

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA FRANCESA

RENATA LOPES ARAUJO

André Gide e Georges Perec : os diálogos potenciais

v.1

São Paulo
2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA FRANCESA

André Gide e Georges Perec : os diálogos potenciais

Renata Lopes Araujo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Maria Salgado Campos

v.1

São Paulo
2009

AGRADECIMENTOS

A Profa. Dra. Regina Campos, pela excelente orientação, aprendizado contínuo e paciência infinita.

A minha “pequena grande” família, Cecília e Ana Paula, pelo apoio incondicional.

A todos os amigos da área de Francês, pelas risadas e conversas (quase) sempre edificantes.

Aos colegas da FFLCH, pela troca de experiências.

Ao CNPq, pela ajuda financeira.

E a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa visa o estabelecimento de pontos de contato entre dois escritores franceses do século XX, André Gide e Georges Perec, por meio do estudo de duas obras, *Les Faux-monnayeurs* e «53 Jours». Nosso objetivo é o de analisar como o último livro de Perec, inserido com toda sua obra no pós-modernismo, reaproveita e lança um olhar crítico sobre alguns elementos da poética gideana concentrados em seu único romance, tais como o papel do leitor e o questionamento da noção de verdade.

Palavras-chave: Georges Perec, André Gide, «53 Jours», *Les Faux-monnayeurs*, intertextualidade, recepção.

ABSTRACT

The purpose of this research is establishing some points in common between two 20th century' s French writers, André Gide and Georges Perec, through the study of two of their books, *Les Faux-monnayeurs* and «*53 Jours*». We want to analyze how the last Perec's work, part of the post modernism aesthetics, uses and thinks critically about some Gide's writing elements, all concentrated in the only Gidean novel, like the reader's role or the discussion concerning the idea of truth.

Key-words: Georges Perec, André Gide, «*53 Jours*», *Les Faux-monnayeurs*, intertextuality, reception.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
2 A crise do romance francês no século XX.....	11
2.1 Os continuadores.....	11
2.2 O império da burguesia.....	14
2.3 O Surrealismo.....	15
2.4 O realismo socialista.....	16
2.5 O Existencialismo.....	18
2.6 O Nouveau Roman.....	20
2.7 A literatura pós-crise e Gide.....	23
2.7.1 Gide e os surrealistas.....	23
2.7.2 Gide e Sartre.....	26
2.7.3 Gide e o Nouveau Roman.....	27
2.8 Georges Perec e a defesa de um novo realismo.....	31
2.8.1 Raymond Queneau e o OuLiPo.....	31
2.8.2 Perec e a literatura engajada.....	33
2.9 Intersecção.....	39
2.10 Para além das teorias marxistas.....	40
3 As “irmãs inimigas”.....	43
3.1 Le sentier qui bifurque.....	43
3.2 Intertexto e influência: panorama teórico.....	44
3.2.1 Mikhaïl Bakhtin: dialogismo e polifonia.....	44
3.2.2 Julia Kristeva: as origens do conceito.....	45
3.2.3 Gérard Genette e Michel Riffaterre: as limitações do intertexto.....	48
3.2.4 O intertexto e a “morte do Autor”.....	51
3.2.5 A intertextualidade como questionamento.....	53
3.2.6 A literatura condenada a um eterno retorno?.....	55
3.2.7 O intertexto segundo Roland Barthes.....	56
3.2.8 Uma modalidade particular de intertexto: a mise en abyme.....	58
3.2.9 Há um autor neste texto?.....	69
3.2.10 A intertextualidade em xeque.....	71
3.2.11 Ainda sobre o Autor.....	74
3.3 As “influências intertextuais” e Gide.....	75
3.4 Os “intertextos influenciadores” e Perec.....	78
3.5 A lição de Pierre Ménard.....	83
4 Os diálogos potenciais.....	85
4.1 Isabelle e Le voyage d'hiver.....	85
4.1.1 Uma nota... mas para quem?.....	85
4.1.2 A literatura na ordem do dia.....	86
4.1.3 As mensagens do texto.....	88
4.1.4 Gérard, Vincent e a “velha guarda” da crítica literária.....	90
4.2 Le voyage d'hiver e Paludes.....	94

4.2.1 A ironia aplicada.....	94
4.2.2 Questionamentos e um certo desencanto.....	97
4.2.3 A leitura (prática e teoria).....	99
4.2.4 O papel do leitor nos «53 Jours».....	102
4.2.5 Clin d'oeil?.....	111
4.2.6 O leitor nos Faux-monnayeurs.....	112
4.3 Un cabinet d'amateur, «53 Jours» e Les Faux-monnayeurs.....	122
4.3.1 O princípio do prazer.....	122
4.3.2 A representação da representação.....	125
4.3.3 O mistério dos 53 dias.....	129
4.3.4 O reflexo no espelho.....	132
4.3.5 Um romance inacabado?.....	136
4.3.6 As moedas falsas de André Gide.....	137
4.3.6.1 Os valores sociais.....	137
4.3.6.2 A literatura.....	138
4.3.6.3 Edouard.....	140
4.3.6.4 O narrador.....	142
4.4 Por uma poética da decepção?.....	143
Considerações finais.....	147
Bibliografia.....	152

INTRODUÇÃO

Nous classerons (...) sous la rubrique "littérature récurrente" tout texte contenant, explicitement ou implicitement, des règles d'engendrement qui invitent le lecteur (...) à poursuivre la production du texte à l'infini (ou jusqu'à l'épuisement de l'intérêt ou de l'attention)¹.

A definição de literatura recorrente apresentada acima faz parte do *Atlas de littérature potentielle* do OuLiPo, e pretende aumentar o alcance da idéia de recorrência como eterna repetição, dando à expressão o sentido de literatura que convida não à mera cópia, mas à produção a partir do já existente.

Embora a característica mais comumente atribuída ao OuLiPo seja a proposição de limites para a escritura de textos literários, a revisitação de obras antigas, a fim de recombinar seus elementos e dar vida a textos novos, está na base dos objetivos do ateliê, que considera a literatura como um grande tabuleiro de xadrez, "où de cases ont été occupées par des livres passés, mais où d'autres restent encore libres, parce que toutes les combinaisons formelles n'ont pas encore été utilisées"².

Georges Perec, um dos membros mais célebres do OuLiPo, sempre enfatizou a estreita ligação existente entre sua escritura e a tradição literária e o questionamento ao qual esta deveria ser exposta por meio da reutilização feita através dos textos novos, insistindo no potencial crítico dessa escritura que não teme assumir sua "filiação" e pretende chegar a algo novo a partir do passado. Quando "l'écrivain cesse de se revendiquer comme créateur (...), quand il abandonne ce privilège et qu'il revendique le contrôle et la connaissance de ses moyens de production, je pense qu'il accomplit une certaine forme sociale de contestation"³.

Anos antes das declarações de Perec outro escritor, André Gide, defendera uma noção bastante próxima de escritura como continuidade e como diferença. Já em 1895, em seu *Paludes*, convidava o leitor a tomar parte no processo literário, deixando uma página a ser preenchida com as frases mais notáveis do texto segundo a opinião de cada um e afirmando, no prefácio, a consciência da interpretação do leitor sobre a sua. Essa *sotie* gideana é "indéfiniment scriptible et lire un tel texte aboutirait à le réécrire. Telle est la modernité de ce petit livre (...) que nous oriente vers la lecture-réécriture"⁴, na qual o escritor não é

¹ OULIPO. *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981. p. 81.

² TADIÉ, J.-Y. *Le roman au XXe siècle*. Paris: Pierre Belfond, 1990. p. 115.

³ PEREC, G. "Pouvoirs et limites de l'écrivain contemporain". In: RIBIÈRE, M (org.). *Parcours Perec*. Paris: Presses Universitaires de Lyon, 1990. p. 38-9.

⁴ ALBOUY, P. "*Paludes* et le mythe de l'écrivain". In: *Cahiers André Gide III. Le centenaire*. Paris: Gallimard, 1972. p. 249.

apresentado como uma figura mística ou um Criador, mas como aquele que repete infinitamente a diferença.

Do encontro entre esses dois escritores e do desejo de comparar suas poéticas nasceu o projeto dessa dissertação, mais especificamente a partir da leitura de «*53 Jours*», um dos últimos textos de Perec, romance policial cheio de particularidades entre as quais se destaca, dado o suposto inacabamento do livro (pois Perec falecerá durante a escritura do texto), a presença de um dossiê reunido por dois membros do OuLiPo, Jacques Roubaud e Harry Mathews, no qual se encontram os planos do escritor para seu livro, além de notas sobre os elementos que deveriam aparecer na trama. Logo na primeira página desse dossiê, uma frase chamou nossa atenção: entre os itens escolhidos para entrar no texto, o escritor alude ao "fonctionnement du livre dans le livre", e isso nos levou a pensar em um procedimento literário de grande importância na obra de Gide, e para o qual o autor dos *Cahiers et poésies d'André Walter* foi um dos primeiros a apresentar uma definição, a *mise en abyme*. Pouco depois, nossas "suspeitas" quanto à presença gideana no texto seriam confirmadas, pois no verso da mesma página aparece uma outra frase bastante alusiva: "Lire Isabelle d'André Gide".

Mas essa confirmação também fez surgir uma dúvida: por que se referir a um texto aparentemente sem qualquer traço de *mise en abyme*? Por que não pensar nos *Faux-monnayeurs*, onde o procedimento atinge um alto nível de complexidade, talvez o maior na obra gideana, além de ser um texto no qual o destaque dado à temática do falso – assunto que fascinava Perec e está presente não apenas nos «*53 Jours*» – é evidente já no título?

Diante de todas essas perguntas decidimos como Veyraud, professor de matemática e narrador da primeira parte dos «*53 Jours*», fazer uma investigação. Nosso plano era o de estudar as relações passíveis de ser estabelecidas entre este livro e *Les Faux-monnayeurs* e, eventualmente, entre outros textos dos dois escritores. Para tanto partimos, no primeiro capítulo, de um período-chave na literatura francesa, a crise pela qual passou o romance a partir da segunda metade do século XIX. Como nossa pesquisa visa estudar as ligações entre os textos de dois escritores do século XX, nos parece necessário conhecer as posições de ambos com relação a três momentos literários da França suscitados pela crise do romance: o Surrealismo, sua recusa categórica ao gênero e seu desejo de fundar uma nova literatura baseada em novos valores; o Existencialismo de Jean-Paul Sartre, para o qual tanto escritor quanto escritura devem estar intimamente ligados a seu tempo e engajados na luta contra a

dominação exercida pela burguesia e o *Nouveau Roman* e a afirmação da impossibilidade de se conhecer a essência do mundo e dos homens e a preocupação com os problemas da criação literária⁵.

A discussão desenvolvida no segundo capítulo procurará confrontar algumas teorias do conceito de intertextualidade com as acepções mais comuns de influência, tentando compreender os conflitos entre as duas. Veremos também a contestação da noção de Autor enquanto entidade originante e único detentor do significado de seu texto, teoria fundamental para o intertexto e suas implicações. Teremos a oportunidade de observar como a distância estabelecida pela crítica literária entre o intertexto (entendido como pura rede de citações, a independência do texto ante o desaparecimento do Autor) e a influência (vista como a exaltação do Criador por sua obra e seus "discípulos") está ausente das poéticas de nossos escritores, para os quais inexistente escritura sem o diálogo, assumido ou não, com o Outro.

No terceiro e último capítulo procederemos ao estudo do que chamamos *diálogos potenciais* entre as escrituras de André Gide e Georges Perec. Para tanto, começaremos pela análise dos pontos de contato entre alguns textos dos dois escritores para finalmente chegar aos *Faux-monnayeurs* e aos «53 Jours», no estudo dos quais nos concentraremos especialmente em dois aspectos. O primeiro será o papel do leitor, como personagem e como receptor e da leitura nos textos e os problemas relacionados à concepção de literatura como um retrato fiel da realidade; veremos também algumas teorias da compreensão do texto literário, para as quais a percepção do leitor se forma a partir do preenchimento das lacunas inerentes a todo e qualquer sistema textual. O segundo aspecto a ser analisado nas duas obras é a presença do falso, que continua os questionamentos sobre a relação da literatura com o real.

Nas considerações finais, procuraremos mostrar como a obra perecquiana se insere no chamado pós-modernismo e, como tal, apresenta com os textos de Gide (e com os de muitos outros escritores) não apenas um diálogo como também uma continuidade crítica, sobretudo com relação a um princípio caro ao autor do *Prométhée mal enchainé*, a liberdade do leitor.

⁵ Poderíamos, evidentemente, ter incluído aqui o Estruturalismo; no entanto, ele nos pareceu mais distante da poética gideana que, por exemplo, o *Nouveau Roman*. Por isso preferimos retirá-lo da primeira parte da análise sem, contudo, excluí-lo da pesquisa, como se verá.

1 A CRISE DO ROMANCE FRANCÊS NO SÉCULO XX

Partindo da teoria dos três estágios formulada por Ernest Mandel, o teórico marxista Fredric Jameson compreende o capitalismo como um sistema em constante mutação. Se por um lado o capital é obrigado a se expandir continuamente, por outro o capitalismo se vê diante de problemas como a diminuição de lucros, períodos de estagnação, improdutividade da especulação etc⁶. Como tais efeitos são resultado justamente do crescimento incessante do capital, se deduz que o capitalismo resolve suas questões pela inovação tecnológica e que os momentos de crise impulsionam o "rejuvenescimento" do sistema. Em outras palavras, as crises, parte integrante do capitalismo, são responsáveis por suas transformações ou "fases". E essas mudanças não se limitariam apenas à economia, se fazendo sentir também na cultura e mesmo na consciência das pessoas. Jameson chega até a atribuir o surgimento do modernismo, a descoberta da psicanálise e a abertura para novas formas de pensamento a um desses momentos de modificação do capitalismo.

De uma forma de certo modo análoga, o romance também apresentou um desenvolvimento inicial que tende, graças à sua estrutura não codificada e aberta a outros gêneros, a sofrer transformações importantes ao longo do tempo. Tendo em vista essa comparação, faremos neste capítulo um panorama de algumas das teorias da crise do gênero, datada do início do século XX, e de três manifestações literárias oriundas de tal crise na França, as que nos parecem mais interessantes para tentarmos compreender o que era o romance para Gide e Proust.

1.1 Os CONTINUADORES

Para entrarmos na questão da crise, é necessário um pequeno parêntese para analisar duas correntes com opiniões bem diferentes sobre a origem do romance, uma que o encara como um gênero literário nascido na Grécia e continuado ao longo do tempo com algumas alterações e a que entende o romance enquanto ruptura drástica com relação aos outros tipos de narrativa em prosa. Essa linha situa a origem do romance no século XIX, época da grande ascensão burguesa.

Um dos seguidores mais conhecidos da linha da continuidade do gênero através dos

⁶ Cf. JAMESON, F. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

tempos é Mikhaïl Bakhtin, para quem o "romance grego" teria, em muitos aspectos, definido o desenvolvimento do gênero até pelo menos a segunda metade do século XVIII. Esse tipo de narrativa tem como característica um certo enciclopedismo, isto é, a presença de elementos de retórica, reflexões acerca de temas religiosos, paixões humanas, filosofia, política etc. A novidade não está, portanto, na matéria constituinte do romance (presente em obras como as poesias helênicas, a epopéia clássica e gêneros retóricos) e sim na fusão e transformação de elementos tão distintos em uma unidade cujo resultado é o chamado *romance de aventuras*, no qual esses vários gêneros ganham funções diferentes das que tinham quando separados e, conseqüentemente, passam a apresentar novos significados.

A convergência de narrativas tão diversas pode criar uma certa instabilidade no interior do romance, visível através do caráter autocrítico do gênero, sua marca registrada segundo Bakhtin. Assim como o discurso sobre o mundo pode diferir muito do próprio mundo, pode também apresentar contradições internas⁷, e não apenas na linguagem, mas sobretudo em uma das menores unidades discursivas, a palavra.

De acordo com outro partidário da teoria do "evolucionismo", Thomas Pavel, o gênero romanesco passou por três períodos de transformação profunda. O primeiro, no século XVIII, abalaria o equilíbrio dos sub-gêneros narrativos pré-modernos; o segundo, no começo do século XIX, teria sido ocasionado pelo surgimento do realismo sócio-histórico e o terceiro, no início do século XX, originaria o modernismo.

