sobre a sua tradução de *La disparition*, “Vingt-trois shan du grand Li Po”, a manchete “PROHIBITION DU PARTI: PLUS UN COCO A PARIS” é lida como se o símbolo da foice e do martelo lembrasse a letra “E” (1991, p. 344-345), o que é completamente distinto de gíria para comunistas/expressão infantil para ovo de Parayre. Isso nos permite chegar a uma obviedade que precisa ser ressaltada: a *contrainte* não inventa um texto totalmente deliberado, sob o domínio do criador, controlador do processo de criação, constituindo-se num ideal de escrita racional, como se poderia defender. Do mesmo modo a metatextualidade motivada pela escrita lipogramática permitiria, conforme se vislumbra em alguns estudos de Parayre e principalmente de Magné²⁹⁴, abranger a totalidade das obras de Perec.

Ao fim e ao cabo, nem o lipograma nem a dimensão metatextual dão conta das leituras que podemos realizar do romance. Não é por nada a presença de séries que apontam para o acaso, o arbitrário, a incapacidade de fechamento. Por exemplo, o esforço vão de Anton Voyl para acabar seu romance, mistura do mito de Édipo com *O eleito*, de Thomas Mann: o trabalho não tem fim pois, caso se terminasse o texto, caso se desvelasse a charada da construção da escrita, a esfinge iria atacar o protagonista, tal como no jogo mortífero rastreado por Huizinga. Voyl então conclui que “Donc [...] nul discours jamais n’abolira l’hasard”²⁹⁵ (PEREC, 2009a, p. 51). Não acabar o texto, portanto, é a maneira de deixá-lo vivo, de fato aberto, profanador, sem fusões perfeitas ou correspondências precisas.

Questionar o sentido absoluto é problematizar o *status* da *contrainte*, da metatextualidade e, acrescentemos, do elemento autobiográfico, sem, no entanto, negá-los. O risco de acreditar piamente na dimensão metatextual é reduzir o romance a um jogo de autodesignações, nas quais é exposto o mecanismo do lipograma. Para não cairmos nesta Tese no abismo solitário da restrição, da metatextualidade ou da autobiografia, além da questão do jogo desenvolveu-se a reflexão sobre o leitor, assim como foram trazidas as noções de totalização e de forças centrípetas e centrífugas, todas centrais para compreender a *contrainte* para depois do aspecto formal. As forças são particularmente relevantes, pois permitem

²⁹⁴ A postura dominante sobre a obra de Perec reflete-se em outros elementos, como a crítica rancorosa que Magné desferiu à tradução de *A vida, modo de usar* de David Bellos para o inglês. Como argumento, o fato de o tradutor explicitar demasiadamente os enigmas (MAGNÉ, 1993, p. 397-402).

²⁹⁵ “Deste modo [...] nenhum discurso prevê o imprevisto.”

entrevier as possibilidades intangíveis que se constroem nas intersecções, aproximando ironicamente essa obra de Perec da ideia barthesiana de *plural* (BARTHES, 1992). Dentro dessa perspectiva, a tradução presente no último segmento da Tese serve como proposta antiargumentativa, como *produção de uma presença*, como se, finalmente, nos rendêssemos à proposta de Gumbrecht. Ali, o texto de Perec tem que estar vivo, palpável, concreto.

Pensando desdobramentos deste trabalho, ressaltamos a existência de uma comparação latente entre Oulipo e concretismo, a ser feita em uma pesquisa de pós-doutorado. No Brasil do final dos anos 1950, praticamente no mesmo período em que o Oulipo constituía-se, surgia o movimento de Poesia Concreta, liderado por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e baseado na noção de ruptura, de revisão da tradição literária e de geometrização da literatura. No “Plano-piloto para poesia concreta”, de 1958, propõe-se uma história diacrônica da poesia através da eleição de um *paideuma* artístico, no qual constam, entre outros, Ezra Pound, Mallarmé, James Joyce, E. E. Cummings, Oswald de Andrade, João Cabral de Mello Neto e a própria produção poética dos concretos. Além disso, o grupo anuncia que está “encerrado o ciclo histórico do verso (unidade ritmo-formal)”, sendo o espaço o agente estrutural do poema (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 215). A Poesia Concreta não se desenvolveria linearmente no plano temporal, mas em um jogo concomitante entre o verbal, o visual e o sonoro, algo inerente à era da informação e da tecnologia. Os poemas seriam produtos exatos, equações a serem resolvidas em “espaço qualificado: estrutura espaço-temporal” e em “linguagem sensível” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI; 2006, p. 215-218).

Em seu início, a Poesia Concreta dialoga com a ideologia reinante na produção poética pós-guerra, adepta de um novo humanismo, o qual, na arte, representou o retorno às formas regulares e clássicas e a rejeição das tentativas vanguardistas anteriores à guerra. Na poesia, isso significou, quanto à forma, um retorno ao soneto; quanto à temática, a presença de um repertório idílico e a abundância de mitos greco-latinos. No exterior, essa tendência foi representada por nomes como Picasso, T. S. Eliot e Pablo Neruda. No Brasil, pela Geração de 45, que rebaixou, em um processo de violência simbólica, a literatura de vanguarda à categoria das produções prosaicas, considerando-as formalismos embebidos no otimismo do progresso e da tecnologia (cf. AGUILAR, 2005, p. 161-165).

Contestando a recuperação dos limites auráticos e do neoclassicismo na arte, o grupo concreto buscou instaurar uma nova teoria e uma nova *praxis*. Por isso, insistiu em explicar e exemplificar o que seria o encerramento do ciclo histórico do verso. A construção do postulado negativo (*fim* do ciclo) tem como substrato uma compreensão da história da poesia do ponto de vista da *técnica*, entendida como procedimento, que consistia num questionamento da especificidade do poético e da forma de representá-lo. É nesse contexto que entram denominações como “ideograma”, “poesia verbovocovisual” e “estrutura icônica”, para citar os mais usados. Porém, a partir de meados de 1960, houve um retorno ao verso, assim como a valorização de um processo de ficção e a “reaparição elocutória do eu”, que é visto mais como uma *personae à la* heterônimos pessoanos do que como o desabrochar de uma subjetividade individual. Mesmo com o fim de uma ortodoxia discursiva, a noção de procedimento permaneceu pertinente. Em resumo, o projeto poético concreto é formado por dois momentos distintos. O primeiro foi uma postura radical para contemplar o Brasil dos anos 1950, a meio caminho entre o tom retrógrado da Geração de 45 e as modificações urbanísticas, tecnológicas e conceituais que emergiam de um mundo pós-guerras. O segundo caracterizou-se pelo abandono da ortodoxia, sem complexos ou contradições, pois o conceito central continuou profícuo: “a materialidade da linguagem e a renúncia da disputa pelo ‘absoluto’” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 217).

É possível identificar conceitos e noções norteadores compartilhados pelo Oulipo e pelo concretismo brasileiro: a matematização da literatura, a valorização das formas e estruturas literárias, a racionalização da escrita criativa e a releitura da tradição literária e do termo “tradução”. De acordo com o Banco de Teses das universidades francesas²⁹⁶, inexistem trabalhos que o comparem a qualquer outro movimento ou grupo literário sincrônico que não seja o *Tel Quel*.

Para além das semelhanças epistemológicas, assinalo, durante o estágio de doutorado-sanduíche em Paris, alguns indícios do encontro editorial dos dois grupos. Trata-se do periódico *Change*, que se opunha ao *Tel Quel*²⁹⁷, voltando-se a outros aspectos da produção cultural, notadamente à criação literária e à tradução. O periódico, publicado entre 1968 e 1984, contava com Jacques Roubaud entre

²⁹⁶ Disponível em <http://www.sudoc.abes.fr/>.

²⁹⁷ Ver, notadamente, o artigo de Boris Gobille intitulado “La guerre de Change contre la ‘dictature structuraliste’ de *Tel Quel*. Le ‘théoricisme’ des avant-gardes littéraires à l’épreuve de la crise politique de Mai 68” (GOBILLE, 2005, p. 73-96).

seus organizadores, o mais célebre poeta oulipiano pós-Queneau, e vinculava textos teóricos e literários de autores do Ateliê.

Curiosamente, *Change* partilhava inúmeras semelhanças com as revistas organizadas pelo grupo de Poesia Concreta Brasileira, tais como *Noigandres* (1952-1958) e *Invenção* (1962-1967). Em ambas as propostas editoriais, há de se notar uma tentativa de superar o estruturalismo. Um extrato de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, foi vinculado pela primeira vez em língua francesa no dossiê 6 de *Change*, organizado por Roubaud e intitulado “La poétique, la mémoire” (1970), com tradução de Inês Oseki-Dépré. Nesta mesma edição, há o palíndromo de Georges Perec, o maior do mundo à época. Textos dos dois autores novamente aparecem no número 14, “Traduire/Transformer” (1973), sendo este último organizado pelo próprio Haroldo de Campos.

A proximidade entre os movimentos se dá pelas afinidades eletivas construídas ao longo dos anos, aliadas a um anseio por atualização conceitual, pela problematização do contemporâneo e pela inovação literária. Nos dois, privilegiam-se as experimentações formais, ou seja, “[...] operações materiais da linguagem e seu modo de conferir sentido a partir da organização formal” (AGUIAR, 2005, p. 312). Aproximar as noções de técnica, procedimento e tecnologia é uma das abordagens mais profícuas entre concretismo e Oulipo, tendo em vista que este valoriza a concepção de produção literária através da confecção de verdadeiras máquinas de escrita. A poética do concretismo, por sua vez, propõe uma dialética entre forma e conteúdo ao geometrizar as formas literárias e, deste modo, criar uma nova “filosofia da composição”, redimensionando a sua maneira o célebre texto de Poe (cf. POE, 2009, p. 113-128).

Além disso, Haroldo e Augusto de Campos desenvolveram uma prática poética que compreende a tradução. Vide as traduções de Dante, Homero e de trechos da Bíblia incorporadas estilística e intertextualmente na própria produção poética de Haroldo de Campos, como são os casos de *Galáxias* (2011) e *A máquina do mundo repensada* (2000). A tradução é vista por ambos os grupos como *transcrição*, ou seja, recriação para o português dos aspectos semânticos, fonéticos e imagéticos dos textos em língua estrangeira (CAMPOS, 1981, p. 180). Subjaz aí a ideia de “crítica pela tradução” (CAMPOS, 2004, p. 31-48), em que a crítica se dá pelas escolhas tradutórias. No Oulipo, o processo de incorporação da tradição é feito por meio da tradução. Com relação às traduções das *contraintes* oulipianas, a transposição não é para outra língua como costumeiramente se

entende, mas para outro universo restritivo, novo, que não só aquele no qual estava inserido o texto original. Trata-se de um princípio como o lipograma em *La disparition*, em que Melville e Rimbaud são atualizados formal e semanticamente. Além de Perec, Raymond Queneau notabilizou-se por tal tipo de tradução. Roubaud, por sua vez, sem desconsiderar os preceitos oulipianos, fez a tradução para o francês dos *troubadours*, no qual o processo não é de atualização, mas de reinvenção do arcaico, em que o francês do texto resultante evidencia, em detrimento de uma ou outra perda formal, o universo provençal do original (DÉPRÉ, 2014, s. p.).

É interessante ainda pensar o sincronismo classificatório da “Table de Queneleïeff” com o diacronismo evolutivo do concretismo brasileiro. Neste último caso, haveria uma história evolutiva da técnica literária, a qual não é consecutiva (ou seja, a inovação técnica de um autor não redundava na de outro posterior). Na verdade, todos os autores do *paideuma* apontariam para a inovação técnica, ou melhor, para a inovação dos procedimentos poéticos. Na classificação de Queneau não há evolução, mas uma taxionomia pelas restrições. Já em “Histoire du lipogramme”, Perec escolhe um signo em específico, um artifício em particular para refletir sobre o fazer literário na história da humanidade.

Debruçar-se sobre as restrições e o Oulipo levou-nos a interpretações, e conclusões relações inesperadas. Faz-se alusão ao esboço de tradução do romance; à importância em desconfiar do que um autor fala sobre seus textos; aos projetos de futuros estudos, como é o caso da comparação entre Oulipo e concretismo. Mas ainda constatamos a relevância do postulado oulipiano segundo o qual todo texto possui uma regra formal, mesmo que não identificada pelo escritor. Ali, explicita-se um compromisso ético intrínseco ao processo criativo. O autor tem o dever de não ficar alienado quando escreve. Trata-se de um tema fundamental à discussão contemporânea sobre a produção literária e os modos de representar o outro e o mundo. E é igualmente central para pensarmos-nos como pesquisadores, no *que* e no *como* devemos abordar um objeto de estudo. O presente trabalho procurou não perder de vista tal postulado, inclusive no que concerne à proliferação de notas de rodapé, cuja abundância tem por fim possibilitar que pesquisadores brasileiros consigam mapear as origens de determinados conceitos, obras e opiniões. Contextualizar o objeto de estudo, confrontá-lo e interpretá-lo nos pareceu

tão essencial quanto disseminá-lo, seja em referências bibliográficas, em sugestões de pesquisas futuras ou em propostas tradutórias.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGUIAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Record, 1995.
- ARTS, Clemens Otto Peter. *Oulipo e Tel Quel – jeux formels et contraintes génératrices*. Leiden: Ridderkerk, 1999.
- BAKHTIN, M. Gêneros do Discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Éléments de sémiologie*. Paris: Gonthier, 1965.
- _____. *S/Z - uma análise da Novela Sarrasine de Honore de Balzac*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- _____. *Novos ensaios críticos seguido de O grau Zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BEAUMATIN, Eric, RIBIÈRE, Mirièle. *De Perec etc., d'erechef – Textes, lettres, ègles & sens*. Nantes: Joseph K., 2005.
- BELLOS, David, *Georges Perec – Une vie dans les mots*. Paris: Seuil, 1994.
- BENABOU, Marcel, FOURNEL, Paul. *L'Oulipo, Anthologie Poétique*. Paris: Gallimard, 2009.
- BENABOU, Marcel. *Vraie et fausse érudition chez Perec*. In: RIBIÈRE, MIRIÈLLE. *Parcours Perec*. Lyon: PUL, 1988, p. 40-47.
- BENS, Jacques. *Genèse de l'Oulipo: 1960-1963*. Paris: Le Castor Astral, 2005.
- BLOOMFIELD, Camille. *L'Oulipo: histoire et sociologie d'un groupe monde*. Volume I, II e III. 891 f., 205 f, 187 f. Tese (Doutorado em Letras) – Literatura Geral e Comparada, Universidade Paris 8 Vincennes-Saint Denis, Vincennes-Saint Denis, 2011. Disponível em http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/2523721/BLOOMFIELD.pdf. Último acesso em: 15 nov. 2014.

_____. L'Oulipo dans l'histoire des groupes et mouvements littéraires: une mise en perspective. s. d. Disponível em: https://www.academia.edu/3551290/L'Oulipo_dans_l'histoire_des_groupes_et_mouvements_litt%C3%A9raires_une_mise_en_perspective. Último acesso em: 15 nov. 2014.