Para nosso assunto, o ponto mais interessante das teorias de Pavel está na discussão a respeito da tese defendida por Eric Auerbach em seu *Mimesis* (segundo a qual a arte literária, de Homero ao século XX, teria se pautado principalmente pela observação do mundo real). Pavel relativiza a importância do real no romance por conta do que chama de *princípio polêmico*, o conflito de tendências contrárias ou mesmo rivais dentro da forma romanesca. Como exemplos desse princípio, o crítico cita *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Goncourt e *Pamela*, de Richardson, obras com processos estilísticos similares, como a abundância de detalhes concretos e o modo sério de tratar um assunto "humilde", mas cujos projetos artísticos são completamente diferentes. Ou seja, o fato de ser possível tratar do mesmo tema (as aventuras de uma criada), de modos e com objetivos diversos indicaria uma espécie de disputa, um confronto direto que, em alguns momentos, poderia desembocar em um conflito.

⁷ Isso não significa que as "incoerências" inerentes à mescla de discursos se reflitam na inteligibilidade dos próprios discursos. Entretanto, o conflito entre eles obrigará o leitor a se posicionar com relação àquilo que lê.

Assim como Fieldings questiona o livro de Richardson com seu *Shamela*, contraponto paródico, *Germinie Lacerteux* é palco de tensões entre a materialidade irrefutável do ser humano e a gratuidade da escritura, levantadas pelos próprios autores, e que anunciariam a crise do realismo defendido pela própria obra.

Apesar de não empregar em momento algum de sua reflexão a palavra crise, é evidente a instabilidade diagnosticada por Pavel quanto à forma romanesca. Isso fica claro quando explica a transição ocorrida entre o final do século XIX e o início do XX. Segundo ele, o romance teria posto em dúvida as teses do enraizamento do homem em sua comunidade e na determinação do meio sobre o indivíduo (uma tese defendida, embora de modos diferentes, por Zola e Maurice Barrès, entre outros), e concebido então o culto do Eu, para o qual o homem independe do ambiente, originando a "apoteose de Narciso" e o estetismo.

Ora, se o romance havia encontrado estabilidade no Realismo, por que passaria à recusa radical de seus valores? A essa pergunta tentaram responder críticos como Albert Léonard, tratando especificamente do caso francês. Precedido pela angústia entre o Absoluto e o Nada, presentes na poesia baudelairiana, Mallarmé representaria o divórcio definitivo entre o grande público e a poesia, cada vez mais voltada ao hermetismo, resultado de uma estética preocupada somente com a combinação de sons e palavras. De acordo com Léonard, o ensimesmamento da poesia teria levado a literatura francesa ao esvaziamento do conteúdo, ao desaparecimento do sujeito e à preocupação exclusiva com a forma:

L'hyperbole mallarméenne accuse un silence et une absence qui expliquent en grande partie, non seulement la crise de la poésie moderne mais ouvrent aussi la crise du concept de littérature. Cette crise se manifesterait d'abord par une mise en question du langage et par la réflexion critique sur la possibilité de sa naissance et les conditions de son existence et de son fonctionnement. La question du comment va vite prendre le dessus sur la question du pourquoi.⁸

⁸ LEONARD, A. *La crise du concept de littérature en France au XXe siècle*. Paris: José Corti, 1974. p. 27.

A valorização do "como" em detrimento do "porquê" tem, para Léonard, um de seus pontos máximos justamente em *Les Faux-monnayeurs*, livro no qual Gide deixaria de lado a crença na ação e se concentraria apenas no aspecto crítico. Antes dele, porém, o Surrealismo já havia tentado a negação da literatura diante do desespero e da incredulidade causadas pela Primeira Guerra mundial. Idéias como as de tradição e de sujeito são vistas com desconfiança e a obra de arte passa a ser encarada como um construto falso e mistificador. A crise da literatura estaria portanto intimamente relacionada à importância dada ao pensamento crítico e ao abandono do que Léonard considera a base do romance em geral, as ações dos personagens.

1.2 O IMPÉRIO DA BURGUESIA

À posição dos "continuadores", Georg Lukács opõe o princípio da cisão entre o Eu e o Mundo, inexistente na Antiguidade Clássica para a qual a interioridade não é um dado evidente. Homem e sociedade formam um conjunto harmônico – não por acaso os heróis das grandes epopéias, como Aquiles e Ulisses, encarnam valores absolutos e extensíveis a todos os homens de uma determinada época. Mas essa relação perfeita se torna, com o tempo, conflituosa, e dessa desagregação nasce a filosofia. O mundo passa a ser visto pelo então indivíduo como um lugar hostil e os gêneros buscam, se misturando entre si, uma totalidade que não mais existe, tal como na *Iliada* na qual a ação, sem começo nem fim, encerra um cosmos fechado em si mesmo.

A manifestação artística mais representativa da impossibilidade de completude é o romance, a "epopéia de uma era para a qual (...) a imanência do sentido da vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade"⁹. A busca pela totalidade, característica da epopéia clássica, ainda faz parte do romance burguês, mas com uma distinção fundamental: ela já não pode mais ser alcançada pois a distância entre o Eu (a essência) e o Mundo (a substância) é intransponível. Embora o processo de separação entre o homem e o mundo tenha como marco inicial o surgimento da filosofia e da tragédia (pois se o ser humano passa a refletir sobre si, é porque seu contato com o mundo desaparece, e a essência deixa de ser imanente), a ascensão burguesa ilustra o ápice da ruptura entre indivíduo e sociedade. O romance, na concepção lukacsiana, apresenta conflitos como o antagonismo

⁹ LUKACS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000. p. 55.

das classes sociais, o fetichismo das relações humanas, o contraste entre as vidas individual e social, a liberação do sistema de produção feudal propiciada pelo capitalismo que degrada o ser humano. E muito embora traga à tona essas questões, o gênero não tenta conciliá-las ou resolvê-las. Quando expõe a história das relações burguesas e dos conflitos por elas causados, o romance consegue ser realista e se tornar, nas palavras de Lucien Goldmann, biografia e crônica social ao mesmo tempo. Esse crítico também considera estreitos os laços entre o gênero e a sociedade burguesa para a qual o valor de troca conta mais que o de uso. O valor intrínseco ao objeto é, portanto, degradado, como também o são as relações do indivíduo com a sociedade¹⁰.

Embora a reflexão de Lukács se limite à questão do romance enquanto fruto e reflexo da crise entre homem e mundo¹¹ (e se essa relação apresenta uma variabilidade ligada às flutuações do capitalismo), é possível pensar que as sucessivas mudanças pelas quais o gênero passou sejam resultado dessa mesma instabilidade. Ou seja, o indivíduo continuará se sentindo estranho no mundo também devido à ingerência das transformações do capitalismo.

1.3 O SURREALISMO

A partir da sensação de inadaptação, o mundo surge como um lugar absolutamente incompreensível: abandonado pelas potências divinas, ele está entregue à sua própria estranheza. Esse pensamento é particularmente visível no Surrealismo. A guerra de 1914-1918 abala as estruturas das sociedades européias e questiona os valores até então considerados sólidos e indelévels. A literatura é obrigada a fazer uma auto-análise; na França, logo após o final do conflito, os escritores se posicionam em relação ao que a Europa acabara de vivenciar, seja negando a ruína dos valores antigos, seja fazendo da literatura um "artigo de luxo", seja colocando em questão a própria idéia de realidade e tentando entender o mundo tal como ele se apresentava.

O Surrealismo toma forma entre 1920 e 1924, a princípio em simbiose com o Dadaísmo. O encontro com Dada acrescenta ao movimento a agressividade e o dinamismo responsáveis pela polarização do mal-estar e das aspirações do pós-guerra. A inquietude que

¹⁰ Sem qualquer ilusão quanto às deficiências da tese marxista (como o fato de considerar o proletariado como o único grupo social não inserido no mecanismo de coisificação), Goldmann vê no romance um catalisador das contradições do indivíduo e da sociedade e, ao mesmo tempo, o resultado direto desses problemas.

¹¹ Hegel entendia o capitalismo como a última etapa do desenvolvimento do Espírito Absoluto, e não como uma organização com "prazo de validade". Lukács discorda da teoria hegeliana e enxerga o capitalismo como uma fase nascida do fracasso dos modos de produção anteriores, visto que não existia desde o início dos tempos.

perpassa a época encontra em Dada um contraponto, especialmente com relação à liberdade conferida a palavras e formas. Mas o espírito destruidor e niilista dos dadaístas causa a ruptura destes com o grupo de Breton em 1922. Ainda que estes adotem as atitudes provocadoras preconizadas por Dada e sua predileção pelo lúdico, os surrealistas dão a suas produções um objetivo, mudar o mundo. Muitos consideram a publicação do primeiro manifesto surrealista, no ano de 1924, como a pedra angular para a afirmação do movimento. De 1925 a 1959 começa, no entanto, o processo de dispersão que só se acentuará durante os anos 30. Queneau, Bataille, Leiris, Artaud e muitos outros deixam o movimento para seguir novos caminhos, e o Surrealismo começa a perder o dinamismo de seus primórdios, embora não tenha desaparecido de todo. O segundo manifesto é publicado em 1934, um colóquio sobre o movimento é organizado em Cerisy-la-Salle em 1966 e sucessivas exposições internacionais sobre o Surrealismo ocorrem em Paris até os anos 70: "Devenu ferment actif dans la domaine culturel, le Surréalisme perd son rôle de grand insubordonné"¹².

Apesar das opiniões de Léonard sobre a negação da literatura característica do Surrealismo, esse movimento operou em pouco tempo uma ruptura com seu "criador", visto que a proposta de Dada e seus seguidores era a de uma destruição pura e simples de toda a literatura. Negando até mesmo o ato de escrever, o dadaísmo pretendia demolir não só a tradição literária, mas ainda os conceitos de indivíduo e a sociedade de modo geral. Tudo deveria recomeçar do zero: as bases sobre as quais haviam sido construídas as civilizações haviam revelado suas falhas e deveriam, portanto, ser extintas. Para o Surrealismo, se tratava de algo mais profundo que a mera rejeição a seus antecessores. A imagem do homem racional, feito à semelhança de Deus e seguro de sua perfeição, se vê contestada. A tradição literária é posta em xeque; no contato com culturas consideradas primitivas, os artistas passam a buscar alternativas para o que acreditam ser uma representação falsa do mundo, e a descoberta de Freud e da psicanálise é crucial no processo de desmistificação da razão clássica¹³.

O romance e suas aspirações miméticas não eram bem vistos pelos surrealistas. Seu "chefe", André Breton, achava que o gênero romanesco nunca conseguiria se libertar de todo do jugo da psicologia de pacotilha e das inclinações naturalistas. Sua "mania" de querer traduzir a realidade pelas descrições e de reduzir o particular ao comum faria dele sempre um gênero menor. E o realismo era por ele visto como um verdadeiro entorpecente para os

¹² BREE, G & MOROT-SIR, E. *Du Surréalisme à l'empire de la critique*. Paris: Arthaud, 1990. p. 169.

¹³ Mostrando a importância do inconsciente nas ações humanas, a psicanálise demonstrou o papel castrador e artificial da moral social e religiosa. Além disso, provou que a repressão das pulsões inerentes à condição humana é a causa principal de neuroses e psicoses.

leitores, um modo fácil de agradar seus gostos mais detestáveis e arraigados com o auxílio de uma forma igualmente degradada. Tudo era revelado ao leitor sem que este precisasse fazer o menor esforço. Como veremos mais tarde, apesar da rejeição, as questões suscitadas pelo Surrealismo com relação à literatura não deixaram de se fazer sentir no romance.

1.4 O REALISMO SOCIALISTA

De 17 de agosto ao dia 1º de setembro de 1934, foi realizado em Moscou o primeiro congresso de escritores soviéticos. Delegações de várias partes do mundo oficializaram, durante 26 sessões, a criação da estética do realismo socialista, baseada em uma representação histórica e concreta da realidade, voltada para o desenvolvimento revolucionário. A veracidade da representação do real deveria ser aliada a uma mudança ideológica e à educação dos trabalhadores, conduzindo-os ao socialismo.

Um dos principais objetivos do congresso era o de formular as bases da nova literatura russa e acabar com problemas tais como a falta de qualidade e de credibilidade dos textos, a enorme quantidade de estereótipos neles empregados ou o otimismo demasiado ingênuo por eles difundido. Na realidade, a necessidade de um romance socialista nasce desde o final da primeira guerra, e se caracteriza sobretudo por um retorno às tradições, às raízes nacionais e ao estudo direto da realidade. A URSS, como muitos outros países, buscava soluções para o problema da representação de um real cada vez mais incerto.

O conceito de realismo socialista já existia na Rússia desde 1932. Ao congresso cabia defini-lo, tarefa bastante difícil diante das inúmeras possibilidades. Do triunfo do proletariado e da preeminência do conteúdo sobre a forma à continuação modificada do realismo do século XIX, do grande romance balzaquiano acrescido de conteúdos revolucionários, passando pelo surgimento de uma nova estética em busca de um novo gênero, os caminhos eram muitos e variados. A falta de consenso sobre a condenação do formalismo, do modernismo, do individualismo e da psicologia tornaram as discussões ainda mais complexas.

Para compreender o que se pretendia do romance socialista, vale a pena observar sua definição oficial criada por um decreto de 23 de abril de 1932, ano no qual surge a União dos Escritores Soviéticos e são suprimidas todas as outras associações de escritores do país:

Le réalisme socialiste (...) exige de l'écrivain sincère une présentation historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. Ainsi la véracité et l'aspect historiquement concret de la représentation artistique de la

réalité doivent s'allier à la tâche d'un changement idéologique et de l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme. Le réalisme socialiste assure à l'art créateur une possibilité artistique et un choix de formes, de styles et genres variés¹⁴.

A aplicação desses critérios variava muito de livro para livro. Cada escritor tinha sua idéia de realismo socialista, e o congresso de 1924 não conseguiu realmente chegar a um consenso, embora tenha sido importante para mostrar os problemas e os caminhos possíveis a serem seguidos pelo gênero, além de ter acolhido a discussão sobre o realismo. Iniciado em 1933, o debate sobre o gênero realista punha em pauta algumas questões: como compreendê-lo? Como uma forma? Um conteúdo? Um pensamento? Ou um produto?

De modo geral, o novo realismo tencionava apresentar tanto a realidade em seu movimento incessante quanto a totalidade das relações sociais de uma época, ao desenvolvimento histórico em detrimento do empirismo estático.

Em meio a todas as controvérsias e discordâncias expressas durante o primeiro congresso de escritores socialistas, a necessidade de uma estética literária realista nunca foi questionada. Acreditava-se que só o realismo não destruiria a razão, sendo a única estética consistente, coerente e verossímil, que entendia o mundo como algo cognoscível, estruturado e hierarquizado, onde os indivíduos eram, ao mesmo tempo, o resultado de múltiplas determinações e os agentes dessas mesmas determinações. Uma estética pronta a revelar não a superfície imediata das coisas mas sua essência, bem como a profundidade complexa das relações sociais, claramente compreensível por todos não pela vulgaridade e sim pela ligação intrínseca com o mundo, com a história, com a vida comum.

Ao desejo de expressar uma nova forma de dar conta da realidade incarnada pelo romance socialista se filiam tanto a defesa do engajamento do escritor, preconizado por Sartre, como veremos a seguir, quanto sua recusa, defendida mais tarde por escritores como Georges Perec.

1.5 O EXISTENCIALISMO

Após o Surrealismo, o outro grande momento da literatura francesa no século XX veio com o Existencialismo e as concepções de Jean-Paul Sartre sobre o papel do escritor e de sua produção na sociedade a qual pertence. Embora o "pai" dessa corrente filosófica seja Sören

¹⁴ ROBIN, R. *Le réalisme socialiste*. Paris: Payot, 1986. p. 40.

Kierkegaard, a criação do vocábulo é atribuída a uma conferência de Sartre intitulada "L'Existencialisme est un humanisme", proferida em 1946. Três anos antes, era publicada na França *L'Être et le Néant*, obra considerada como fundadora do existencialismo ateu. Contestando os valores burgueses, Sartre vincula o subjetivismo radical à ética do engajamento e à liberdade. Nesse texto, Sartre retoma o método da ontologia fenomenológica a fim de fazê-lo "produire la théorie fondatrice d'une nature humaine, sans autre nature que cette antinature qu'est la liberté, sans autre fondement que celui, infondé, de la conscience."¹⁵ O Estruturalismo ganhou força durante o pós-guerra – embora o racionalismo crítico estivesse em crise já antes da Segunda Guerra e, desde 1939, a necessidade de "une prise en compte du vécu et de l'existence"¹⁶ – e dominou as cenas filosófica e literária até os anos 60, quando foi suplantado pelo Estruturalismo.

Em "M. François Mauriac et la liberté", Sartre se refere ao romance como uma armadilha para a qual o leitor é atraído. Mas a armadilha só funciona se o escritor der liberdade a seus personagens, deixando de lado as explicações psicológicas e apresentando apenas as ações e paixões dessas "vidas parasitárias" de papel. O romance só é bem-sucedido se o leitor se esquecer de seu próprio tempo durante a leitura, e abandonar igualmente a figura do autor que, por sua vez, não pode querer ter o mesmo ponto de vista de Deus, isto é, conhecer intimamente os personagens. Essa onisciência divina comprometeria a própria estrutura do romance, subtraindo a ação, a essência do gênero. Imiscuindo-se nos sentimentos desconhecidos pelos próprios personagens, o escritor os transforma em títeres. Não há espaço para um observador privilegiado no romance, e todos os pontos de vista devem ser relativos. Escolhendo a onisciência, Mauriac se afastaria da arte que é somente aparência.

No entanto, a liberdade exigida pelo filósofo é, na realidade, dirigida pelo escritor. Em *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre defende a generosidade do autor, isto é, a transformação de sua subjetividade em "emoções fortes" que levem o leitor a pensar. Escrever é revelar o mundo para si mesmo e apresentá-lo ao leitor, mostrá-lo em sua ausência de liberdade e, ao mesmo tempo, se situar com relação à sociedade, assumindo a responsabilidade por suas palavras. Calar-se é recusar essa responsabilidade, é trair a arte, é mutilar a si mesmo e ao mundo.

¹⁵ DASPRE, A. & DECAUDIN, M. (org.). *Manuel d'histoire littéraire de la France. Tome VI (1913-1976)*. Paris: Editions Sociales, 1982, p. 349. Há, no entanto, quem afirme que já em *La Nausée*, de 1938, Sartre apresente "uma verdadeira introdução à sua futura filosofia, abordando todos os temas que desenvolverá na sequência" (HUISMAN, D. *História do Existencialismo*. Bauru: EDUSC, 2001. p. 349).

¹⁶ DASPRE, A. & DECAUDIN, M. (org.), p. 57.

O conceito de engajamento defende o princípio da responsabilidade de cada escritor diante de sua obra. A arte é, acima de tudo, um meio para transformar o mundo incitando as pessoas a tomar consciência dos problemas e agir. Ao escritor cabe, tal como ao poeta romântico, o papel de porta-voz da humanidade. Inserido no mundo, na sociedade da qual faz parte, ele deve participar dela ativamente através da palavra. E cada uma das palavras do escritor produz reações imediatas. Por isso ele se encontra em *situação* perante o mundo:

Le concept d'engagement (...) est un concept philosophique désignant les pouvoirs métaphysiques du langage. Parler d'engagement, ce n'est pas "réquisitionner" les hommes de plume; c'est leur rappeler ce que chacun sait ou devrait savoir: que chaque acte de nomination "s'intègre dans l'esprit objectif"; que ce faisant, il donne au mot et à la chose une "dimension nouvelle"; que chaque mot prononcé contribue à "dévoiler" le monde et que le dévoiler c'est toujours, et déjà le "changer"¹⁷.

Estar em situação é, portanto, escrever obras das quais estejam ausentes os narradores oniscientes, dando espaço ao relativismo dos pontos de vista, às consciências parciais dos personagens cuja visão uns dos outros é incompleta. A realidade, no romance segundo Sartre, é construída pela rede de apreciações contraditórias e incompletas de uns sobre os outros. Os pontos obscuros, as dúvidas e o inacabamento são elementos fundamentais para a instalação de uma inquietude e, por conseguinte, da tomada de posição do leitor, levado ao engajamento comunista a fim de mudar as falhas da sociedade representada nas obras lidas.

As ressalvas que podermos fazer às teorias de Sartre se concentram basicamente em sua visão do leitor. Se, como afirma o filósofo, no romance o leitor "corre o risco" de encontrar a si mesmo, não estaria ele indiretamente defendendo a tese que contesta, isto é, a do controle do autor? Afinal, se este precisa despertar no leitor sua consciência, esse autor é apenas um outro tipo de deus, cuja palavra é ordem a ser executada. Além disso, como pode ser chamado de liberdade um caminho que conduz a um só fim?

A noção de romance do autor dos *Chemins de la liberté*, embora bastante pertinente quanto ao inacabamento e à multiplicidade de pontos de vista, apresenta ainda uma outra contradição. Se o leitor for pela obra levado a desconfiar da mentira da representação e dos valores a ele impostos durante sua vida, ele não verá com bons olhos a nova venda que tentam lhe impor. Afinal, não haveria nenhum interesse em abandonar uma rédea por outra...

1.6 O NOUVEAU ROMAN

¹⁷ HENRY-LEVY, B. *Le siècle de Sartre*. Paris: Grasset, 2000, p. 85.

A expressão *nouveau roman* começou a ser usada no início dos anos 50 para designar um certo tipo de romance construído contra a tradição do gênero, embora os autores de tais obras não possuíssem muitos pontos em comum além do fato de estarem conscientes "du rôle des formes et des figures, des pouvoirs 'générateurs' de l'écriture et du langage dans toute création romanesque"¹⁸. Essa tomada de consciência se opunha diretamente ao Existencialismo, que havia privilegiado em demasia a "mensagem" em literatura e favorecido um discurso engajado cujo poder de intervenção sobre a História tinha se mostrado irrisório:

Le reflux devenait sensible et, même s'il y avait un certain nombre de leçons à retenir de l'écriture de Sartre ou de Camus (dont Robbe-Grillet pourtant ne se privera pas de faire la "critique"), on s'éloignait de l'inflation verbale, des "idées" et du bavardage: le recours aux objets, aux formes descriptives, devenait comme une thérapeutique, l'expression d'une méfiance¹⁹.

Para Alain Robbe-Grillet, um dos escritores mais representativos do *Nouveau Roman*, o romance engajado era a forma encontrada por alguns escritores para driblar a desconfiança na qual caíra o romance. A arte não pode ser posta a serviço de uma causa exterior à própria arte, mesmo em se tratando de uma causa bem intencionada. Engajada, a arte perde sua razão de ser, e se torna um mero instrumento. Quando a necessidade de significar algo fora da arte surge, esta tende a desaparecer. No lugar desse engajamento, o autor de *Gommes* propõe uma conscientização dos escritores para os problemas de suas linguagens e o desejo de resolvê-los a partir de suas obras. A “arte pela arte” não implicaria em total alienação mas seria, pelo contrário, a verdadeira maneira de agir sobre o mundo: por mais que a criação artística dê importância às idéias revolucionárias e generosas, ela só pode aludir a seus próprios problemas. Fugindo disso, ela é simples propaganda, e não arte. Além disso, a vida política se baseia em certezas e significações conhecidas previamente, em campos pré-determinados, e a arte é busca incessante. Tentar construí-la tomando por base certezas políticas implica na perda dessa procura, seu sentido mais básico.

Em *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet contesta a idéia de tradição literária enquanto modelo. Aos escritores que buscavam novas formas para o romance, capazes de dar conta das novas relações entre o homem e o mundo, preocupados em criar novos olhares e, assim, reinventar o romance, o escritor chama *nouveaux romanciers*. Fazem, então, parte do *Nouveau Roman* todos aqueles que acreditam na inutilidade da retomada de formas

¹⁸ DASPRES & DECAUDIN, op. cit., p. 406.

¹⁹ Ibid., p. 407.

romanesco do passado, cuja consequência é a incapacidade de ver o mundo tal como ele é, e de conhecer nossa situação nele. Além disso, os novos romances deveriam refletir sobre si mesmos e sobre os problemas de sua criação, estes últimos podendo servir, senão de assunto, pelo menos de ponto de partida (e, entre os exemplos de bons romances auto-críticos, Robbe-Grillet cita *Les Faux-monnayeurs*).

Cada *nouveau roman* cria novas regras, relativas apenas à sua gênese. Ao mesmo tempo, a obra deve pôr em perigo constante suas próprias normas de criação a ponto de, eventualmente, destruí-las. Não há, portanto, nenhuma utilidade nas teorias sobre o romance visto que não podem dar conta da particularidade de cada obra – seu único valor residiria no caráter dialético estabelecido por meio das comparações. Os romancistas, uma vez terminados seus livros, terão se distanciado de forma crítica de seus escritos, partindo para outras obras nas quais empregarão outros métodos e desenvolverão novas teorias.

A tradição do romance é uma prisão para o escritor porque este não pode escapar do passado literário, barreira falseadora de nossa percepção do mundo (já que o apresenta como algo significativo e perfeitamente assimilável). Além disso, quando algo foge à apropriação sistemática, a tradição o mostra como absurdo. Mas o mundo não é nem absurdo nem significativo, ele apenas existe:

Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses sont là. Leur surface est nette et lisse, intacte, sans éclat louche ni transparence²⁰.

E, como as coisas, também o mundo não pode ser submetido às nossas regras e modo de apreensão. Ao invés de tentar ver significações onde existem apenas superfícies, é preciso construir no romance um mundo no qual os objetos se imponham apenas por sua presença sem buscar, como em Balzac, enchê-los de sentido. Aos poucos, os objetos existirão por si mesmos, sem mais refletir os tormentos ou desejos do herói romanesco, e serão totalmente indiferentes ao homem. Da mesma forma, os personagens também serão insondáveis, e a eles poderão ser atribuídos comentários psicológicos, sentidos religiosos, políticos etc., sem que jamais sejam atingidos pelas interpretações propostas pelo autor.

O *Nouveau Roman* é visto por Robbe-Grillet como uma evolução natural do gênero romanesco, uma seqüência às reflexões de escritores como Proust, Kafka, Dostoiévski e Joyce, e como um modo de mostrar aos leitores a maleabilidade da forma romanesca. No lugar da segurança do modelo romanesco balzaquiano, os novos romancistas oferecem um

²⁰ ROBBE-GRILLET, A. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1963, p. 18.

gênero em trânsito – e o estranhamento sentido pelo leitor diante de tais textos é análogo ao mal-estar do homem no mundo moderno. Por isso não é possível compreender o *Nouveau Roman* tomando por base uma cultura literária antiga, representativa de uma época e de caracteres há muito desaparecidos. Nos textos de Balzac, por exemplo, os objetos são tranquilizadores porque indicam o lugar de mestre do homem no mundo. Por isso se identificam a seus proprietários, indicando seu caráter e, ao mesmo tempo, sua posição social; gravitam ao redor do homem, afirmando sua supremacia.

Em um texto anterior a *Pour un nouveau roman*, a escritora Nathalie Sarraute também fala das intenções dos *nouveaux romanciers*. Para ela, se trata sobretudo de questionar as bases sobre as quais se assentou a idéia de romance, em especial a construção de personagens “vivos” que agem diante do leitor como pessoas de carne e osso. Contudo, tanto o escritor quanto o leitor deixaram de acreditar nesse tipo de personagem, e este passa a perder progressivamente não somente os elementos básicos de sua constituição (de bens materiais e características físicas ao nome e psicologia), mas também suas prerrogativas. Seres sem contornos, anônimos e indefiníveis tomaram o lugar dos heróis romanescos. E essas criaturas inclassificáveis são a prova da desconfiança instaurada entre o escritor e o leitor²¹: justamente por não mais acreditar nos personagens leitores e escritores se olham de soslaio. Ao invés de ser conduzido por traços exteriores o leitor deve, no *Nouveau Roman*, identificar os personagens por meio de indícios que não são dados de modo evidente, exigindo a renúncia aos hábitos confortáveis de leitura “preguiçosa” e a adoção do ponto de vista do autor, isto é, de conhecer os personagens sem precisar saber a cor de seus olhos ou cabelos.

Diferentemente de Robbe-Grillet, Sarraute não encara o *Nouveau Roman* como um elemento na seqüência evolutiva dos romances de Proust, Joyce e outros, especialmente com relação à psicologia: audaciosa e bem sucedida nas obras dos autores citados esta se tornou, para a autora de *Tropismes*, um conceito vazio e mesmo um pouco ridículo.

1.7 A LITERATURA PÓS-CRISE E ANDRÉ GIDE

1.7.1 Gide e os Surrealistas

Marquant la naissance du roman moderne, *Les Faux-monnayeurs* vont ouvrir la voie

²¹ De acordo com Wayne C. Booth, essa desconfiança com relação ao leitor é bem mais antiga do que acredita Sarraute. Autores como William Faulkner e Mark Harris, por exemplo, afirmavam não levar o público em consideração na composição de suas obras. Mesmo Virginia Woolf via o leitor como « um tirano, que obrigava o romancista a 'oferecer um enredo, a proporcionar comédia, tragédia, amor' » (BOOTH, W.C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980, p. 100).

à de multiples recherches; désormais c'est sur la question du langage que va se jouer le sort de la littérature. Le lecteur, bousculé dans son confort illusoire, doit accepter d'être partie prenante, de s'interroger, de faire des conjectures. Rien ne lui est donné. De Sartre à Blanchot, de Queneau à Beckett, du surréalisme au nouveau roman, le fossé entre les mots et les choses ne cesse de s'élargir [...].²²

A maioria dos críticos é unânime ao reconhecer a importância dos *Faux-monnayeurs* para a grande mudança da concepção de romance ocorrida no século XX. Mas outras obras de Gide tiveram um papel importante na literatura francesa. É notória, por exemplo, a admiração dos surrealistas e dadaístas pelas *soties* gideanas, especialmente à figura de Lafcadio, protagonista de *Caves du Vatican*. O tio Dada tinha junto aos jovens escritores uma importância tão grande que alguns deles chegaram a declarar, nos primórdios da revista *Littérature*, não poder lançá-la se Gide não aceitasse ser seu padrinho...

A convivência entre Gide e os surrealistas teve efeitos também sobre o escritor, que se serviu de pelo menos uma das questões caras aos Surrealismo²³, a negação da literatura, representada nos *Faux-monnayeurs* por três personagens, Robert de Passavant, Armand Vedel e Victor Strouvilhou. Este último, além de chefe dos falsários, se torna também diretor da revista literária pertencente a Passavant. E as opiniões de Strouvilhou a respeito da literatura são dignas de nota:

De toutes les nauséabondes émanations humaines, la littérature est une de celles qui me dégoûtent le plus (...). Nous vivons sur des sentiments admis et que le lecteur s'imagine éprouver (...). Ces sentiments sonnent faux comme des jetons, mais ils ont cours. Et, comme l'on sait que "la mauvaise monnaie chasse la bonne", celui qui offrirait au public de vrais pièces semblerait nous payer de mots.²⁴

Strouvilhou propõe uma limpeza total da tradição literária (não por acaso, ele sugere à revista o nome *Les Nettoyeurs*) feita, segundo ele, de sentimentos bem aceitos mas totalmente falsos e que, de tanto serem repetidos, excluiriam os verdadeiros dos livros. O escritor parte do esperado pelo leitor e este, por sua vez, engana a si próprio, acreditando ver vida real onde há apenas variação de clichês já bastante conhecidos. Esse ponto de vista pode ser comparado

²² BONCENNE, P. *La bibliothèque idéale*. Apud GOULET, A. *Lire Les Faux-monnayeurs*. Paris: Dunod, 1994, p. 18.

²³ Isso sem mencionar a presença de uma psicanalista em seu livro, a doutora Sophroniska, cujos métodos são, no entanto, alvo de crítica: "Sophroniska va répétant que le petit Boris est guéri (...). Naturellement je ne veux pas la contredire; et je reconnais que les tics, les gestes-repentirs, les réticences du langage, ont à peu près disparu; mais il me semble que la maladie s'est simplement réfugiée dans une région plus profonde de l'être, comme pour échapper au regard inquisiteur du médecin" (GIDE, A. *Les Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1925, p. 205-6).

²⁴ GIDE, op. cit., p. 319.

às ambições de André Breton para a literatura surrealista e a seu desprezo pelo romance²⁵.