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAFFORT, Paul. François Le Lionnais, encyclopédiparate, 2002. Disponível em: http://www.paulbraffort.net/litterature/critique/le_lionnais.html#_ftn1. Último acesso em: 15 nov. 2014.

BURGELIN, Claude. *Georges Perec*. Paris: Seuil, 1988.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

CALVINO, Italo. *O Castelo dos Destinos Cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Assunto encerrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. How I Wrote One of My Books. In: CALVINO, Italo et al. *Oulipo*. s. d., p. 104-114. Disponível em: <http://www.wesline.com/oulipo-packet.pdf>. Último acesso em: 10 ago. 2014.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Os Sertões dos Campos – duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. São Paulo: Rocco, 1986.

CHANGE. La poétique, la mémoire. In: *Revue Collectif Change*. no 6, Paris, Seuil, 1970.

_____. Traduire/Transformer. In: *Revue Collectif Change*. no 14, Paris, Seuil, 1973.

CHAUVIN, Andrée. La saga du scriptural: occultations, duplications - Réécritures dans *La disparition* de Georges Perec. In: *Semen – Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n. 3, 1987. Disponível em: <http://semen.revues.org/5613>. Último acesso em: 13 nov. 2014.

COMPAGNON, Antoine. *Le seconde main – ou le travail de citation*. Paris: Seuil, 1979.

_____. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ufmg, 2006.

_____. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ufmg, 2007.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ufmg, 2010.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.

DALTOÉ, Natalí Borba. *Gonçalo Tavares e Ítalo Calvino: trânsitos no bairro* (2011). Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/40455/000826901.pdf?sequence=1> Último acesso em 20 de agosto de 2014.

DANGY-SCAILIEREZ, Isabelle. *L'énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2002.

DOSSE, François. *A história do estruturalismo v. 1: O campo do signo*. São Paulo: Ensaio, 1993.

_____. *A história do estruturalismo v. 2: O canto do cinne, de 1967 a dossos dias*. São Paulo: Ensaio, 1994.

DUVIGNAUD, Jean. Effet d'éloignement par rapport aux Choses. In: *L'Arc 76*. Paris: Librairie Duponchelle, 1979.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula – a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EIKHENBAUM, Boris. A Teoria do 'Método Formal'. In: *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Rio de Janeiro, 1979.

ELKIN, Lauren; ESPOSOTO, Scott. *The end of Oulipo? an attempt to exhaust a movement*. Winchester/Washington: Zero books, 2013.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e As coisas*. São Paulo: Perspectiva, 2007

FOURNEL, Paul. *Clefs pour la littérature potentielle*. Paris: Denoël, 1972.

_____. Préface par Paul Fournel. In: CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver um voyageur*. Paris: Éditions Seuil, 2002.

FUX, Jacques. *Literatura e matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo*. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2011.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

- GODIN, Christian. *La totalité – Prologue*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 1997.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. São Paulo: Contraponto, 2014.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.
- _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.
- JAMES, Alison. *Constraining of Chance – Georges Perec and the Oulipo*. Evanston: Northwestern University Press, 2009.
- JARRY, Alfred. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. Paris: Gallimard, 2005.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JOLY, Jean-Luc. *Connaissance du monde: multiplicité, exhaustivité, totalité dans l'oeuvre de Georges Perec*. 1147 f. Tese (Doutorado em Letras) – Letras Modernas, Toulouse 2, Toulouse, 2004.
- JOUET, Jacques. L'écrivain, artisan des mots. In: *Encyclopedia Universalis – Grand Atlas Universalis des littératures*. Paris: [s.e.], 1990.
- KAUFMANN, Vincent. *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LAPPRAND, Marc. *Poétique de l'Oulipo*. Paris: Rodopi, 1998.
- LAUNOIR, Ruy. *Clefs pour la 'Pataphysique*. Paris: L'Hexaèdre, 2005.
- LEAK, Andrew. Phago-citations: Barthes, Perec, and the Transformation of Literature. In: *Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, n° 1, 1993, p. 124-147.
- LE CABINET d'amateur – Georges Perec. "J.R. : Tentative de saturation onomastique" da revista *Le Cabinet*. Toulouse: PUM, 1997.
- LEE, John. Brise ma rime. L'ivresse livresque dans *La disparition*. In: *Littératures* no. 7 – Hommage à Georges Perec. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1983, p. 11-20.
- LE LIONNAIS, François. *Les grands courants de la pensée mathématique*. Paris: Cahiers du Sud, 1948.

LE ROBERT. *Petit Robert*. Paris: Le Robert, 1983.

LE TELLIER, Hervé. *Esthétique de l'Oulipo*. Paris: Le Castor Astral, 2006

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

_____. *La mémoire et l'oblique*. Paris: P.O.L., 1991a.

_____. *Perec et la règle du je*, 1991b. Disponível em: <http://www.autopacte.org/Perec%20et%20la%20r%20e8gle%20du%20je.html>. Último acesso em 27 de agosto de 2014.

LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MAGNÉ, Bernard *et. al.*, J. *Cahier des charges*. Paris: Éditions CNRS & Zulma, 1993.

MAGNÉ, Bernard. Métatextuel et lisibilité. *Protée*, vol. 14, n° 1-2, 1986, pp. 77-88.

_____. *Perecollages 1981-1988*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989.

_____. De l'écart à la trace. Avatars de la contrainte. In: MAGNÉ, Bernard (ed.). *Georges Perec - Ecrire/Transformer*. Québec: Université Laval, Etudes littéraires, vol. 23, n° 1-2, 1990, p. 8-26.

_____. De l'exhibitionnisme dans la traduction. À propos d'une traduction anglaise de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec. In: *Meta*, vol. 38, n° 3, set. 1993, pp. 397-402.

_____. *Georges Perec*. Paris: Nathan, 1999.

_____. Perline et Verrec: à propos des Micro-Traductions de Georges Perec. In: *Semen – Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n. 12, 2000. Disponível em: <http://semen.revues.org/1909>. Último acesso em: 13 nov. 2014.

_____. □La figure de l'orphelin dans l'oeuvre de Georges Perec. In: GLAUDES, Pierre; RABATÉ, Dominique. *Modernité 21 - Deuil et littérature*. Bordeaux: PUB, 2005, 299-312.

MAGNÉ, Bernard ; RIBIÈRE, Mireille. In: *Cahiers Georges Perec*. no 5: *Les poèmes hétérogrammatiques*. Montpellier: Ed. du Limon, 1992.

MAGOUDI, Ali. *La Lettre fantôme*. Paris: Éditions de Minuit, 1996.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise do verso. Tradução de Luiz Carreira e Álvaro Faleiros, s.d. Disponível em: disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/71111/.../crise%20de%20verso.doc. Último acesso em: 12 dez. 2014.

MANN, Thomas. *Reflections of a Nonpolitical Man*. Nova Iorque: Ungar, 1987.

MASHAAL, Maurice. *Bourbaki*. Paris: Pour la Science, 2002.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MESCHONNIC, Henri. Fragments d'une théorie de la forme. In *Langue française*, 23, 1974, pp. 5-23. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1974_num_23_1_5679 Último acesso em 27 de agosto de 2014.

MOISES, MAUSSAUD. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTFRANS, Manet van. *La contrainte du réel*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

MOTTE, Warren. Embellir les lettres. In: *Cahiers Georges Perec*. no 1, Paris: POL, 1985, p. 110-124.

NOIRAY, Jacques. *Le romancier et la machine*. L'image de la machine dans le roman français. vol. II: Jules Verne et Villiers de L'Isle Adam. Paris: José Corti, 1981.

OLÉRON, Anaïs. *L'ambiguïté des voix narratives dans le post-exotisme d'Antoine Volodine: choix d'écriture, monde fictionnel et stratégies de réception* *Écrivains, Les Aigles puent, Onze rêves de suie, Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. 2012. 225 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Université de Haute Bretagne, Rennes II, Rennes, 2012.

OULIPO. *La Bibliothèque Oulipienne*. Paris: Le Castor Astral, 1983. v. 2.

_____. *La Bibliothèque Oulipienne*. Paris: Editions Ramsay, 1987. v. 1.

_____. *La Bibliothèque Oulipienne*. Paris: Le Castor Astral, 2000. v. 5.

_____. *Abrégé de la littérature potentielle*. Paris: Mille Et Une Nuits, 2002.

_____. *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 2007a.

_____. *La littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 2007b.

_____. Oulipiens, 2014c. Disponível em: <http://ouliipo.net/fr/oulipiens>. Último acesso em: 15 nov. 2014.

PARAYRE, Marc. *Comment fait un homme de lettres sans caser d'e: étude de quelques procédés scripturaux dans la disparation*. Toulouse: Université de Toulouse Le Mirail, 1985.

_____. *Lire La disparition*. Tese de doutorado, Université de Toulouse le Mirail, 1992.

_____. *La disparition : Ah, le livre sans e ! El secuestro : Euh... un livre sans a...* In: *Revue Formules - Traduire la contrainte*. Paris: Noesis, 1998., p. 61-70.

_____. Formes de l'énigme dans *La disparition* de Perec. In: *Écrire l'énigme*. Paris: PUPS, 2007.

PAULA, José Agrippino de. *Lugar público*. São Paulo: Papagaio, 2004.

PEREC, Georges. *La clôture et autres poèmes*. Paris: Hachette, 1980.

_____. *Um homem que dorme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *W ou a memória da infância*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Alphabets*. Paris: Galilée, 2001a.

_____. *Entretiens et conférences – vol 1*. Paris: Joseph K, 2003a.

_____. *Entretiens et conférences – vol 2*. Paris: Joseph K, 2003b.

_____. *Les mots croisés – précédés de considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots*. Paris: P.O.L, 2003c

_____. *Penser/Classer*. Paris: Galilée, 2003d.

_____. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 2007.

_____. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2008.

_____. *La disparition*. Paris: Gallimard, 2009a.

_____. *W ou le souvenir d'enfance* Paris: Gallimard, 2009b.

_____. *La boutique obscure*. Paris: Gallimard, 2010.

_____. *56 lettres à un ami*. Paris: Le bleu ciel, 2011.

_____. *As coisas: uma história dos anos 1960*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

_____. *Je me souviens*. Paris: Fayard, 2012b.

PEREC, Paulette (org.). *Portrait(s) de Georges Perec*. Paris: Bibliothèque nationale de France. 2001b.

PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PIATIER, Jacqueline. L'Engagement d'un joueur. *Le Monde*, Paris, 12 mar. 1982, p. 17.

PINO, Cláudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 1995.

QUENEAU, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard, 1965.

_____. *Le Voyage en Grèce*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard, 2006. Disponível em: <http://www.growndodo.com/wordplay/ouliipo/10%5E14sonnets.html>. Último acesso em: 10 dez. 2014.

REGGIANI, Christelle. *Rhétoriques de la contrainte – Georges Perec e l'Oulipo*. Paris: Editions Interuniversitaires, 1999.

RIBIÈRE, Mireille. 'Maudit Bic!' ou La Maldiction. In: *Études littéraires*, v. 23, n. 1-2, 1990, p. 53-78. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1990/v23/n1/500927ar.html>. Último acesso em: 15 nov. 2014.

RICARDOU, Jean. In: *Positions et oppositions sur roman contemporain – Actes du Colloque de Cerisy n° 8*. Paris: Klincksieck, 1971, pp. XX-XX

_____. *Nouveau Roman – suivi de Les raisons de l'ensemble*. Paris: Seuil, 1990.

ROUBAUD, Jacques. Quelques thèses sur la poétique (I). In: *Change – La Poétique, La Mémoire*, 6, 1970. Paris: Seghers, 1970.

_____. *Poésie, etcetera: ménage*. Paris: Stock, 1995.

RUELLE, David. *Étrange beauté des mathématiques*. Paris: Odile Jacob, 2008.

RUSHDIE, Salman. *Os versos satânicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SALCEDA, Hermes. La reconstruction de la mémoire dans *La disparition*. In: *Le Cabinet d'amateur – Revue d'études perecquiennes*, 2011, p. 1-19. *Revue d'études perecquiennes*. Disponível em: http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/HERMES_SALCEDA.pdf. Último acesso em: 15 nov. 2014.

SAMOYAUULT, Tiphaine. Les mots et les choses de Georges Perec: une aventure des années soixante. In: *Cahiers Georges Perec*. no 8, Paris: POL, 2004, p. 57-74.

SARTRE, Jean-Paul. Préface. In: SARRAUTE, Nathalie. *Portrait d'un inconnu*. Paris: Gallimard, 1956.

SCHIAVETTA, Bernardo, BAETENS, Jan. Définir la contrainte? *Revue Formules - Qu'est-ce que les littératures à contraintes*. Paris: Noesis, 2000, p. 20-55.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969*. In: *O pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SESTOFT, Carsten. *Georges Perec et la critique journalistique*. In: *SÉMINAIRE Georges Perec de l'Association Georges Perec*, Université de Paris VII, 13 de abril de 1996. Copenhage: Universitdade de Copenhage, 1996.

SIRVENT, Michel. *Georges Perec, ou le dialogue des genres*. Paris: Rodopi, 2007.

SOLLERS, Philippe. *Le réflexe de réduction*. In: *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. São Paulo: Vozes, 1985.

ANEXO A

Breve cronologia do Oulipo

- 1960** Primeira reunião do Sélitex no restaurante Le Vrai Gascon, na rua du Bac, em Paris, com Raymond Queneau²⁹⁸, François Le Lionnais, Jean Queval, Jean Lescure, Jacques Duchateau, Claude Berge, Jacques Bens e Albert-Marie Schmidt.
- 1961** O fundador do Colégio de 'Patafísica, Latis (Emmanuel Peillet) é cooptado. André Blavier (Bélgica), Stanley Chapman (Inglaterra) e Ross Chambers (Austrália) são eleitos correspondentes estrangeiros.
- 1962** Coptação de Marcel Duchamp.
- 1964** Criação do Oupeinpo (Ouvroir de peinture potentielle [Ateliê de pintura potencial]) por François Le Lionnais.
- 1966** Coptação de Jacques Roubaud.
- 1967** Coptação de Georges Perec.
- 1970** Coptações de Marcel Bénabou e Luc Étienne.
- 1971** Coptação de Paul Fournel.
- 1973** Criação do Oulipopo (Ouvroir de littérature policière potentielle [Ateliê de literatura policial potencial]). Coptação de Italo Calvino (Itália) e de Harry Mathews (EUA).
- 1974** Surgimento do primeiro número da *Bibliothèque Oulipienne (BO)*: "Ulcérations" de Georges Perec.
- 1977** O Oulipo participa da jornada "Escritores, computadores algoritmos" no Centre Pompidou.
- 1983** Coptação de François Caradec e de Jacques Jouet.
- 1992** Coptação de Pierre Rosenstiehl, de Hervé Le Tellier e de Oskar Pastior (Alemanha). Criação do Oubapo (Ouvroir de bande dessinée potentielle [Ateliê de história em quadrinhos potencial]).
- 1997** Início das Quintas-feiras do Oulipo, leituras públicas na Halle Saint-Pierre à Paris, depois na Universidade de Jussieu a partir de 1997 e na BnF a partir de 2005.
- 2000** Coptação de Olivier Salon e de Anne F. Garréta, prêmio Médicis em 2002 por *Pas un jour*.
- 2006** Depósito dos arquivos do Oulipo na biblioteca Arsenal, em Paris.
- 2012** Coptação de Étienne Lécroart.
- 2014** Coptação de Eduardo Berti (Argentina) e de Pablo Martín Sánchez (Espanha).