A crítica proposta por Strouvilhou tem como alvo, a princípio, a literatura tal como a entendia o próprio Passavant, isto é, como mero “livro de receitas” pronto para satisfazer o apetite do público. Através Strouvilhou Gide faz, segundo Alain Goulet, a defesa de uma literatura baseada em valores autênticos e na exigência íntima de um criador pouco interessado em modas (embora seu escritor Edouard se ressinta do insucesso de seus livros). E, para tanto, o personagem propõe a destruição pura e simples de todas as formas literárias, a começar pelas próprias palavras:

Mais tarde, a revista de Passavant, finalmente batizada *Le Fer à repasser*, terá como redator-chefe o jovem Armand e trará na capa de seu primeiro número a Mona Lisa com um bigodinho, versão ligeiramente modificada de um famoso *ready made* de Marcel Duchamp. Esse pintor pretendia acabar com a idéia de obra de arte única e introduzir a de objeto artístico passível de inúmeras reproduções. Pôr uma barbicha e um bigode em uma delas coloca em questão não apenas a originalidade da arte, mas afirma também “le droit à une appropriation libre et irrévérencieuse de l'image artistique”²⁶. E a explicação de Armand sobre o mesmo quadro mostra ligações claras com o desejo de destruição dadaísta. Para este personagem:

(...) ce qui est stupide, c'est l'admiration qu'on voue [à Gioconda]. C'est l'habitude qu'on a de ne parler que de ce qu'on appelle “les chefs-d'œuvre”, que chapeau bas. *Le Fer à repasser* (...) a pour but de rendre bouffon cette révérence, de discréditer... Un bon moyen encore, c'est de proposer à l'admiration du lecteur quelque œuvre stupide (...) d'un auteur complètement dénué de bon sens.²⁷

Essa concepção de literatura se contrapõe à dos lugares-comuns, e também recrimina o leitor disposto a ser enganado. Entretanto, ela merece ser relativizada pois, embora corroborada com relação à dessacralização operada pelo texto – presente em especial na infinidade de citações espalhadas pelo livro – ela é, ao mesmo tempo, negada pelos elementos que a confirmam. Isto é, quando, como no caso da Mona Lisa, as citações vêm “disfarçadas”, elas questionam o original e a idolatria a ele consagrada e, ao mesmo tempo, atualizam-no, afirmando sua importância. Os *Faux-monnayeurs* defendem, portanto, uma posição intermediária: se servir da tradição a fim de renová-la e construir daí algo novo, mostrando ao

²⁵ Mas se alguém realmente quiser escrever um romance surrealista, Breton fornece, nos *Manifestes du Surréalisme*, a “fórmula do sucesso”: criar personagens cujos nomes em nada particularizam e que, uma vez preenchidos por algumas características físicas e morais, seguirão uma linha de conduta própria, com a qual o escritor não precisa se preocupar. A intriga construir-se-á sozinha, relacionada a um desenvolvimento pelo qual o autor não é de modo algum responsável...

²⁶ Ibid., p. 114.

²⁷ GIDE, op. cit., p. 357.

mesmo tempo a impossibilidade de se partir do nada sem, contudo, reverenciar o passado literário²⁸.

Enunciada por personagens “negativos” como Strouvillou (chefe dos falsificadores de moeda e um dos responsáveis pela morte de Boris) e Armand (um jovem cínico que tenta a todo custo insultar e diminuir a si mesmo e aos que ama), a idéia de renovação destrutiva também recebe uma conotação algo negativa que, se não recusa completamente o método, o torna duvidoso e relativo. Como os dois personagens estão voltados ao aniquilamento, nada positivo ou criativo pode vir deles ou de seus planos.

Quanto a Passavant, ele também se inscreve na revolta contra a literatura e o estetismo defendida pelo Dadaísmo e pelo Surrealismo. Seu projeto de manifesto, que gira em torno das palavras “elementar, robusto e vital”, é prova de uma ligação com as teorias das vanguardas do início do século XX. No entanto, a verdadeira intenção do conde é o sucesso fácil junto aos jovens cujo charme não lhe era indiferente... O desejo de ruptura por ele expresso tem menos a ver com um novo modo de encarar a literatura e a sociedade do que com uma forma de estar em evidência, criar tendências e conquistar a simpatia do público, dando a este as "novidades" esperadas em se tratando de vanguardas. Passavant faz exatamente aquilo contra o que se posiciona Strouvillou, ou seja, uma literatura “emprestada”, bajuladora e falsa.

1.7.2 Gide e Sartre

Também em oposição a essa literatura mentirosa e irresponsável se coloca, como vimos, Jean-Paul Sartre, para o qual todo escritor tem o dever de se situar contra as injustiças do mundo. Contra o romance francês anterior às guerras, no qual os autores dispunham de referências fixas a partir das quais moldavam suas personagens, Sartre defendia a escritura de livros sem narradores oniscientes, nos quais o relativismo das consciências e dos pontos de vista dos personagens é total. A nenhum destes é concedido o privilégio de dirigir ou explicar os movimentos e ações dos demais; são criaturas para as quais a realidade é obscura e contraditória, incapazes de conhecer umas às outras ou a si próprias. Dúvidas e pontos sem esclarecimento devem ser deixados em aberto, e o inacabamento é de praxe para que o leitor seja levado a tirar suas conclusões estando consciente de sua relatividade. Além disso, o leitor

²⁸ "Dans les *Faux-monnayeurs*, c'est la littérature qui est (...) honorée. Mais (...) non pas pour elle-même, mais pour ce qu'elle peut proposer et opposer à son envers qui est aussi son double, la vie, le 'réel' que le roman signale et stylise" (CHARTIER, P. *Les Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1991. p. 12-13).

deve sempre ser “abandonado” pelo escritor, sem que se deixe transparecer nem os sentimentos e nem a presença deste. Ao leitor cabe, diante da multiplicidade de pontos de vista, duvidar do autor e de suas certezas.

Apesar de Sartre atribuir a realização desse tipo de escritura a Kafka e a alguns americanos, como Dos Passos, Faulkner e Hemingway, é possível compará-la ao projeto exposto no *Journal des Faux-monnayeurs*:

(...) Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence. Je voudrais que, dans le récit, qu'ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés; une sorte d'intérêt vient, pour le lecteur, de ce seul fait qu'il ait à rétablir. L'histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner.²⁹

Embora Sartre não cite Gide diretamente, é muito difícil não ter pensado também nos *Faux-monnayeurs* ao definir as bases sob as quais assentou sua definição do romance moderno. Talvez esse “esquecimento” tenha sido motivado por uma outra referência feita ao autor de *La Symphonie pastorale* presente em *Qu'est-ce que la littérature?*, na qual Sartre considera a obra de Gide um marco na criação de uma estética negativa de escritor-consumidor. Segundo o filósofo, todas as ações gratuitas nas obras do escritor estão ligadas a algum tipo de consumo, como o assassinato de Amédée Fleurissoire em *Caves du Vatican* e o envio do dinheiro feito pelo milionário em *Prométhée mal enchaîné*. Esse consumo – que devia parecer sem sentido para Sartre por ser proveniente de um ato imotivado e praticado por burgueses – implicaria em uma certa negatividade, o ápice da literatura “glacial”, da qual Mallarmé é o maior representante, seguido de perto pela incomunicabilidade de um M. Teste. Como poderia o autor dos *Chemins de la liberté* acusar Gide de praticar uma literatura absolutamente afastada de sua concepção de engajamento e, ao mesmo tempo, usar um de seus textos como exemplo de obra “em situação”?³⁰

Essa literatura de vazios proporia apenas duas vias, a negação do mundo ou seu consumo e, nos dois casos, o resultado é uma estética de destruição. Mesmo a aproximação

²⁹ GIDE, A. *Journal des Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 2001. p 32-33. E ainda: "Ce n'est point tant en apportant la solution de certains problèmes, que je puis rendre un service réel au lecteur, mais bien en le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont je n'admis guère qu'il puisse y avoir d'autre solution que particulière et personnelle" (Ibid., p. 28).

³⁰ O homem sartreano teria, graças ao engajamento, "uma densidade moral maior ou mais forte (...) do que o homem gideano cujo 'ato gratuito' é objeto de severa crítica (...). Este prega uma 'moral existencialista' em que o homem 'se faz; ele não está feito inicialmente, ele se faz *escolhendo uma moral* – ele não pode não escolher uma moral" (HUISMAN, op. cit., p. 144. Grifos do autor).

entre o Surrealismo e o comunismo parece, aos olhos de Sartre, desprovida de significação. A revolta surrealista, além de puramente metafísica e, portanto, inútil porque deixa a sociedade exatamente como ela é, não possui apelo junto à classe trabalhadora. Pregando a destruição como fim em si – e não como um meio – os discípulos de Breton esperavam ser os líderes de uma revolução total e o comunismo, embora por um certo tempo aliado às propostas surrealistas, termina por se afastar delas, por encarar a revolução apenas como um instrumento para se chegar ao igualitarismo absoluto.

1.7.3 Gide e o *Nouveau Roman*

Um pouco mais tarde, o *Nouveau Roman* também utilizaria algumas das técnicas empregadas por Gide, em especial a *mise en abyme* e a reivindicação de um romance puro³¹. Segundo Jean Ricardou, a importância da *mise en abyme* está na inserção de um fator de contestação dentro de uma narrativa que se encontra determinada desde antes de sua gênese. O crítico faz essa afirmação tomando por base em um dos axiomas de Edgar Allan Poe: um bom autor tem em vista a última linha do texto quando escreve a primeira, isto é, sabe de antemão onde pretende chegar antes de começar. Inserir um resumo da trama antes do final desta é, para Ricardou, não apenas um modo de se opor à tirania à qual está submetido o texto, mas também uma maneira de enriquecê-lo³². E, para o teórico, ninguém definiu a *mise en abyme* melhor que Gide em seu *Journal*. Analisando *Edipo Rei*, “A queda da casa de Usher” e *Heinrich von Ofterdingen*, Ricardou comenta o caráter “perturbador” da *mise en abyme*: revelando antes do tempo o fim da narrativa global, ela questionaria a ordenação da história. Como uma espécie de profecia, ela abala o futuro agindo por antecipação, constituindo a revolta de uma parte contra o todo. E essa revolta faz com que a narrativa tome consciência de si mesma enquanto construção. Só então ela realmente atinge o nível de narrativa, quando se volta para seu próprio processo de produção. E no *Nouveau Roman* sua presença é grande: por isso as acusações de assassinato da narrativa a ele atribuídas

³¹ Não somente na *mise en abyme* e no romance puro podemos aproximar o *Nouveau Roman* de Gide. Também a confrontação de pontos de vista, presente em especial nas obras de Nathalie Sarraute, parece ser uma espécie de continuação dos personagens-narradores dos *Faux-monnayeurs*, no qual cada um ilumina, tal como os peixes de Vincent, as partes da intriga que lhe concernem.

³² "(...) dès lors qu'il proclamait qu'il n'est pas de récit *naturel*, le Nouveau Roman ne pouvait réfléchir une *histoire* sans refléter *en même temps* l'organisation narrative qui la supporte; dans le mesure où sa *nouveauté* indéniable transgressait l'horizon d'attente' de ses premiers lecteurs, force lui était d'explicitement son encodage et de réduire ainsi la force de résistance qu'il pouvait représenter pour eux" (DÄLLENBACH, L. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977. p. 174. Grifos do autor).

surpreendem Ricardou.

Para discutir a questão do romance puro, precisaremos abrir um parêntese um pouco mais demorado. Segundo Bakhtin, a apropriação de linguagens variadas é algo típico do romance, e seu objetivo é mostrar a relatividade dessas linguagens e das visões de mundo por elas representadas. No romance, as linguagens “oficiais”, tais como o discurso poético, são transformadas em objetos de representação de pontos de vista cuja parcialidade é, deste modo, exposta. Além disso, a presença de gêneros externos é própria ao romance também em razão de sua forte ligação com a atualidade. Diferentemente dos gêneros antigos como a epopéia, o romance é um gênero ainda em formação e em evolução, pois se nutre do presente. Em suma, para Bakhtin é impossível haver romance sem a presença de elementos exteriores, pertencentes não apenas à literatura, mas também a gêneros extraliterários. Segundo esse ponto de vista, a teoria de Edouard de construir uma obra sem “interferências exteriores” seria simplesmente absurda e impossível de ser posta em prática, por ser totalmente contrária àquilo que é inerente ao gênero.

Ao contrário do teórico russo, Walter Benjamin encara o advento do romance como um indício importante da morte da narrativa. Por não poder prescindir da palavra escrita, o romance está muito distante da narrativa oral, veículo de transmissão da experiência por excelência. Essa experiência transmitida oralmente era, segundo o teórico, fruto dos anos e do trabalho, sempre passada das gerações mais antigas às mais jovens e de modo breve, na forma de histórias, provérbios, relatos de viagens a países distantes etc.

Após a Primeira Guerra, entretanto, as coisas mudaram. As pessoas que conseguiam voltar vivas dos campos de batalhas não tinham nada a dizer, pois as palavras convencionais não conseguiam descrever as situações pelas quais haviam passado. Nem mesmo as que haviam permanecido longe dos *fronts* podiam contar suas histórias à maneira antiga. Da mesma forma os livros que, mais tarde, tentaram dar conta dos horrores da guerra não conseguiram fazê-lo. As pessoas saíram da guerra mais pobres em experiências comunicáveis e, de acordo com Benjamin, a solução encontrada para este problema foi, em todos os sentidos, o retorno ao marco zero na tentativa de extrair das coisas uma estrutura interna coerente e explicável. A arte também foi atingida por essa nova forma de se encarar o mundo: tendo perdido as ilusões sobre sua época, mas aderindo totalmente a ela, os artistas buscavam algo puro e concreto, ao qual pudessem chegar racionalmente. Por isso, partiram para “la méthode des mathématiciens et entreprient de construire le monde à partir des formes

stéréométriques.”³³

Neste sentido, ao formular o princípio do romance puro e transmiti-lo a seu personagem Gide teria, pelo menos teoricamente, tentado construir uma obra de interioridade pura, ignorando toda exterioridade e voltada apenas e tão somente para si mesma e para seus problemas, excluindo todo e qualquer traço de narração:

Avec la plus grande subtilité imaginable, [Gide] s'y efforce d'écarter tout récit simple, linéaire (...) au profit des procédures purement romanesques. La relation des personnages à ce qui se passe, la relation de l'écrivain à leur égard et à la technique. Tout ceci doit devenir partie intégrante du roman lui-même.³⁴

Portanto, diferentemente do que se pode inferir a partir das teorias de Bakhtin, Benjamin encara o romance puro não como um total contra-senso, mas justamente como uma das formas encontradas, diante da impossibilidade da narrativa, de configurar uma forma romanesca diante da crise pela qual passou a experiência.

Adorno também compartilhava das mesmas opiniões de Benjamin quanto à impossibilidade de narrar, após aquilo que poderíamos definir como a perda de sentido da experiência. Para o romance restaria então a exposição de uma essência, e não mais a tentativa falsa de reproduzir o real justamente porque, nas circunstâncias de então, até mesmo a própria noção de real se tornara questionável. Como classificar os horrores antes nunca imaginados aos quais as pessoas haviam sido submetidas com as categorias aplicadas ao que se denominava “real”? Cabia então ao romancista deixar de lado um realismo que apenas reproduzia uma aparência falsa das coisas, e só ajudava a enganar as pessoas. Em outras palavras, Adorno vê o romance como um lugar reservado à reflexão e a descoberta de algo que não pode ser transmitido pelo relato, e não emprega os meios usados pela informação e pela ciência.

Nessa tentativa de ultrapassar a reprodução do real, Adorno situa a teoria gideana do romance puro dos *Faux-monnayeurs*. Ela seria, pela extração de todos os elementos anteriormente utilizados pelos escritores para criar o *effet de réel*, um modo de expor a falsidade tanto da representação como do caráter subjetivo da narração, tido como objetivo e, portanto, como reprodução fiel dos fatos. Exibindo os bastidores do romance por meio de sua teorização³⁵, Gide nos mostra o “engodo” ao qual nos submete o narrador quando nos quer

³³ Idem, p. 367.

³⁴ BENJAMIN, W. "La crise du roman". In: *Oeuvres. Tome II*. Paris: Gallimard, 2000. p. 191.

³⁵ E também pela presença do diário de Edouard e pela existência do *Journal des Faux-monnayeurs*, nos quais se encontram reflexões estéticas sobre os *Faux-monnayeurs* e sobre literatura em geral.

fazer acreditar na total veracidade do que conta. Os fatos ocorridos ao seu redor, as conversas das quais participa, os conselhos dados a seus amigos, tudo isso pode fazer parte do romance porque pode ser apresentado “plenamente do início ao fim”³⁶, suprimindo de vez a intenção de total objetividade característica da épica. De acordo com Adorno, a partir do momento em que a experiência não pode ser transmitida de modo objetivo, ela não pode ser passada de modo algum.