²⁹⁸ Os oulipianos cujas nacionalidades não estão discriminadas são franceses.

ANEXO B

Integrantes do Oulipo²⁹⁹

Oulipianos	Bibliografia na Biblioteca Oulipiana
Noël Arnaud (1919-2003) Membro fundador	Noël Arnaud, <i>Gérard Genette et l'Oulipo</i> , La Bibliothèque Oulipienne (63), 1993. Noël Arnaud, <i>Le dernier compte rendu</i> , La Bibliothèque Oulipienne (42), 1990. Noël Arnaud, <i>Souvenirs d'un Vieil Oulipien</i> , La Bibliothèque Oulipienne (12), 1978.
Michèle Audin (1954-) Desde 1954	Ian Monk & Michèle Audin, <i>Le monde des nonines BO.</i> , La Bibliothèque Oulipienne (219), 2015. Michèle Audin, <i>La vérité sur le Voyage d'hiver</i> , La Bibliothèque Oulipienne (216), 2014. Michèle Audin, <i>Deux ruminations géométriques Vers une transformation rationnelle de la littérature</i> , La Bibliothèque Oulipienne (201), 2013. Michèle Audin, <i>IV-R-16</i> , La Bibliothèque Oulipienne (209), 2012. Michèle Audin, <i>Sextines, encore</i> , La Bibliothèque Oulipienne (191), 2011. Michèle Audin, <i>Carrés imparfaits</i> , La Bibliothèque Oulipienne (185), 2010.
Valérie Beaudouin (1968-) Desde 2003	Valérie Beaudouin, <i>Northern Line</i> , La Bibliothèque Oulipienne (220), 2015. Anne F. Garréta & Valérie Beaudouin, <i>Tu te souviens... ?</i> , La Bibliothèque Oulipienne (160), 2007.
Marcel Bénabou (1939-) Desde 1970	Marcel Bénabou, <i>Our beautiful Zéroïne, 1 BO.</i> , La Bibliothèque Oulipienne (218), 2015. Marcel Bénabou, <i>Le voyage disert</i> , La Bibliothèque Oulipienne (212), 2012. Marcel Bénabou, <i>Saturations</i> , La Bibliothèque Oulipienne (184), 2010. Marcel Bénabou, <i>Premier mai unitaire</i> , La Bibliothèque Oulipienne (182), 2010. Marcel Bénabou, <i>Éthique simpliste</i> , La Bibliothèque Oulipienne (169), 2008. Marcel Bénabou, <i>Miniature persane</i> , La Bibliothèque Oulipienne (153), 2007. Marcel Bénabou, <i>Petit supplément au Cratyle</i> , La Bibliothèque Oulipienne (136), 2005. Marcel Bénabou, <i>La mort mode d'emploi</i> , La Bibliothèque Oulipienne (133), 2004. Marcel Bénabou, <i>Altitude et profondeur</i> , La Bibliothèque Oulipienne (103), 1999. Marcel Bénabou, <i>L'Hannibal perdu</i> , La Bibliothèque Oulipienne (87), 1997. Marcel Bénabou, <i>Rendre à Cézanne</i> , La Bibliothèque Oulipienne (59), 1993. Marcel Bénabou, <i>Bris de mots</i> , La Bibliothèque Oulipienne (40), 1990. Marcel Bénabou, <i>Alexandre au greffoir</i> , La Bibliothèque Oulipienne (29), 1986. Marcel Bénabou, <i>Locutions introuvables</i> , La Bibliothèque Oulipienne (25), 1984. Marcel Bénabou, <i>Un aphorisme peut en cacher un autre</i> , La Bibliothèque Oulipienne (13), 1980.
Jacques Bens (1931-2001) Membro fundador	Jacques Bens, <i>Oulipolets</i> , La Bibliothèque Oulipienne (156), 2007. Jacques Bens, <i>Le voyage d'Arvers</i> , La Bibliothèque Oulipienne (112), 1999. Jacques Bens, <i>Opus posthume</i> , La Bibliothèque Oulipienne (104), 1999. Jacques Bens, <i>J'ai oublié</i> , La Bibliothèque Oulipienne (88), 1997. Jacques Bens, <i>L'art de la fuite</i> , La Bibliothèque Oulipienne (80), 1996. Claude Burgelin, et al., <i>La Cantatrice Sauve</i> , La Bibliothèque Oulipienne (16), 1981. Jacques Bens, <i>Rendez-vous chez François</i> , La Bibliothèque Oulipienne (11), 1978.
Claude Berge (1926-2002) Membro fundador	Claude Berge, <i>Raymond Queneau et la combinatoire</i> , La Bibliothèque Oulipienne (89), 1997. Claude Berge, <i>Qui a tué le duc de Densmore ?</i> , La Bibliothèque Oulipienne (67), 1994. Claude Berge, <i>La reine aztèque (retiré La princesse aztèque dans la reliure)</i> , La Bibliothèque Oulipienne (22), 1983.
Eduardo Berti (1964-) Desde 2014	Eduardo Berti, <i>Dix-continuités</i> , La Bibliothèque Oulipienne (217), 2015. Eduardo Berti, <i>Funes se souvient / Funes se acuerda</i> , La Bibliothèque Oulipienne (206), 2014.
André Blavier (1922-2001) Correspondente estrangeiro	
Paul Braffort (1923-) Desde 1961	Paul Braffort, <i>Le voyage d'Yvert</i> , La Bibliothèque Oulipienne (214), 2013. Paul Braffort, <i>Cinq lettres de créance</i> , La Bibliothèque Oulipienne (119), 2001. Paul Braffort, <i>Trente-quatre brazzles</i> , La Bibliothèque Oulipienne (58), 1992. Paul Braffort, <i>Les bibliothèques invisibles</i> , La Bibliothèque Oulipienne (48), 1990. Paul Braffort, <i>Le désir (les désirs) dans l'ordre des amours</i> , La Bibliothèque Oulipienne (18), 1982. Paul Braffort, <i>Mes Hypertropes</i> , La Bibliothèque Oulipienne (9), 1978.
Italo Calvino (1923-1985) Desde 1974	Italo Calvino, <i>Comment j'ai écrit un de mes livres</i> , La Bibliothèque Oulipienne (20), 1982. Italo Calvino, <i>Piccolo Sillabario Illustrato</i> , La Bibliothèque Oulipienne (6), 1978.
François Caradec (1924-2008) Desde 1983.	François Caradec & et alii, <i>99 poèmes voilés</i> , La Bibliothèque Oulipienne (173), 2008. François Caradec, <i>Dans l'S(uite). Cinquante (nouvelles) variations nouvelles sur un (même) thème connu, numérotées de 51 à 100</i> , La Bibliothèque Oulipienne (168), 2008.

²⁹⁹ Informações presentes no site oficial do Oulipo. Disponível em <http://oulipo.net/fr/oulipiens>.

	<p>François Caradec, <i>Dans l'Sperluette & cinquante variations nouvelles sur un thème connu</i>, La Bibliothèque Oulipienne (154), 2006.</p> <p>François Caradec, <i>Complaintes des jeudis passés</i>, La Bibliothèque Oulipienne (142), 2005.</p> <p>François Caradec, <i>Que j'aime à faire apprendre au P-éton de Paris</i>, La Bibliothèque Oulipienne (122), 2002.</p> <p>François Caradec, <i>Le Voyage du ver</i>, La Bibliothèque Oulipienne (114), 2001.</p> <p>François Caradec, <i>Paris périphérique suivi d'autres petits poèmes parisiens</i>, La Bibliothèque Oulipienne (96), 1998.</p> <p>François Caradec, <i>105 proverbes liftés suivis de quelques proverbes soldés</i>, La Bibliothèque Oulipienne (60), 1993.</p> <p>François Caradec, <i>Veillez trouver ci-inclus</i>, La Bibliothèque Oulipienne (49), 1990.</p> <p>François Caradec, <i>La voie du troisième secteur</i>, La Bibliothèque Oulipienne (45), 1990.</p> <p>François Caradec, <i>Fromage ou dessert ?</i>, La Bibliothèque Oulipienne (37), 1987.</p>
<p>Bernard Cerquiglini (1947-) Desde 1995.</p>	<p>Bernard Cerquiglini, <i>Une année bien remplie</i>, La Bibliothèque Oulipienne (198), 2013.</p> <p>Bernard Cerquiglini, <i>Les saillies du Dragon</i>, La Bibliothèque Oulipienne (166), 2008.</p>
<p>Ross Chambers (1932-) Desde 1961.</p>	
<p>Stanley Chapman (1925-2009) Desde 1961</p>	
<p>Marcel Duchamp (1887-1968) Desde 1962</p>	
<p>Jacques Duchateau (1929-) Membro fundador</p>	<p>Jacques Duchateau, <i>Le cordon de saint François</i>, La Bibliothèque Oulipienne (69), 1994.</p> <p>Jacques Duchateau, <i>Sanctuaire à tiroirs</i>, La Bibliothèque Oulipienne (17), 1981.</p> <p>Jacques Duchateau, <i>Les sept coups du tireur à la ligne en apocalypse lent, occupé à lire "Monnaie de singe" de William Faulkner</i>, La Bibliothèque Oulipienne (14), 1980.</p>
<p>Luc Etienne (1908-1984) Desde 1970</p>	<p>Luc Etienne, <i>L'art du palindrome phonétique</i>, La Bibliothèque Oulipienne (27), 1985.</p>
<p>Frédéric Forte (1973-) Dsde 2005</p>	<p>Frédéric Forte, <i>Rhumbs</i>, La Bibliothèque Oulipienne (223), 2015.</p> <p>Ian Monk, et al., <i>Autre couture</i>, La Bibliothèque Oulipienne (207), 2015.</p> <p>Frédéric Forte, et al., <i>Cabinets de curiosités</i>, La Bibliothèque Oulipienne (202), 2014.</p> <p>Frédéric Forte, <i>Épistolaire antérieur</i>, La Bibliothèque Oulipienne (197), 2013.</p> <p>Frédéric Forte, <i>99 notes préparatoires aux notes préparatoires</i>, La Bibliothèque Oulipienne (187), 2010.</p> <p>Frédéric Forte, <i>Petite morale élémentaire portable</i>, La Bibliothèque Oulipienne (167), 2008.</p> <p>Frédéric Forte, <i>Jacques Jouet & Jacques Roubaud, Chronopoèmes</i>, La Bibliothèque Oulipienne (157), 2007.</p> <p>Frédéric Forte, <i> Tubes chinois</i>, La Bibliothèque Oulipienne (144), 2006.</p> <p>Frédéric Forte, <i>Le voyage des rêves</i>, La Bibliothèque Oulipienne (139), 2005.</p>
<p>Paul Fournel (1947-) Desde 1972</p>	<p>Ian Monk, et al., <i>Autre couture</i>, La Bibliothèque Oulipienne (207), 2015.</p> <p>Frédéric Forte, et al., <i>Cabinets de curiosités</i>, La Bibliothèque Oulipienne (202), 2014.</p> <p>Paul Fournel, <i>Le voyage d'Hébert</i>, La Bibliothèque Oulipienne (211), 2012.</p> <p>Paul Fournel, <i>A Lunel où sont les Fournel</i>, La Bibliothèque Oulipienne (193), 2011.</p> <p>Paul Fournel, <i>Terines</i>, La Bibliothèque Oulipienne (163), 2007.</p> <p>Paul Fournel & Jacques Roubaud, <i>Chicagos</i>, La Bibliothèque Oulipienne (152), 2006.</p> <p>Paul Fournel, <i>Romans</i>, La Bibliothèque Oulipienne (151), 2006.</p> <p>Paul Fournel, <i>Les animaux d'amour</i>, La Bibliothèque Oulipienne (147), 2006.</p> <p>Paul Fournel, <i>La table de nain prolongée de quelques conséquences</i>, La Bibliothèque Oulipienne (140), 2005.</p> <p>Paul Fournel, <i>Les premières heures de la colonie. Conte en arbre à palabres</i>, La Bibliothèque Oulipienne (138), 2005.</p> <p>Paul Fournel, <i>Foyer-jardin théâtre</i>, La Bibliothèque Oulipienne (99), 1997.</p> <p>Paul Fournel, <i>Banlieue</i>, La Bibliothèque Oulipienne (46), 1990.</p> <p>Claude Burgelin, et al., <i>La Cantatrice Sauve</i>, La Bibliothèque Oulipienne (16), 1981.</p> <p>Paul Fournel & Jacques Roubaud, <i>L'Hôtel de Sens</i>, La Bibliothèque Oulipienne (10), 1978.</p> <p>Paul Fournel, <i>Elementaire moral</i>, La Bibliothèque Oulipienne (8), 1978.</p>
<p>Anne F. Garetta (1962-) Desde 2000</p>	<p>Anne F. Garréta & Valérie Beaudouin, <i>Tu te souviens... ?</i>, La Bibliothèque Oulipienne (160), 2007.</p> <p>Anne F. Garréta, <i>N-amor</i>, La Bibliothèque Oulipienne (159), 2007.</p>
<p>Michelle Grangaud (1941-) Desde 1995</p>	<p>Michelle Grangaud, <i>Millésimes II</i>, La Bibliothèque Oulipienne (192), 2011.</p> <p>Michelle Grangaud, <i>Millésimes</i>, La Bibliothèque Oulipienne (177), 2009.</p> <p>Michelle Grangaud, <i>Un voyage divergent</i>, La Bibliothèque Oulipienne (113), 2001.</p> <p>Michelle Grangaud, <i>Une bibliothèque en avion</i>, La Bibliothèque Oulipienne (115), 1999.</p> <p>Michelle Grangaud, <i>ha ha ô ah ah</i>, La Bibliothèque Oulipienne (101), 1998.</p> <p>Michelle Grangaud, <i>Oulipo fondu</i>, La Bibliothèque Oulipienne (95), 1998.</p> <p>Michelle Grangaud, <i>D'une petite haie si possible belle aux Regrets</i>, La Bibliothèque Oulipienne</p>