Por um lado podemos encarar o romance puro como uma teoria fracassada, pois Edouard não escreve o livro desejado, estando muito mais interessado na história da gênese do livro, e o próprio Gide também não pôde escrevê-lo plenamente, tendo empregado alguns dos recursos que a teoria rejeita:

Ce roman pur vers lequel Gide tend est évidemment utopique parce que tenter de l'écrire, c'est admettre d'avance l'existence d'un roman avorté, [puis] il s'agirait d'intégrer dans une synthèse intellectuelle l'ensemble du roman et les actions des personnages sans cependant oublier que tout être vit dans un milieu concret dont il est impossible de nier l'emprise.³⁷

No entanto, a proposta de confrontar o real e sua estilização acaba funcionando nos *Faux-monnayeurs* de Gide, e dois bons exemplos estão no uso de *fait divers* desconexos na vida real e totalmente imbricados na obra e também no roubo de um livro presenciado por Gide³⁸, transcrito no *Journal des Faux-monnayeurs* e transformado no primeiro encontro entre Edouard e seu sobrinho Georges.

Ao observarmos os princípios do romance puro defendido por Edouard, se destaca a recusa a três procedimentos amplamente utilizados pelo romance realista, o discurso direto, a descrição dos personagens e de acontecimentos. Contra eles se insurgiu igualmente André Breton, mas é no *Nouveau Roman* que as críticas serão postas em prática, em especial nos livros e escritos teóricos de Sarraute e Robbe-Grillet. Este último chega até a declarar a “morte do personagem”, isto é, o fim das criaturas presas a determinadas características psicológicas e filosóficas, meros porta-vozes dos autores. A escritura romanesca não tem, para Robbe-Grillet, a função de informar mas sim de mostrar a realidade em sua contradição e desordem. O romance deve ser o inventário escrupuloso:

³⁶ ADORNO, T. W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003. p. 59.

³⁷ LÉONARD, op. cit., p. 126-7.

³⁸ GIDE, op. cit., p. 39-42.

de ce monde qui existe en dehors de nous: monde pur de l'objet, monde de la 'chose en soi'. Il s'attend à ce qu'il communique au monde romanesque son évidence et sa solidité.³⁹

1.8 GEORGES PEREC E A DEFESA DE UM NOVO REALISMO

1.8.1 Raymond Queneau e o OuLiPo

Para estabelecermos uma relação entre Georges Perec e o Surrealismo, será preciso aludir ao Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo) e a um de seus fundadores, Raymond Queneau, que durante algum tempo fez parte do movimento chefiado por André Breton.

O OuLiPo reúne matemáticos e escritores que trabalham com estruturas literárias, a partir de três temas principais, a utilização da combinatória, a importância de conceitos matemáticos e o emprego do método axiomático. Os trabalhos do grupo podem ser divididos em duas vertentes. A primeira, ancorada na retórica e na matemática, levaria em conta a materialidade da linguagem e poderia ser inscrita no desenvolvimento da cibernética e da informática; a segunda seria inspirada em propostas lúdicas e estaria relacionada ao conceito de acaso em sua acepção científica:

Ce qui apparaît comme une 'organisation du hasard' ou de l'aléatoire dans certains textes contemporains correspond (...) à un refus de croire à une parfaite cohérence du monde⁴⁰.

Desde sua época surrealista, Queneau cultivava um gosto evidente pela matemática e por sua incorporação à estrutura a qual, para ele, toda obra literária deveria se subordinar. O estudo da língua chinesa o ajudou a perceber a distância considerável entre linguagem literária e linguagem escrita existente no francês. Em sua obra, o escritor tenta romper o domínio de uma língua extremamente presa ao já escrito. A leitura de Joyce e sua participação no Surrealismo o tornaram atento ao caráter lingüístico dos efeitos estilísticos. Queneau criou para seu uso uma língua baseada em gírias, neologismos, trocadilhos, transcrições fonéticas e formas sintáticas da fala popular, e esse:

ludisme démystificateur qui caractérise sa démarche de pataphysicien et d'encyclopédiste (Queneau dirigera l'"Encyclopédie" de la Pléiade jusqu'à sa mort), l'incite à participer (...) aux travaux de l'OuLiPo⁴¹.

³⁹ NADEAU, M. *Le roman depuis la guerre*. Paris: Gallimard, 1963. p. 162-3.

⁴⁰ CHASSAY, J-F. *Le jeu de coïncidences dans La Vie mode d'emploi*. Québec: Le Castor Astral, 1992. p. 20.

⁴¹ DASPRE & DECAUDIN, op. cit., p. 425.

Em 1960, quando funda o OuLiPo com François le Lionnais, Queneau e os outros membros do ateliê instituem como regra o uso de restrições na composição de seus trabalhos, tomando por base o princípio de que toda e qualquer obra literária é escrita a partir de uma série de normas e procedimentos. Mas atribuir ao OuLiPo a "etiqueta" da escritura sob restrição é esquecer que, para o grupo – e sobretudo no caso de Perec – a *contrainte* não é um fim em si:

il importe moins d'appliquer une grille de travail sur un texte que de multiplier au contraire les 'systèmes d'écriture', de s'imposer des règles pour le plaisir de pouvoir en jouer et aussi les déjouer⁴².

É o caso de *La Disparition*, por exemplo: a letra *e* é um regulador do sistema lingüístico francês e também a vogal mais importante desse idioma. Em sua ausência, esse sistema precisa encontrar novas informações, palavras raras com as quais o leitor não está habituado. Assim como o sistema, também o leitor precisa se abrir aos vocábulos desconhecidos e adaptar sua biblioteca pessoal aos novos dados.

Em oposição à inspiração, ao aleatório e ao acaso, o OuLiPo defende a total consciência do escritor diante de seu trabalho, e a idéia da criação feita em meio a regras. Nesse sentido, o OuLiPo admite sem problemas a noção de autor enquanto criador original – criação essa feita a partir de sistemas prévios, restrições e toda a literatura que precede o escritor.

Esse postulado de liberdade se estende também ao leitor, ao qual o texto oulipiano impõe uma certa resistência, não se dando a conhecer de imediato. O leitor deve ser um explorador, tanto a fim de encontrar as restrições usadas nos textos como para descobrir as múltiplas leituras potenciais neles contidas. As obras do OuLiPo se realizam plenamente apenas através do leitor disposto a aceitar o jogo e a participar do processo de criação.

A implicação do leitor no texto e nas obras de arte em geral também era uma preocupação do Surrealismo. Todavia, neste o apelo ao leitor é resultado direto do questionamento da tradição, herdado do radicalismo dadaísta, cujos textos objetivavam impedir a indiferença do leitor. Agredido pelo texto, impedido de ver belas imagens e desenvolvimentos interessantes, o público é obrigado a reagir. As associações estranhas e aberrantes de um poema como "Pastilles d'acier", acrescidas de números cuja presença é totalmente inopinada, terminam por irritar o leitor:

⁴² Ibid., p. 30.

sans je je vous le 1 vends
 2 parle de 3 vent
 tu traînes les pilules de bijoux 4
 comme 5 le vieil ours danse sur 7 la plage
 comment 6 compresse manœuvre
 monsieur 8 pardon princesse compresse 9
 (...) ⁴³

Bem antes da fundação do OuLiPo, Raymond Queneau refletia sobre o papel do leitor no texto declarando em *Gueule de pierre* que ao leitor tudo sempre havia sido dado muito facilmente: "on les explique toujours tout, au lecteur. Il finit par être vexé de se voir si méprisamment traité, le lecteur"⁴⁴. Este precisa ser sempre instigado, ser levado a procurar *entre les lignes*, como dirá mais tarde o narrador de «53 Jours». Conquanto também procure "sacudir" o leitor e tirá-lo de sua habitual passividade, o OuLiPo sempre se reivindicou enquanto mecanismo inserido na tradição literária, procurando "nas obras do passado regras formais ainda não completamente exploradas"⁴⁵.

1.8.2 Perec e a Literatura Engajada

Como o Surrealismo, o movimento Dada se opunha ao romance e defendia a poesia como único meio de expressão capaz de reproduzir uma atividade intelectual. Mas essa poesia deveria se libertar de todas as velhas formas e simbolizar uma transformação contínua, o resultado de uma luta proletária contra o capitalismo. E, contra esse tipo de arte usada a serviço de uma ideologia, se posicionava Perec já em seus escritos de juventude. Prova disso é o texto "Pour une littérature réaliste", destinado inicialmente à revista *Ligne Générale* (ou *L.G.*), para o qual voltaremos nossa atenção agora.

Após a Liberação, a literatura francesa se dividiu em duas tendências, a da literatura engajada e sua oponente, a literatura "desengajada", da qual fazia parte o *Nouveau Roman*. Nenhuma delas foi, segundo Perec⁴⁶, capaz de captar o real em sua complexidade. A chamada literatura revolucionária não conseguiu ser nada além de uma continuação dos panfletos, quando o objetivo da literatura deve ser o de criar obras de arte, embora isso não signifique

⁴³ TZARA, T. *L'Antitête*. Apud FAUCHEREAU, S. *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes. Vol. 2: domaine français*. Paris: Denöel, 1976. p. 15.

⁴⁴ OULIPO, op. cit. p. 25.

⁴⁵ PINO, C. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 50.

⁴⁶ PEREC, G. "Pour une littérature réaliste". In: *L.G. Une aventure des années soixante*. Paris: Gallimard, 1992. p. 51.

apenas busca abstrata do Belo por si mesmo. Nada disso: a literatura cria obras de arte com o intuito de ordenar o mundo, descobri-lo além de sua anarquia quotidiana e ultrapassar as contingências formadoras de sua superfície imediata. A essa ordenação do mundo Péric atribui o nome de *realismo*, um realismo que, diferentemente de seu predecessor homônimo, se constitui por meio da revelação da essência do mundo. Nesse sentido, fica clara a relação entre revolução e literatura: esta não seria um mero instrumento de propaganda daquela, e sim um modo de mostrar que o mundo não é imóvel, inacessível ou inexplicável. O desejo de compreender o real levaria, segundo o autor d'*Un cabinet d'amateur*, à luta contra os mitos criados pela sociedade ocidental (as chamadas *metanarrativas*), à evidenciação da necessidade de mudanças e, conseqüentemente, à revolução.

A esse realismo se opõe todo escritor cuja concepção de literatura se baseia na ausência de comunicação com o mundo. Embora seja, antes de tudo, busca de conhecimento e compreensão pessoais, a escritura deve se servir do particular a fim de chegar ao geral. Se o Eu é o ponto de partida, seu objetivo não pode ser outro senão o de atingir uma realidade totalizante. Todavia, essa ligação entre o indivíduo e a sociedade não é suficiente para a criação de uma obra realista, se fazendo necessária também a presença da perspectiva histórica, capaz de confrontar o presente ao passado e ao futuro.

Para Péric, somente por meio do socialismo a obra realista poderia ser realizada, mesmo que este não fosse absolutamente indispensável. Essa afirmação aparentemente paradoxal toma por base o texto *Signification présente du réalisme critique*, escrito por Lukács, no qual o teórico mostra que não é preciso aderir ao socialismo para recusar os mitos e os dogmas da sociedade e explicitar a necessidade de transformações capazes de acabar com as contradições ligadas à burguesia. No entanto, só a perspectiva socialista é capaz de apreender a realidade de modo correto, além de fornecer um nível de consciência adequado à concepção da obra realista. Imbuído dessa perspectiva o escritor tenta transformar em visão de mundo sua percepção particular do real e, ao mesmo tempo, “traduire en images sensibles la conscience théorique ou l'expérience qu'il a de la réalité sociale”.⁴⁷

Engajada é, então, toda literatura capaz de mostrar a seu leitor o mundo em movimento, de fazê-lo questionar esse mundo e explicitar a necessidade de mudanças. A literatura deve, portanto, nos ajudar a entender nosso tempo e a ultrapassar nossos limites.

São bastante radicais as posições defendidas por Péric, especialmente em relação ao

⁴⁷ Ibid., op. cit. p. 62.

socialismo, e expressas de forma bem ambiciosa. Um bom exemplo disso aparece no início de “Pour une littérature réaliste”, no qual o escritor afirma querer, com seus companheiros da *Ligne Générale*, definir não somente as funções do romance realista, mas também as bases a partir das quais o gênero poderia se desenvolver⁴⁸. Claude Burgelin, um dos ex-membros da *L.G.*, atribui o fracasso da revista tanto à utopia de um romance totalizante quanto ao desejo pouco modesto de inaugurar uma nova estética marxista.

E as críticas de Perec quanto à literatura de seu tempo não param por aí. Em um pequeno texto intitulado “Le Nouveau Roman et le refus du réel”, o escritor analisa o efeito da negação da realidade, presente na cultura francesa dos anos 60, sobre o *Nouveau Roman* e suas teorias, sem contudo defender o que chamou de *littérature d'assouvissement*. De acordo com Perec, o *Nouveau Roman* é o resultado da crise dos valores e do humanismo ocidental iniciada logo após a Primeira Guerra mundial. Essa crise se fez sentir em especial devido ao fracasso da literatura engajada que, de modo geral, não conseguiu ultrapassar os estereótipos dos bons sentimentos e nem ter nenhuma influência concreta no mundo. Os sintomas da crise foram, no entanto, diagnosticados tardiamente na França por conta do Surrealismo que, em nome da poesia, havia rejeitado o romance, instrumento através do qual escritores de outros países denunciavam a impossibilidade de se servir de uma linguagem como se fazia em épocas passadas.

Com o tempo, o movimento de recusa ao passado se intensificou, e o *Nouveau Roman* se inseriu definitivamente na produção cultural francesa, participando do que Perec chama de triplo movimento. O primeiro momento, crítico, visava a destruição de uma ordem literária obsoleta. O segundo, positivo em aparência, afirmava ser o elaborador de bases para uma nova maneira de descrever a realidade e o terceiro, sociológico, garantia à nova literatura um público tanto pela propaganda quanto pelo preenchimento de uma lacuna, a resposta a uma necessidade premente.

A chamada *littérature d'assouvissement* se definia por uma cega obediência a um modelo de realidade desprovido de conteúdo porque convencional e admitido. Esperava-se das obras o respeito a determinados preceitos composicionais que estabelecessem uma referência imediata ao real. As inovações do passado tinham se transformado em mera

⁴⁸ O tom geral do projeto da revista *L.G.* era marcado pela revolta contra uma literatura baseada em falsos valores e em uma falsa representação da realidade, pela desconfiança com relação ao exercício muito livre da imaginação e da espontaneidade, recusando evidentemente a poesia. Além disso, a revista vinculava-se claramente à grande tradição romanesca, pois era através do romance que os jovens membros da *L.G.* pretendiam formar a epopéia da consciência enfim liberada da alienação burguesa.

convenção, e os romancistas estavam limitados a procedimentos “prontos para usar” (como a psicologia e os diálogos) referentes a um mundo ultrapassado e portanto irreal. Essas convenções poderiam ser manipuladas ao gosto do escritor mas sua ausência implicaria em incompreensão por parte do público. Sentindo a complexidade nova do mundo e das relações humanas, este enfatiza o erro da literatura por não tratá-las de modo igualmente complexo e entende os procedimentos tradicionais como barreiras à descrição de fato realista do homem e do mundo. Nesse sentido, a cronologia convencional é abandonada – pois o tempo linear é uma idéia falsa. Os personagens, quando existem, estão absolutamente separados do escritor que, por sua vez, perdeu seus “poderes” e é incapaz de conhecê-los por completo. Os objetos, os lugares, os seres perdem:

les petits adjectifs complaisamment anthropomorphiques et sentimentaux dont quatre siècles de mauvaise littérature les ont indécrottablement qualifiés.⁴⁹

Em face de uma nova realidade, uma nova forma de estudá-la era necessária. Mas o *Nouveau Roman* só fez substituir, às convenções herdadas de Flaubert, Stendhal e Balzac, novas regras. Como exemplo disso, Perec cita Alain Robbe-Grillet, e vale a pena examinar o conceito de realismo deste escritor. Para ele, o realismo é complexo porque subjetivo, isto é, cada escritor que se afirma realista o é, de fato, mas a partir de sua concepção pessoal de realidade: todos falam do mundo como o vêem, mas ninguém o vê da mesma maneira. Por isso é fácil entender o fato de as grandes revoluções literárias partirem sempre do pressuposto do realismo. Em seu nome, negam as escolas anteriores chamando-as ultrapassadas e buscam formas novas para garantir um realismo mais “real”. E esse movimento de criação e destruição deve ser contínuo, pois a arte só se faz questionando-se continuamente. Além disso, o mundo muda sempre, assim como mudam também as relações subjetivas que mantemos com ele. Então, mesmo querendo partir da mimese pura, não é mais possível a um romancista pensar em reproduzir a realidade tomando como modelo o realismo do século XIX.