	(76), 1995. Michelle Grangaud, <i>Formes de l'anagramme</i> , La Bibliothèque Oulipienne (75), 1995.
Jacques Jouet (1947-) Desde 1983	Jacques Jouet, <i>Récapituls, grands et petits</i> , La Bibliothèque Oulipienne (224), 2015. Ian Monk, et al., <i>Autre couture</i> , La Bibliothèque Oulipienne (207), 2015. Jacques Jouet, <i>Je me souvins</i> , La Bibliothèque Oulipienne (205), 2014. Jacques Jouet, <i>Ruminations de l'atelier oulipien, de l'improvisation et du potentiel</i> , La Bibliothèque Oulipienne (203), 2014. Frédéric Forte, et al., <i>Cabinets de curiosités</i> , La Bibliothèque Oulipienne (202), 2014. Jacques Jouet, <i>Rumination du dialogue</i> , La Bibliothèque Oulipienne (189), 2010. Jacques Jouet, <i>Le Paris de Caradec</i> , La Bibliothèque Oulipienne (186), 2010. Jacques Jouet, <i>Un train traverse le jour</i> , La Bibliothèque Oulipienne (178), 2009. Jacques Jouet, <i>Rumination de l'essai oulipien</i> , La Bibliothèque Oulipienne (164), 2007. Jacques Jouet, <i>Du W, de Cortázar et de Li Po</i> , La Bibliothèque Oulipienne (161), 2007. Jacques Jouet, <i>Le voyage du Grand Verre</i> , La Bibliothèque Oulipienne (162), 2007. Frédéric Forte, Jacques Jouet & Jacques Roubaud, <i>Chronopoèmes</i> , La Bibliothèque Oulipienne (157), 2007. Jacques Jouet, <i>Danaé (trentine)</i> , La Bibliothèque Oulipienne (143), 2006. Jacques Jouet, <i>Du monostique</i> , La Bibliothèque Oulipienne (135), 2004. Jacques Jouet, <i>Petites boîtes, sonnets minces et autres rigueurs</i> , La Bibliothèque Oulipienne (134), 2004. Jacques Jouet, <i>Vies longues</i> , La Bibliothèque Oulipienne (124), 2003. Jacques Jouet & Olivier Salon, <i>Pas de deux</i> , La Bibliothèque Oulipienne (120), 2002. Jacques Jouet, <i>La redonde</i> , La Bibliothèque Oulipienne (107), 1999. Jacques Jouet, <i>Hinterreise et autres histoires retournées</i> , La Bibliothèque Oulipienne (108), 1999. Jacques Jouet & Pierre Rosenstiehl, <i>Frise du métro parisien</i> , La Bibliothèque Oulipienne (97), 1998. Jacques Jouet, <i>Pauline (polyne)</i> , La Bibliothèque Oulipienne (93), 1997. Jacques Jouet, <i>Exercices de la mémoire</i> , La Bibliothèque Oulipienne (82), 1996. Jacques Jouet, <i>Une chambre close</i> , La Bibliothèque Oulipienne (78), 1996. Jacques Jouet, <i>Monostication de La Fontaine</i> , La Bibliothèque Oulipienne (72), 1995. Jacques Jouet & Jacques Roubaud, <i>[e]</i> , La Bibliothèque Oulipienne (64), 1993. Jacques Jouet, <i>Le chant d'amour grand-singe</i> , La Bibliothèque Oulipienne (62), 1993. Jacques Jouet, <i>Glose de la Comtesse de Die et de Didon</i> , La Bibliothèque Oulipienne (56), 1992. Jacques Jouet, <i>L'oulipien démasqué</i> , La Bibliothèque Oulipienne (38), 1990. Jacques Jouet, <i>Les sept règles de Perec</i> , La Bibliothèque Oulipienne (52), 1990. Jacques Jouet, <i>Espions</i> , La Bibliothèque Oulipienne (44), 1990. Jacques Jouet, <i>L'Eclipse</i> , La Bibliothèque Oulipienne (28), 1985.
Latis (Emmanuel Peillet) (1913-1973) Membro fundador	
François Le Lionnais (1901-1984) Membro fundador e seu primeiro presidente	François Le Lionnais, <i>Un certain disparate (fragments), suivi d'un témoignage de Jacques Roubaud</i> , La Bibliothèque Oulipienne (85), 1997.
Hervé Le Tellier (1957-) Desde 1992	Hervé Le Tellier, <i>Maître et disciple</i> , La Bibliothèque Oulipienne (190), 2011. Hervé Le Tellier, <i>Le voyage d'Hitler</i> , La Bibliothèque Oulipienne (105), 1999. Hervé Le Tellier, <i>Le vent de la langue</i> , La Bibliothèque Oulipienne (94), 1997. Hervé Le Tellier, <i>Un sourire indéfinissable, Mona Lisa, dite la Joconde, sous 53 jours différents</i> , La Bibliothèque Oulipienne (84), 1997. Hervé Le Tellier, <i>A bas Carmen !</i> , La Bibliothèque Oulipienne (77), 1996. Hervé Le Tellier, <i>Maraboulipien</i> , La Bibliothèque Oulipienne (80), 1996. Hervé Le Tellier, <i>Mille Pensées (premiers cents)</i> , La Bibliothèque Oulipienne (74), 1995.
Étienne Lécroart (1960-) Desde 2012	Etienne Lécroart, <i>H. Vernie... Divers voyages</i> , La Bibliothèque Oulipienne (213), 2013.
Jean Lescure (1912-2005) Membro fundador	Jean Lescure, <i>Ultra crepidam</i> , La Bibliothèque Oulipienne (36), 1986.
Daniel Levin Becker (1984-) Desde 2009	Daniel Levin Becker, <i>Le voyage obscur</i> , La Bibliothèque Oulipienne (215), 2013. Daniel Levin Becker, <i>Indices</i> , La Bibliothèque Oulipienne (180), 2009.
Pablo Martín Sánchez (1977-) Desde 2014	
Harry Mathews (1930-) Desde 1973	Harry Mathews, <i>Le voyage des verres</i> , La Bibliothèque Oulipienne (118), 2001. Harry Mathews, <i>Sainte Catherine</i> , La Bibliothèque Oulipienne (111), 1999. Harry Mathews, <i>Un chronogramme pour 1997</i> , La Bibliothèque Oulipienne (92), 1997. Georges Perec, Harry Mathews & Oskar Pastior, <i>Variations, Variations, Variationen</i> , La Bibliothèque Oulipienne (91), 1997. Harry Mathews, <i>A l'oeil</i> , La Bibliothèque Oulipienne (70), 1994.

	<p>Harry Mathews, <i>Une soirée oulipienne</i>, La Bibliothèque Oulipienne (57), 1992. Harry Mathews, <i>Écrits français</i>, La Bibliothèque Oulipienne (51), 1990. Claude Burgelin, et al., <i>La Cantatrice Sauve</i>, La Bibliothèque Oulipienne (16), 1981. Harry Mathews, <i>Le Savoir des Rois</i>, La Bibliothèque Oulipienne (5), 1978.</p>
<p>Michèle Métail (1950-) Desde 1975</p>	<p>Michèle Métail, <i>Cinquante poèmes oligogrammes</i>, La Bibliothèque Oulipienne (50), 1990. Michèle Métail, <i>Petit atlas géo-homophonique des départements de la France métropolitaine et d'outre-mer</i>, La Bibliothèque Oulipienne (39), 1990. Michèle Métail, <i>Cinquante poèmes corpusculaires</i>, La Bibliothèque Oulipienne (33), 1986. Michèle Métail, <i>Cinquante poèmes oscillatoires</i>, La Bibliothèque Oulipienne (35), 1986. Michèle Métail, <i>Filigranes</i>, La Bibliothèque Oulipienne (34), 1986. Michèle Métail, <i>Portraits-Robots</i>, La Bibliothèque Oulipienne (21), 1982.</p>
<p>Ian Monk (1960-) Desde 1998</p>	<p>Ian Monk, "<i>Canzone</i>", La Bibliothèque Oulipienne (222), 2015. Ian Monk & Michèle Audin, <i>Le monde des nonines BO.</i>, La Bibliothèque Oulipienne (219), 2015. Ian Monk, et al., <i>Autre couture</i>, La Bibliothèque Oulipienne (207), 2015. Frédéric Forte, et al., <i>Cabinets de curiosités</i>, La Bibliothèque Oulipienne (202), 2014. Ian Monk, <i>Comment dire en anglais</i>, La Bibliothèque Oulipienne (188), 2010. Ian Monk, <i>La queninisation du yucca Vers une oulipisation universelle de la littérature Tome II</i>, La Bibliothèque Oulipienne (181), 2009. Ian Monk, <i>Les états du sonnet</i>, La Bibliothèque Oulipienne (116), 2001. Ian Monk, <i>Monquines</i>, La Bibliothèque Oulipienne (109), 1999. Ian Monk, <i>Le voyage d'Hoover</i>, La Bibliothèque Oulipienne (110), 1999. Ian Monk, <i>Fractales</i>, La Bibliothèque Oulipienne (102), 1998.</p>
<p>Oskar Pastior (1927-2006) Desde 1992</p>	<p>Georges Perec, Harry Mathews & Oskar Pastior, <i>Variations, Variations, Variationen</i>, La Bibliothèque Oulipienne (91), 1997. Oskar Pastior, <i>Spielregel Wildwuchs Translation (Règle du jeu Ulcérations Translations)</i>, La Bibliothèque Oulipienne (73), 1995.</p>
<p>Georges Perec (1936-1982) Desde 1967</p>	<p>Georges Perec, Harry Mathews & Oskar Pastior, <i>Variations, Variations, Variationen</i>, La Bibliothèque Oulipienne (91), 1997. Georges Perec, <i>Epithalames</i>, La Bibliothèque Oulipienne (19), 1982. Claude Burgelin, et al., <i>La Cantatrice Sauve</i>, La Bibliothèque Oulipienne (16), 1981. Georges Perec <i>Ulcérations</i>. Vol. 1. Paris: La Bibliothèque oulipienne, 1974.</p>
<p>Raymond Queneau (1903-1976) Membro fundador</p>	
<p>Jean Queval (1913-1990) Membro fundador</p>	<p>Jean Queval, <i>Insecte contemplant la préhistoire</i>, La Bibliothèque Oulipienne (31), 1985. Jean Queval, <i>Écrits sur mesure</i>, La Bibliothèque Oulipienne (32), 1985. Jean Queval, <i>;; ! ? !?! () []</i>, La Bibliothèque Oulipienne (24), 1984.</p>
<p>Pierre Rosenstiehl (1933-) Desde 1992</p>	<p>Jacques Jouet & Pierre Rosenstiehl, <i>Frise du métro parisien</i>, La Bibliothèque Oulipienne (97), 1998.</p>
<p>Jacques Roubaud (1932-) Desde 1966</p>	<p>Jacques Roubaud, <i>Cent cinquante distiques néododécasyllabiques sur divers sujets</i>, La Bibliothèque Oulipienne (210), 2012. Jacques Roubaud, <i>Sursonnet de Braffort-Heredia</i>, La Bibliothèque Oulipienne (194), 2011. Jacques Roubaud, <i>Botulisme et oulipisme</i>, La Bibliothèque Oulipienne (183), 2009. Jacques Roubaud, <i>Les perplexités onomastiques d'Olivier Salon, oulipien, dans les rues de Paris</i>, La Bibliothèque Oulipienne (174), 2008. Frédéric Forte, Jacques Jouet & Jacques Roubaud, <i>Chronopoèmes</i>, La Bibliothèque Oulipienne (157), 2007. Jacques Roubaud, <i>Coeurs</i>, La Bibliothèque Oulipienne (155), 2006. Paul Fournel & Jacques Roubaud, <i>Chicagos</i>, La Bibliothèque Oulipienne (152), 2006. Jacques Roubaud & Olivier Salon, <i>Nouvelles sollicitudes</i>, La Bibliothèque Oulipienne (149), 2006. Jacques Roubaud, <i>Battement de Monge</i>, La Bibliothèque Oulipienne (158), 2006. Jacques Roubaud & Olivier Salon, <i>Sardinosaures & Cie</i>, La Bibliothèque Oulipienne (146), 2005. Jacques Roubaud, <i>Duchamp l'oulipien</i>, La Bibliothèque Oulipienne (131), 2003. Jacques Roubaud, <i>Ô baobab</i>, La Bibliothèque Oulipienne (98), 1999. Jacques Roubaud, <i>La terre est plate, 99 dialogues dramatiques mais brefs précédé de Petite ruminatiion du 150</i>, La Bibliothèque Oulipienne (83), 1996. Jacques Roubaud, <i>Trois ruminations</i>, La Bibliothèque Oulipienne (81), 1996. Jacques Roubaud, <i>Crise de théâtre</i>, La Bibliothèque Oulipienne (61), 1993. Jacques Roubaud, <i>N-ines autrement dit Quenines (encore)</i>, La Bibliothèque Oulipienne (66), 1993. Jacques Jouet & Jacques Roubaud, <i>[e]</i>, La Bibliothèque Oulipienne (64), 1993. Jacques Roubaud, <i>Le voyage d'hier</i>, La Bibliothèque Oulipienne (53), 1992. Jacques Roubaud, <i>La disposition numérolologique du rerum vulgarij fragmenta précédé d'une vie brève de François Pétrarque</i>, La Bibliothèque Oulipienne (47), 1990. Jacques Roubaud, <i>Secondes litanies de la Vierge</i>, La Bibliothèque Oulipienne (43), 1990. Jacques Roubaud, <i>Vers une oulipisation conséquente de la littérature</i>, La Bibliothèque Oulipienne (41), 1990. Jacques Roubaud, <i>Le train traverse la nuit vers l'alexandrin de longueur variable</i>, La Bibliothèque Oulipienne (26), 1984. Jacques Roubaud, <i>Io et le Loup</i>, La Bibliothèque Oulipienne (15), 1981. Paul Fournel & Jacques Roubaud, <i>L'Hôtel de Sens</i>, La Bibliothèque Oulipienne (10), 1978.</p>

	<p>Jacques Roubaud, <i>La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador. Chapitre 2 Myrtilles et Béryl</i>, La Bibliothèque Oulipienne (7), 1978.</p> <p>Jacques Roubaud, <i>La princesse Hoppy ou Le conte du Labrador</i>, La Bibliothèque Oulipienne (2), 1974.</p>
<p>Olivier Salon (1955-) Desde 2000</p>	<p>Olivier Salon, +++, <i>Sur l'Augmentation de Georges Perec</i>, La Bibliothèque Oulipienne (208), 2015.</p> <p>Ian Monk, et al., <i>Autre couture</i>, La Bibliothèque Oulipienne (207), 2015.</p> <p>Frédéric Forte, et al., <i>Cabinets de curiosités</i>, La Bibliothèque Oulipienne (202), 2014.</p> <p>Olivier Salon, <i>Sonnets monorimes</i>, La Bibliothèque Oulipienne (204), 2014.</p> <p>Olivier Salon, <i>La rien que la toute la, variations</i>, La Bibliothèque Oulipienne (199), 2013.</p> <p>Olivier Salon, <i>Urbanité du bivoicalisme</i>, La Bibliothèque Oulipienne (196), 2012.</p> <p>Olivier Salon, <i>Chaque porche est une invitation au voyage</i>, La Bibliothèque Oulipienne (170), 2008.</p> <p>Jacques Roubaud & Olivier Salon, <i>Nouvelles sollicitudes</i>, La Bibliothèque Oulipienne (149), 2006.</p> <p>Jacques Roubaud & Olivier Salon, <i>Sardinosaures & Cie</i>, La Bibliothèque Oulipienne (146), 2005.</p> <p>Olivier Salon, <i>Les gens de légende</i>, La Bibliothèque Oulipienne (132), 2004.</p> <p>Jacques Jouet & Olivier Salon, <i>Pas de deux</i>, La Bibliothèque Oulipienne (120), 2002.</p>
<p>Albert-Marie Schmidt (1901-1966) Membro fundador</p>	