O realismo é, de modo geral, entendido como a representação de uma realidade preexistente e fixamente constituída. No entanto, o romance cria o real e não o contrário: o romance inventa o homem e o mundo, e os questiona ao mesmo tempo. Realista é, para Robbe-Grillet, o escritor criador de um mundo material no qual o falso (isso é, o incompleto, o hipotético) é mais importante que o verossímil – até porque o romance é a tradução de um

⁴⁹ PEREC, op. cit., p. 32.

universo particular e subjetivo. Neste novo realismo:

il n'est donc plus du tout question de *vérisme*. Le petit détail qui “fait vrai” ne retient plus l'attention du romancier, dans le spectacle du monde ni en littérature; ce qui le frappe – et que l'on retrouve après bien des avatars dans ce qu'il est écrit –, ce serait davantage, au contraire, le petit détail qui fait *faux*.⁵⁰

Em resumo, Robbe-Grillet afirma que o mundo, impenetrável e sem significação, só pode ser descrito por meio dos objetos, as “coisas” das quais só se pode descrever a superfície. Desprovidos de um *coeur romantique*, tal como o mundo, os objetos também podem ser somente vistos de fora.

Embora a esquerda tenha recebido o *Nouveau Roman* como uma manifestação literária revolucionária (na esteira talvez da literatura engajada, como uma espécie de continuadora bem sucedida), Perec é categórico ao afirmar o lado reacionário desse movimento, pois se o mundo é tido como impenetrável e indecifrável, não se pode mudá-lo e nem vale a pena tentar. Além disso, Robbe-Grillet defendia a descrição “gratuita” da realidade, isto é, desligada de qualquer implicação ou laço sociais, desvinculada do tempo e da história. Um mundo, em suma, não dialético, no qual a realidade se pauta “sur une dichotomie fondamentale entre l'homme et les choses”.⁵¹

Uma análise idêntica está presente em *L'ère du soupçon*, de Nathalie Sarraute, em que também nos deteremo rapidamente. A autora define o realismo como o desejo do escritor de examinar atentamente aquilo que lhe parece real. Para tanto, ele se esforça para deixar de lado todas as imagens e idéias superficiais do real e, por vezes, consegue chegar a algo desconhecido, por ele descoberto antes de qualquer outro escritor. Ele conclui, então, que sua visão da realidade precisa ser expressa por uma forma nova, pois as usadas por seus predecessores serviam especificamente a seus propósitos.

A função do escritor realista é a de apresentar ao leitor os conflitos e dificuldades de seu tempo, a fim de que este possa conhecer a fundo sua própria vida e, a partir daí, querer mudá-la. Talvez esse escritor descubra o aspecto da realidade próprio a servir as idéias revolucionárias ou, ao contrário, não seja compreendido de imediato pelo público. Cedo ou tarde, sua obra despertará a consciência dos leitores para a necessidade de mudança e progresso.

Tal como acontece com Robbe-Grillet, as idéias expressas por Sarraute em *L'ère du*

⁵⁰ ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 140. Grifos do autor.

⁵¹ PEREC, op. cit., p. 35.

soupeçon são inaceitáveis para Perec, pois as ligações entre humanos reduzir-se-iam a *tropismos*, movimentos orgânicos não exprimíveis, diante dos quais a tarefa do romancista é a de descrever vidas quase vegetativas por meio de uma linguagem composta pela “restitution pseudo-immédiate de bribes dépourvues de sens, chargées (sic) de matières psychologiques”⁵² Em resumo, a negação absoluta da vontade e da liberdade e a impossibilidade de comunicação implicam na falta de domínio de si e na incapacidade de conhecer o outro.

A motivação principal dos procedimentos do *Nouveau Roman* é a visão angustiada diante do mundo. Entretanto, e este é o cerne da crítica perecquiana, a angústia causada pela percepção das contradições da sociedade capitalista não deve ser estática, e sim motivadora de uma transformação. E os *nouveaux romanciers*, em sua recusa de perspectivas, se conformam com essa angústia e se ajustam perfeitamente a um tipo de público, a burguesia com medo de modificações, desejosa de imobilizar o mundo e viver em um presente asséptico, em uma sociedade fechada, na qual apenas o olhar conecta as coisas. E a própria crítica literária endossaria essa literatura alienante e alienada.

Ao final do texto, Perec defende o “engajamento” literário não como a descrição dos bons sentimentos de um militante dedicado, e sim como o respeito total da complexidade do mundo e da vontade de compreendê-lo e de explicá-lo. E chama engajada uma literatura comprometida com o mundo, inserida na realidade contraditória, ligada intrinsecamente ao processo histórico, exigências às quais nem a literatura concebida por Sartre e pelos comunistas, nem a dedicada ao *assouvissement*, e muito menos o *Nouveau Roman* poderiam jamais corresponder.

Em uma conferência realizada na Universidade de Warwick⁵³ Perec diz ter, inicialmente, se aproximado das posições de Sartre por entendê-las então como algo próximo a seu projeto de ser um escritor realista, isto é, de estabelecer algum tipo de ligação com o real. Mas como só bons sentimentos não fazem uma boa literatura, é preciso se apoiar em alguns modelos para escrever. Partindo de um desses modelos, Lukács, Perec faz uma descoberta capital: é possível escrever sobre um sentimento, discordar totalmente dele e demonstrar como um personagem possuído pelo mesmo está equivocado. E a distância que o autor toma com relação a seus personagens é diretamente proporcional à liberdade de decidir entre algumas interpretações possíveis concedida ao leitor.

Graças à constatação de que o real precisa obrigatoriamente passar pela escritura, a

⁵² PEREC, op. cit, p. 37

⁵³ Essa conferência será vista com maiores detalhes no Capítulo II.

noção de realismo muda para Perec. Todas as idéias e sentimentos que passam pela cabeça do escritor durante seu trabalho “ont déjà été broyés, ont déjà été passés par des expressions, par des formes qui, elles, viennent de la culture du passé”.⁵⁴ A representação da realidade faz parte da própria realidade. Às suas impressões sobre o real, o escritor realista incorpora os textos formadores de seu ponto de vista. Sua tarefa é, portanto, a de transformar um mundo previamente existente, e o realismo reivindicado por Perec é definido por ele mesmo como citacional, de constante reescritura.

1.9 INTERSECÇÃO

(...) l'auteur n'est pas quelqu'un à qui tout est donné d'avance (sinon pourquoi écrire?) mais quelqu'un qui, cherchant avant tout à se comprendre et à comprendre le monde, s'efforce, dans un double mouvement contradictoire, de traduire en vision du monde la perception qu'il a du réel (...) en choisissant et en organisant le matériel sensible qui lui est donné (par exemple: ce qu'il voit) et en même temps de traduire en images sensibles à la conscience théorique ou l'expérience qu'il a de la réalité sociale (par exemple, ce qu'il veut voir)⁵⁵

O trecho acima faz parte de um dos textos destinados à revista *L.G.*; a concepção de realidade de Perec mudaria bastante ao longo do tempo, mas é interessante observar que o real perecquiano se situava entre a percepção da imagem e a representação provocada por essa imagem.

É difícil não comparar esse texto de juventude às teorias de outro escritor, dessa vez puramente fictício: Edouard. Os *deux foyers* aos quais pretendia subordinar sua obra também se baseiam na percepção do real e em sua ficcionalização operada pelo escritor – sendo, portanto, essa ficcionalização totalmente subjetiva e não podendo, de forma alguma, ser a ela atribuído o valor de verdade incontestável. E se, por um lado, depõe contra essa teoria o fato de Edouard não ter escrito seu texto (embora seja possível dizer que o escritor “teve mais trabalho em criar o processo da criação do romance do que em escrevê-lo”⁵⁶), ela foi colocada em prática pelo próprio Gide na utilização dos dois *fait divers* e do episódio real do roubo do livro, por exemplo.

Para ambos, a literatura é responsável por criar uma representação do mundo e apresentá-lo em suas incompletudes. Ela nos ajuda a compreendê-lo, mas não pretende ser

⁵⁴ PEREC, G. "Pouvoirs et limites du romancier français contemporain". In: COULET, H. (org.). *Idées sur le roman*. Paris: Larousse, 1992. p. 406.

⁵⁵ Id. "Pour une littérature réaliste". In: *L.G.*, op. cit., p. 61-2.

⁵⁶ PINO, op. cit., p 52.

uma cópia fiel, já que a própria organização de eventos feita pelo romance é artificial, já que a “verdade” é sempre relativa e não existe enquanto unidade indiscutível e, por aí, que a própria idéia de realidade precisa ser revista.

1.10 PARA ALÉM DAS TEORIAS MARXISTAS

Em um de seus textos mais conhecidos⁵⁷, Walter Benjamin confere à Antiguidade Clássica as origens do romance, e à ascensão burguesa seu desenvolvimento. No gênero, desde seu surgimento, ocorreria a consagração da individualidade e a morte do aspecto coletivo presente na narrativa oral. Portanto, seja acreditando no romance como epopéia burguesa, seja vendo-o como gênero criado na Grécia, a ligação intrínseca entre o gênero romanesco e as sociedades seria algo inerente à sua estrutura. O romance teria sido, desde sempre, encarado como um espelho do mundo. Refletindo o absurdo de suas convenções, questionando a própria noção de realidade e de representação, despertando a consciência do homem para a luta contra as injustiças ou dando conta da impossibilidade de se conhecer esse mundo, o romance apresentaria a sociedade como ela é. Assim sendo, poderíamos atribuir o título de realista a toda literatura que tenta evidenciar a relação entre si e o homem.

A aproximação estabelecida, no início do capítulo, entre o romance e o desenvolvimento do capitalismo também vai neste sentido. À primeira vista, nos pareceu bastante pertinente comparar a estrutura mutante do romance com as mudanças as quais o capitalismo está submetido. No entanto, é preciso levar em consideração o fato, destacado por Hans Robert Jauss, de que essa comparação acaba por endossar a idéia do mimetismo do romance, indiretamente evidenciada pela teoria marxista. Ao recusar o afastamento do real detectado nos românticos, o marxismo vincula a literatura à imitação da realidade. Além disso, é extremamente redutor estabelecer uma simples correspondência entre o romance e os mecanismos sócio-econômicos que, embora sejam parte integrante, não representam o real em sua totalidade:

Dans la multiplicité des formes auxquelles elle donne naissance, la littérature n'est que partiellement réductible et ne l'est surtout pas immédiatement aux conditions concrètes du processus économique. Des modifications de la structure économique et des remaniements de la hiérarchie sociale se sont produits avant ce temps qui est le nôtre, presque toujours à longue échéance, sans guère de césures visibles et avec

⁵⁷ BENJAMIN, W. "O narrador". In *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Relógio d'água, 1992.

peu de révolutions spectaculaires.⁵⁸

Jauss argumenta que a perspectiva marxista confina a literatura a duas funções bem específicas, reprodução dos processos econômicos e, por conseguinte, reflexo fiel da realidade, se vinculando à característica mais banal e criticada do realismo. A teoria marxista encara a literatura enquanto mero documento em detrimento de seu valor estético. Além disso, ao tentar atribuir à obra um caráter puramente mimético, o marxismo ignora o fato de que o discurso ficcional, não sendo controlado pela referencialidade, não pode ser julgado verdadeiro ou falso, e portanto não se presta a usos meramente panfletários.

O marxismo deixa de lado, ainda, outro elemento importante, pois ao definir a literatura apenas enquanto mimesis, esquece seu caráter dialético e a relevância da interação entre produto e recepção. Tem-se a impressão de que as obras se fazem e se modificam somente em função do contexto sócio-econômico, e o público parece ser um mero acaso. Isso é bastante incoerente, pois se quisermos considerar a literatura enquanto agente social – a motivação de base tanto para o Surrealismo quanto para o Existencialismo e o *Nouveau Roman* –, é indispensável levar em conta os indivíduos sobre os quais ela age, pois é pela intervenção destes últimos que a obra se inscreve no movimento perpétuo da experiência literária. A relação entre indivíduo, literatura e História:

*ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi a posteriori entre les 'faits littéraires' mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des oeuvres*⁵⁹.

E como se dá esse resgate das obras do passado e o estabelecimento de uma ligação entre os valores consagrados pela tradição e nossa experiência atual da literatura? Para um romancista como Michel Butor, por exemplo, através do uso das citações. Referenciais, elas forçam o leitor a uma leitura dupla, pois tanto o texto citado quanto o texto citador possuem pontos de vista diferentes sobre o mesmo assunto. Isso mostraria ao leitor como a representação da realidade pode ser feita de muitos modos e, por conseguinte, a relatividade de sua própria representação das coisas. E, não sendo a expressão direta das idéias e sentimentos do escritor mas preexistindo à sua inserção em um novo contexto, a citação terminaria por instituir a composição no lugar da escritura.

⁵⁸ JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978, p. 37.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 51. Em itálico no original.

Mas será mesmo que, como afirma Françoise van Rossun-Guyon⁶⁰, a presença de outros textos em uma obra termina por transformá-la em uma espécie de colagem e, como resultado, apaga o autor enquanto instância criadora? Se a resposta for afirmativa, qual é o mecanismo responsável pela escolha de certas obras no lugar de outras? Não haverá de fato nenhuma alguma motivação pessoal no texto, consistindo em um mosaico de citações selecionadas apenas pelos próprios textos? E até que ponto o sentido negativo atribuído à idéia de influência e aos termos a ela relacionados (fonte, sucesso, fortuna etc.) não se encontra contido na própria teoria da intertextualidade? Tentaremos responder no próximo capítulo a algumas dessas questões.

⁶⁰ VAN ROSSUN-GUYON, F. *Le coeur critique*. Amsterdam: Rodopi, 1997. p. 30.

2 AS "IRMÃS INIMIGAS"

2.1 *LE SENTIER QUI BIFURQUE*

Em um livro sobre Borges, o crítico Michel Lafon chega a uma conclusão bastante interessante: não podemos pensar em mera criação literária quando o assunto é o autor de *Ficciones*, sendo mais correto falarmos em recriação, ou melhor, em *reescritura*. Desse processo de resgate do já escrito, o melhor exemplo borgesiano é Pierre Ménard, cujo trabalho abre a literatura a todas as possibilidades quando sugere que expulsemos “l'autorité de l'auteur et celle de l'histoire⁶¹”, e nos exorta a “multiplier ainsi les relectures qui fondent les textes envisagés en autant de réécritures⁶²”.

Todavia, não foram apenas os textos lidos os formadores da reescritura de Borges. Também as histórias ouvidas na infância e a intuição do desconhecido fazem igualmente parte de seu processo de (re)criação perpétua, tal como “Dante le rusé, plaçant inexplicablement au sein de la *Comédie* une fable des *Mille et Une Nuits* ou une métaphore de l'*Odysée*, qu'il n'a jamais lues⁶³”. Em suma, todo texto borgesiano se constitui a partir de um diálogo com outros textos, existentes ou não.

A reescritura praticada por Borges não se limita, no entanto, apenas ao resgate e ao diálogo com textos de outros; é parte dela também a revisitação incessante de seus próprios escritos. Retomando uma frase de Yeats, o escritor declara não parodiar seus textos e nem mesmo reescrevê-los, mas modificá-los a ponto de as transformações sofridas exercerem sobre ele certo poder, e mudarem-no também.

Diante de tais declarações, poderíamos dizer que os textos de Borges se nutrem tanto de um processo identificável à intertextualidade quanto de uma relação próxima ao que se entenderia por influência. Mas será possível relacionar dois procedimentos aparentemente tão díspares a partir da análise de suas teorias mais conhecidas?

Motivados pelas conclusões de Lafon, neste capítulo procederemos ao estudo de algumas das principais concepções de intertextualidade. A essa reflexão, juntaremos a questão da influência e suas interpretações mais comuns. Refletiremos igualmente nos problemas teóricos de ambos e, por fim, voltaremos nossa atenção para o modo como estes conceitos são compreendidos e aplicados por Gide e Péric.

⁶¹ LAFON, M. *Borges et la réécriture*. Paris: Seuil, 1990. p. 52.

⁶² Loc. cit.

⁶³ Ibid., p. 37.

2.2 INTERTEXTO E INFLUÊNCIA: PANORAMA TEÓRICO

2.2.1 Mikhaïl Bakhtin: Dialogismo e Polifonia

O primeiro teórico de nossa “lista” é Bakhtin. Em "Le problème du texte"⁶⁴, ele aponta dois tipos de relações desenvolvidas no texto. A primeira o obriga a se inscrever em um sistema lingüístico compreensível. Mesmo que cada texto seja único enquanto enunciado, deve pertencer a uma linguagem comum a algum grupo. A segunda diz respeito à *refração* de outros escritos: todo texto é composto por elementos exteriores e comuns a outros textos, e as particularidades de cada um deles dependem da forma como *estes* elementos comuns são recombinaados. Na palavra:

une voix créatrice ne peut jamais être que *seconde* voix (...). L'écrivain, c'est celui qui sait travailler la langue en se situant hors de la langue, c'est celui qui détient le don du dire indirect⁶⁵.

Em outro de seus livros, *La Poétique de Dostoïevski*, Bakhtin explica que uma das maiores particularidades da obra desse escritor reside na autonomia concedida às personagens com relação ao autor e ao narrador. Essa liberdade, evidentemente relativa, é baseada na ausência de definições limitantes por parte do escritor para seus personagens. Seu romance constitui uma interação entre consciências. Além disso, essas consciências mantêm entre si um diálogo, sem se sobrepor umas às outras. E não existe tampouco uma consciência “superior”, uma voz mediadora mais forte. O romance dostoiévskiano é “entièrement structuré de façon à laisser l'opposition dialogique sans solution”⁶⁶.

Mas o que é, de fato, essa liberdade? Segundo o teórico, os personagens gozam de livre-arbítrio em suas concepções ideológicas e filosóficas, e não são apenas o objeto da visão artística e das idéias do autor. Ou seja, cada um deles têm sua visão de mundo. A esse romance, no qual existe a multiplicidade de vozes, Bakhtin chama *polifônico*. Nele se romperia o mito do autor enquanto deus criador de “escravos mudos”, e surgiria a idéia do escritor como um representante de homens livres capazes até mesmo de confrontar seu criador. Isso não quer dizer que a consciência do autor desapareça da obra. De fato, ela está presente, e de modo bastante ativo. Todavia, ela possui exatamente o mesmo valor das de seus personagens e, como estas, se apresenta inconclusa. Por isso, o romance polifônico é, por

⁶⁴ BAKHTIN, M. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1989. Grifo do autor.

⁶⁵ Ibid., p. 318-19. Grifo do autor.

⁶⁶ Id. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970 p. 51.

definição, um romance inacabado. A obra também não possui um final definitivo e fechado, terminando com possibilidades sugeridas pelos elementos apresentados ao longo do texto.

Ao romance dialógico, Bakhtin opõe o romance *monológico*, no qual:

le héros est fermé, ses contours de signification sont nettement spécifiés: il agit, éprouve des émotions, pense, prend conscience, dans les limites de ce qu'il est, dans les limites de son image, définie comme réalité (...). La conscience de soi du personnage est enfermée dans le cadre rigide de la conscience de l'auteur qui la détermine et la décrit par référence au monde extérieur et précis⁶⁷.

O dialogismo não é, entretanto, característico apenas do romance de Dostoiévski. Considerando a língua no que chama da sua integridade concreta, e não a partir do ponto de vista estritamente lingüístico – isto é, de modo abstrato e descontextualizado – o estudioso russo analisa também o discurso dialógico, no qual funcionam as relações entre os enunciados (como as de concordância, confirmação etc.). Para que isso aconteça, as relações lógicas e semânticas devem "materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado e ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa"⁶⁸. Em princípio, todo enunciado tem um sentido. Quando colocado em um discurso, ele passa a ter outro sentido complementar, que não destrói a significação inicial. A cada nova localização, novos sentidos. Daí é possível inferir – embora Bakhtin mencione como exemplos de discurso “bivocal” apenas a estilização, a paródia, o *skaz*⁶⁹ e o diálogo⁷⁰ – que para ele todo discurso é dialógico, ou seja, possui vários significados não-excludentes.

2.2.2 Julia Kristeva: as Origens do Conceito

Para a autora de *Sémeiotiké*, Bakhtin foi um dos primeiros estudiosos da literatura a formular uma teoria na qual o texto é considerado um encontro entre diversas escrituras, um diálogo entre várias instâncias, a do escritor, dos personagens e do contexto histórico contemporâneo e/ou anterior. Note-se de passagem que essa definição exclui a idéia da

⁶⁷ Op. cit., p. 93-4.

⁶⁸ Id. *Problemas da poética de Dostoiévski*. p. 159. Grifo do autor.

⁶⁹ O *skaz* é uma narrativa estruturada como narração de “uma pessoa distanciada do autor (...), dotada de uma forma de discurso própria e *sui generis*” (Ibid., p. 160).

⁷⁰ Algumas das características destes gêneros discursivos aproximam bastante o discurso bivocal do conceito de intertextualidade desenvolvido por Kristeva. No discurso parodístico, na estilização e no *skaz* “um autor pode usar o discurso de um outro para os seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação significativa ao discurso que já tem sua própria orientação e a conserva. Neste caso, esse discurso, conforme a tarefa, deve ser sentido como o de um outro” (Ibid., p. 180).

literatura como algo fechado em si mesmo e introduz a do texto como uma produção inserida na sociedade e na história⁷¹. Esse “*cruzamento de superfícies textuais*”⁷² está presente já na menor unidade do texto, a palavra, possuidora de sentidos variados. Em outros termos, cada palavra possui, além de um sentido específico em um determinado texto, toda uma carga semântica dos contextos aos quais pertenceu. Esses sentidos todos não se excluem mutuamente, mas agem por acumulação e dialogam entre si.

A palavra vista como multiplicidade de significados é, essencialmente, a palavra poética, o único modo pelo qual o escritor participa da história, pois é justamente pela transgressão⁷³ do discurso oficial (monológico, tido como detentor de uma verdade e recusando qualquer tipo de oposição) e efetuando a escritura-leitura – ou seja, uma relação na qual uma se contrapõe ou se posiciona em função da outra – a partir da qual se constitui o dialogismo.

A palavra poética se define de duas formas no texto: ela “pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário”⁷⁴ e, ao mesmo tempo, “está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico”⁷⁵. Através das palavras e de sua pluralidade de sentidos, o texto entra em contato com outros discursos. Decorre daí a definição do texto como “mosaico de citações”⁷⁶, como ponto de encontro e de interação de vários textos, e a esse fenômeno Kristeva chama *intertextualidade*.

A estudiosa também destaca o fato de Bakhtin encarar o dialogismo como característica intrínseca à própria linguagem, e como elemento que “designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade”⁷⁷. Toda linguagem poética é ambivalente, inserindo o texto na história e vice-versa, e dupla, por não conter uma verdade absoluta. Isso significa que a “definição, a determinação, o signo = e o próprio conceito de signo (...), não podem ser aplicados à linguagem poética, que é uma infinidade de junções e de combinações”⁷⁸.

⁷¹ Segundo Kristeva, tanto história quanto sociedade são “textos que o escritor lê e nas quais ele se insere ao reescrevê-las” (KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 66). Entretanto, a autora vê, com a intertextualidade, o desaparecimento da noção de “pessoa-sujeito da escritura” e o surgimento da “ambivalência da escritura”, isto é, o fato de a história social integrar o texto e vice-versa.

⁷² Loc. cit. Grifos da autora.

⁷³ A esta transgressão Bakhtin chama paródia, uma das características, segundo ele, mais fundamentais do romance.

⁷⁴ KRISTEVA, op.cit., p. 67. “Destinatário” é como Kristeva nomeia o personagem no texto.

⁷⁵ Loc.cit.

⁷⁶ Ibid., p. 68.

⁷⁷ Ibid., p. 71.

⁷⁸ Ibid., p. 72. Para a semântica, até mesmo a evolução dos gêneros literários é prevista pelo que chamaremos de “capacidade de expansão da palavra”. Sob esta ótica, as crises pelas quais passou o romance são

Em seu estudo sobre Dostoievski⁷⁹ (texto a partir do qual Kristeva formula o conceito de intertextualidade), Bakhtin aponta três origens principais para o dialogismo, a estrutura carnavalesca, o diálogo socrático e a sátira menipéia. Kristeva analisa os três com vistas a expor o caráter questionador do dialogismo em relação aos conceitos de verdade e de indivíduo⁸⁰:

O carnaval é a perda da consciência individual, pois os foliões adotam máscaras que escondem seus rostos e fazem deles personagens-tipos. Além disso, eles integram um grupo, contribuindo para o apagamento de sua individualidade. No carnaval “s'accomplit la structure de *l'auteur* comme anonymat qui crée et se voit créer, comme moi et comme autre, comme homme et comme masque”⁸¹.

Os diálogos socráticos têm como característica essencial a oposição ao monologismo oficial, o pretense dono de uma verdade incontestável. Por meio do diálogo, Sócrates revela os problemas dos discursos de seus interlocutores, e o resultado é o aparecimento de muitas “verdades”, nenhuma delas absoluta e todas adaptadas à cada interlocutor⁸².

A sátira menipéia é, por sua vez, um gênero constituído pelas citações e pela mistura, por englobar elementos da tragédia e da comédia. Por seu hibridismo, ela está livre de restrições de qualquer tipo. Além disso, abarca gêneros como poesia, discursos, cartas etc, cujo objetivo é mostrar o distanciamento do autor com relação ao seu texto e aos textos dos quais se serve.

Em *La révolution du langage poétique*, Kristeva apresenta posições mais radicais quanto ao intertexto. Pensando especificamente em Lautréamont, a autora afirma que alguns textos pressupõem vários discursos contemporâneos ou anteriores, e esses discursos se tornam propriedade dos textos nos quais se encontram. Esses textos “apropriadores” sofrem, no

conseqüências diretas e naturais dos diferentes níveis das estruturas lingüísticas.

⁷⁹ E também na obra *Questões de literatura e estética. (A teoria do romance)*. São Paulo, Editora Unesp/Hucitec, 1988.

⁸⁰ Kristeva conclui que o autor é apenas a “possibilidade de permutação (...) da história com o discurso e do discurso com a história” (Op. cit., p. 78); portanto, o *autor não existe*: evidentemente, há um escritor empírico que redige a obra “fisicamente”, mas quando esse escritor real se insere no sistema narrativo, ele deixa de existir e se torna uma ausência – desse modo, o autor empírico pode dialogar com si mesmo por meio de sua escritura, pois ele não é mais um “eu” real que se manifesta no texto, mas um “ele” que surge para preencher o vazio deixado pelo autor ausente. E, nas palavras de Riffaterre, “il ne faut pas (...) confondre [l']auteur rationalisé et l'auteur historique, l'auteur homme: si l'on corrige le portrait du second par le premier, on prouve par là même que l'auteur homme n'a d'importance que dans la mesure où il est auteur représenté, auteur mot (...)” (RIFATERRE, M. *La production du texte*. Paris; Seuil, 1979. p. 11).

⁸¹ KRISTEVA, J. *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalise*. Paris: Seuil, 1969. p. 160. Grifo da autora.

⁸² Esses interlocutores são caracterizados por Kristeva como “não-pessoas”, já que são diferenciados apenas por seus discursos – mesmo Sócrates entraria nesta categoria, pois ele é, basicamente, o que ele diz – o que corrobora a idéia do apagamento do indivíduo.

entanto, uma espécie de restrição, justamente por terem assimilado outros, como se esses textos:

exerçaient une contrainte sur le texte moderne, en lui assignant un cadre de dialogues voire même un univers sémantique à discuter. Comme si ces autres discours agissaient comme une incitation à un nouvel acte qui est le texte⁸³.

Ou seja, o texto moderno encontrar-se-ia totalmente submetido ao poder dos antecessores aos quais incorporou, como se os textos impusessem, uns aos outros, uma espécie de ditadura de sua presença. E Kristeva continua: a todo texto moderno se impõe um universo de significações com o qual deve dialogar. Todo enunciado é um pressuposto convidando à transformação, um processo contínuo no qual cada texto contém um papel jurídico ("j'impose des conditions et un univers de discours"⁸⁴), e esse papel também é absorvido pelo texto moderno.

Os textos antigos apresentam questões a ser discutidas pelo texto moderno e este, por sua vez, proporá novas questões aos textos vindouros dos quais fará parte, e assim por diante. Sem essa imposição de pressupostos, um texto não pode realmente ser considerado como tal, pois "pour devenir lui-même un présupposé, le texte se pose en s'appropriant ce qu'il présuppose"⁸⁵. Ou seja, os textos entendidos como potencialidade estão eternamente abertos, à espera do próximo texto com o qual discutirão. O valor destes textos será fixado por seus leitores, "en s'actualisant selon le désir du destinataire, la signification se pluralise et obtient autant de variantes que de lecteurs"⁸⁶.

2.2.3 Gérard Genette, Michel Riffaterre: as Limitações do Intertexto

Com Genette, a intertextualidade ganha um estatuto diferente da teoria formulada por Kristeva. Inicialmente, ele a define como a presença literal de um texto em outro, e cuja forma mais evidente é a citação⁸⁷. Posteriormente, classifica o intertexto como um dos cinco tipos de relações da transtextualidade, entendida como todo contato estabelecido entre um texto e outros, e que pode ou não ser explícito. Dos cinco, apenas dois nos interessam diretamente, as definições de intertextualidade e de hipertextualidade. Agora, o intertexto é definido como:

⁸³ Id. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974. p. 338.

⁸⁴ Loc. cit.

⁸⁵ Ibid., p. 339.

⁸⁶ Ibid., p. 358.

⁸⁷ GENETTE. G. *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil, 1979. p. 87.

(...) une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (...); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (...), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable⁸⁸.

É interessante notar que o intertexto segundo Genette implica em dependência do texto com relação a seus antecessores, e isso fica bem claro no trecho acima: todas as suas formas precisam do(s) texto(s) original(is) para a plena compreensão do texto "secundário". A questão aqui é a restrição de campo do intertexto, cuja fonte provavelmente está no fato de Kristeva ter partido em suas formulações das unidades mínimas (a palavra, a frase, o fragmento), sem situá-las em contextos completos.

Também Michel Riffaterre concentra a força do intertexto na identificação de um texto A (o "original") em um texto B. Cada palavra estaria ligada a um sistema de lugares-comuns, ao qual Riffaterre chama mitologia. Qualquer combinação de palavras produziria uma mistura desses sistemas, anulando alguns aspectos da mitologia. As modificações são percebidas pelo leitor apenas porque este encontra nos textos alguns estereótipos que lhe permitem reconstituir o sistema de lugares-comuns. Em resumo, um texto só é compreensível quando o leitor identifica nele algo já conhecido. Sem a percepção das ligações entre os textos, a leitura produz apenas o sentido e não o verdadeiro significado.

O problema da proposição de Riffaterre é o anquilosamento ao qual submete o texto. Se este só pode ser entendido por suas relações com sistemas anteriores, não existe nenhum tipo de mudança no texto novo, mas somente uma eterna repetição dos lugares-comuns. O texto se torna um circuito fechado, impossibilitado de se transformar em algo novo (o objetivo do processo já nas formulações de Kristeva). Além disso, o intertexto para esse teórico não apresenta nenhum caráter dialógico entre os textos, considerando apenas um estabelecimento de relações, como um tipo de parentesco. E mais: a total dependência dos textos anteriores imputada à sua teoria acaba por transformá-la em uma "versão revista" da influência, noção por ele mesmo considerada vaga e inexata. Isso acontece porque Riffaterre, tal como Kristeva, formulou sua tese a partir de unidades mínimas:

⁸⁸ Id. *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982. p. 8. Grifos do autor.

La 'trace' intertextuelle selon Riffaterre est donc davantage (comme l'allusion) de l'ordre de la figure ponctuelle (du détail) que de l'oeuvre considérée dans sa structure d'ensemble⁸⁹.

O contraponto para o fechamento da intertextualidade está no que Genette chama hipertextualidade, definida como toda relação que une um texto B (o *hipertexto*) a um texto A anterior (o *hipotexto*). Esse texto B não faz um comentário do texto A, mas é derivado dele:

Cette dérivation peut être soit de l'ordre descriptif et intellectuel, où un métatexte (...) 'parle' d'un texte (...). Elle peut être d'un autre ordre tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération qu'[il] qualifierai[t] (...) de transformation, et qu'en conséquence, il évoque plus ou moins manifestement⁹⁰.

Portanto a transformação direta (como a paródia) ou indireta (como o pastiche), é a base da hipertextualidade. Para Genette, importa sobretudo salientar o fato de o hipertexto apresentar uma autonomia ausente no caso do intertexto, pois o hipotexto não é absolutamente indispensável à compreensão do hipertexto, que pode ser lido por si mesmo:

Tout hypertexte, fût-ce un pastiche, peut, sans 'agrammaticalité' perceptible, se lire pour soi-même, et comporte une signification autonome, et donc, d'une certaine manière, suffisante⁹¹.

O hipertexto permite, então, pelo menos dois tipos de leitura: uma independente do hipotexto e outra levando-o em consideração. Além disso, ele pode exercer também uma função metatextual, mantendo com seu(s) hipotexto(s) um diálogo crítico. É o caso de uma obra como *Foe*, de Michel Coetzee, romance no qual a protagonista tem por interlocutor o autor de *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe, a quem tenta convencer a contar a história do naufrago do modo como ela realmente aconteceu:

(...) Coetzee apresenta a instigante ficção de que Defoe não escreveu Robinson Crusoe a partir de informações dadas por um homem naufrago histórico, Alexander Selkirk, ou provenientes de outros relatos de viagem, mas a partir de informações que lhe haviam sido prestadas por uma mulher subsequentemente "silenciada", Susan Barton, que também fora naufraga na ilha de "Cruso" [sic]. Foi Cruso quem sugeriu que ela contasse sua estória a um escritor, que acrescentaria "uma pitada de cor" a seu relato. A princípio ela resistiu porque queria ver revelada a "verdade", e Cruso admitia que a profissão do escritor "é com os livros, e não com a verdade"⁹².

⁸⁹ Ibid., p. 9.

⁹⁰ Ibid., p. 12.

⁹¹ Ibid., p. 45.

⁹² HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 143.

Mesmo dependendo de seu hipotexto, uma obra como *Foe* estabelece com este uma discussão crítica e questionadora.

2.2.4 O Intertexto e a "Morte do Autor"

As teorias expostas por Genette sobre as limitações do intertexto não são unânimes entre os críticos. Para Leyla Perrone-Moisés, a partir do século XIX, a intertextualidade perde a:

preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridiculizante), sem o estabelecimento de distancias claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia dependente da 'verdade' (religiosa, estética, gramatical)⁹³.

A assimilação textual se torna uma reelaboração tanto da forma quanto do sentido, sem a preocupação exclusiva com a construção de uma significação final que concorde ou discorde do texto "base". A crítica então passa a se interessar menos pelas "fontes" e mais pelas operações responsáveis pela formação do novo texto. Sob essa ótica, as influências ganham outro significado, deixando de se reduzir à recepção meramente passiva e se transformam em "um confronto produtivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação"⁹⁴.

Juri Tinianov, membro do grupo dos formalistas russos, entendia o texto como um sistema dentro do qual elementos semelhantes se relacionam. Esses elementos intratextuais também possuem ligações com outros iguais a eles (embora pertencentes a outros sistemas), com os quais estabelecem uma relação extratextual⁹⁵. Por isso Tinianov prefere, à palavra "influência", o vocábulo "convergência", por entendê-lo como um fenômeno natural aos textos, e sem imputar ao "influenciado" uma espécie de dívida para com seu "influenciador"⁹⁶

A intertextualidade transfere o interesse do vínculo entre autor e texto para o contato

⁹³ PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Atica, 1993. p. 59-60.

⁹⁴ Id. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 94.

⁹⁵ "(...) le lexique d'une oeuvre entre simultanément en corrélation d'une part avec le lexique littéraire et le lexique pris dans son ensemble, d'autre part avec les autres éléments de cette oeuvre" (TODOROV, T. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris: Seuil, 1965. p. 123.

⁹⁶ "A palavra 'influência', em seu sentido de 'exercer poder sobre um outro' aparece já no latim escolástico de Tomas de Aquino, mas se passariam séculos antes que perdesse o uso de seu significado etimológico de 'influxo' e seu senso primordial de uma emanação, ou força se espalhando das estrelas sobre a terra. De acordo com essa primeira acepção, 'ser influenciado' significava receber um fluido etéreo, procedente dos outros, um fluido capaz de afetar nossa personalidade e destino, e alterar o estado de todas as coisas no mundo subllunar". (BLOOM, H. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 58)

criado pelo leitor entre os textos. Portanto, nenhum texto pode ser considerado verdadeiramente original, pois "é apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância"⁹⁷. Dessa constatação surge a tese, defendida principalmente pelos estruturalistas e pelos membros da revista *Tel Quel*, da *morte do Autor*, da qual uma das mais importantes defesas está nos escritos de Roland Barthes, a qual podemos resumir do seguinte modo: cada vez que algo é contado sem a intenção de agir sobre o real, o Autor morre. Ele é apenas o "escrevente", da mesma forma que "*je n'est autre que celui qui dit je*"⁹⁸. O Autor é apenas uma "figura decorativa", sob a qual a crítica positivista teria concentrado toda sua atenção em detrimento do texto. Para essa vertente, importa sobretudo identificar as fontes e relacionar a literatura com algo exterior, seja outra obra, seja um dado biográfico. Escrever é, portanto, copiar, e as diferenças entre o original e a cópia são atribuídas ao "gênio". Entretanto, é perfeitamente possível dizer exatamente o contrário do que foi dito e prová-lo de modo altamente satisfatório:

Bachelard a montré que l'imagination poétique consistait non à *former* les images, mais bien au contraire à les *déformer*; et en psychologie, qui est le domaine privilégié des explications analogiques (...), on sait maintenant que les phénomènes de dénégation sont au moins aussi importants que les phénomènes de conformité⁹⁹.

Se a literatura é um conjunto de variações e combinações, não se pode falar de criadores. Embora nasça de um desejo – transmitir uma mensagem singular –, ela se constrói a partir de uma linguagem preexistente e nada original. A matéria-prima literária não é, segundo Barthes, o inominado, mas sim o já nomeado¹⁰⁰. Aquele que escreve precisa saber "qu'il commence un long concubinage avec un langage qui est toujours *antérieur*"¹⁰¹. A morte do Autor acaba, conseqüentemente, com a imagem do artista criador, "detendo o jogo de reflexos da era da representação. O eclipse do sujeito colocará o sujeito humano entre parênteses, e esse desaparecimento será notado por todas as ciências humanas"¹⁰². Esse Autor é, para Barthes, um símbolo quase teológico, um deus detentor de uma verdade particular e

⁹⁷ HUTCHEON, op.cit., p. 166.

⁹⁸ BARTHES, R. "La mort de l'auteur". In: *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984. p. 63..

⁹⁹ Id. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964. p. 248-9. Grifos do autor.

¹⁰⁰ "O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade, etc.; e, perdido no meio do texto (não *atrás* dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor. Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa" (Id. *O prazer do texto*. p. 38. Grifo do autor).

¹⁰¹ Ibid., p. 14. Grifo do autor.

¹⁰² PERRONE-MOISÉS. *Texto, crítica, escritura*, op. cit., p. 18.

absoluta. E essa figura todo-poderosa entra em conflito com a produção, com o texto que, por sua vez, não é senão uma multiplicidade de citações de outros textos:

Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne *précisément* la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel, son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles; voudrait-il *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la 'chose' intérieure qu'il a la prétention de 'traduire', n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment (...).¹⁰³

Outro membro da *Tel Quel*, Jean-Louis Houdebine, propõe, na esteira das discussões sobre a morte do Autor, o desaparecimento do próprio conceito de obra, baseando-se na concepção do texto como um eterno fragmento inacabado. Todavia, esse inacabamento não pressupõe a vinda de outros textos, mas propõe uma escritura – e, conseqüentemente, também uma leitura – que não pode se contentar em permanecer estática. É como se a escritura percorresse os textos em busca de uma forma satisfatória, e essa perseguição só tivesse fim com as mortes do escritor e do leitor. A idéia de obra não teria o menor sentido nesse vasto campo de variações, ecos, contestações e repetições formador do texto, pois ela representa um fechamento previsto desde sua concepção. Houdebine encara o texto como lugar de tensões perpétuas, criadas pelo movimento incessante da escritura às voltas com os limites forjados¹⁰⁴.

2.2.5 A Intertextualidade como Questionamento

Das ciências humanas citadas por Perrone-Moisés¹⁰⁵, destacaremos agora a História, que há bastante tempo questiona o status ontológico e epistemológico do fato histórico e sua aparente neutralidade e subjetividade. Para discutir isso, abriremos um parêntese em nosso estudo para um texto de Michel Foucault, *A arqueologia do saber*.

Enquanto os historiadores se viam às voltas com a diversidade e o caráter fragmentário

¹⁰³ BARTHES, op. cit., p. 65.

¹⁰⁴ "Qu'on veuille ou non, en effet, la notion de reflet est liée à une idéologie de la littérature (...) qui considère l'oeuvre comme 'oeuvre', précisément, c'est-à-dire comme résultat définitif, comme effet subi (reflétant qui n'est qu'un reflété) dont la résonance théologique semble assez fâcheuse. [A intenção do autor é a de substituir a noção de obra pela de] *texte* qui, s'il se présente bien comme produit (en particulier dans son rapport aux autres textes littéraires, sociaux-historiques – dont il est d'une manière ou d'une autre la *lecture*), manifeste en même temps dans sa texture même le processus de sa propre production (*écriture*), laquelle ne saurait être énoncé en termes d'expression ou de reflet" (HOUDEBINE, J-L. "Première approche de la notion de texte". In: TEL QUEL. *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968. p. 269).

¹⁰⁵ Ver nota 106.

do que antes era visto como um conjunto evolutivo regular e cronologicamente ordenado – a matéria histórica –, e tentavam concentrar as diferenças em uma unidade¹⁰⁶, disciplinas como a história da literatura e das idéias deslocaram sua atenção justamente para os fenômenos de ruptura:

Sob as grandes continuidades do pensamento, sob as manifestações maciças e homogêneas de um espírito ou de uma mentalidade coletiva, sob o devir obstinado de uma ciência que luta apaixonadamente por existir e por se aperfeiçoar desde seu começo, sob a persistência de um gênero, de uma forma, de uma disciplina, de uma atividade teórica, procura-se agora destacar a incidência das interrupções¹⁰⁷.

Noções como as de influência e tradição precisam então ser revistas e repensadas, pois sugerem uma continuidade ilusória, indispensável à noção de sujeito e à certeza "de que o tempo não dispensará nada sem reconstitui-lo em uma unidade recomposta"¹⁰⁸. Em outras palavras, sem idéias como as de "ordem e progresso", por exemplo, a própria idéia de sujeito é abalada.

O conceito de influência (e, por conseguinte, o de tradição) é, para Foucault, um modo de justificar, sem definições precisas e de modo simplista, os mecanismos de transmissão de idéias "que liga[m], à distância e através do tempo – como por intermédio de um meio de propagação – unidades definidas como indivíduos, obras, noções e teorias"¹⁰⁹. Foucault não nega os vínculos entre as obras, por exemplo. Ele simplesmente constata que a presença de idéias de um artista nos escritos de outros obedece a certas regras, ou melhor, motivações. E chega a essa conclusão analisando o papel dos enunciados nos textos e de seu agrupamento.

Os campos enunciativos se organizam de várias formas (sucessão, ordem de séries enunciativas, tipos de dependência dos enunciados, coexistência etc.), das quais nos interessa apenas o campo de presença, constituído por enunciados preexistentes que reaparecem e se unem uns aos outros de acordo com a necessidade do discurso. É como se, para tratar de um determinado assunto, fosse preciso "convocar" certos enunciados estrangeiros, e isso não teria nada a ver com as motivações do escritor. As regras de formação de um discurso têm seu lugar "não na 'mentalidade' ou na consciência dos indivíduos, mas no próprio discurso"¹¹⁰.

¹⁰⁶ Formulando perguntas do tipo "quais tipos de séries adotar? (...), quais séries de séries pode-se estabelecer? E em que quadro de cronologia ampla pode-se determinar seqüências distintas de acontecimentos?" (FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. São Paulo: Vozes, 1972. p. 10), ou seja, tentando encontrar uma unidade para a disparidade e a ruptura.

¹⁰⁷ Loc. cit.

¹⁰⁸ Ibid, p. 21.

¹⁰⁹ Ibid., p. 32

¹¹⁰ Ibid., p. 78.

Quem desejar escrever em um determinado campo discursivo deve empregar as mesmas regras. A noção de influência cede então espaço à de uma órbita discursiva, em torno da qual certos enunciados, atraídos por um tema determinado, gravitariam sem a participação da subjetividade do escritor. E isso não se aplicaria apenas aos enunciados em um texto. Também os próprios textos estabelecem contato uns com os outros de modo semelhante, pois as margens de um livro nunca são rigidamente bem delimitadas: “além do título, as primeiras linhas e o ponto final, além de sua configuração interna e a forma que o autonomiza, está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede”¹¹¹

2.2.6 A Literatura Condenada a um Eterno Retorno?

Daremos agora a palavra a Michel Butor, um dos "escritores-críticos"¹¹². Ele define a literatura como uma perpétua reescritura na qual o escritor só se forma através da leitura, e encara o mundo como uma grande biblioteca da qual não fazemos parte porque esse mundo é uma imagem falsa. A falsidade é atestada pelas “fissuras” surgidas ocasionalmente na estrutura, causadas pelo conflito entre a realidade e os livros. Quando isso acontece, surge um espaço vazio cujo preenchimento depende da aparição de outros textos. Portanto, os textos são escritos a partir de uma lacuna por leitores desejando se reconhecer nas obras lidas¹¹³. Para este escritor-leitor, cada um de seus textos fala basicamente de si, mesmo de modo implícito:

La formule du roman habituel est donc tout simplement une sorte de parodie. La plupart des écrivains, le sachant ou non, prennent des livres célèbres d'autrefois et maquillent leurs rides (...). Mais comme ce qui les tient, en fait, c'est le souvenir vague que nous avons des livres fameux dont ils ne sont que les ombres, comme c'est à leur prestige qu'ils doivent tout le leur, ils sont toujours à recommencer, ils peuvent et doivent se multiplier indéfiniment, ce qui épaissit considérablement la bibliothèque, au point de masquer bientôt le modèle même (...)¹¹⁴.

Se essa proposição terminasse aqui, ela compreenderia a literatura como algo sombrio, um processo constante de “vampirização”, na qual os escritores se nutrem uns dos outros a

¹¹¹ Ibid., p. 34.

¹¹² Conforme a definição apresentada por Leyla Perrone-Moisés em seu livro *Texto, crítica, escritura*.

¹¹³ Para Butor, a escritura se dá tendo como base textos de épocas diferentes daquela em que o escritor está. Por isso, ele não conseguiria estabelecer uma identificação total com elas; no anseio de fazê-las “falar de si”, ele as revisita e as atualiza em seus próprios textos, o que culmina na reescritura das obras.

¹¹⁴ BUTOR, M. *Répertoire III*. Paris: Minuit, 1968. p. 10.

fim de atingir algo no qual possam se ver. Ela faz pensar no escritor como um ser incompleto tentando incessantemente construir algo com o qual possa se identificar, Narciso buscando águas nas quais possa ver seu reflexo de forma perfeita. Mesmo conseguindo se afastar do modelo, não entretém com este um diálogo, mas uma sujeição. E ainda: se não somos parte da biblioteca, como é possível escrever – e querer construir alguma identificação – a partir de algo que nada tem a ver conosco e que, além de tudo, é falso? A própria reescritura seria, por conseguinte, um processo de continuação de uma falsidade inata, uma paródia do falso¹¹⁵.

Mas Butor prossegue em seu raciocínio, e a ele faz acréscimos importantes. Os textos não se revelam inteiramente a seus leitores. Guardam sempre elementos escondidos, dificultando a tarefa de reorganização empreendida pelos escritores. Somente os escritores sensíveis ao mal-estar causado pelo ocultamento dos textos podem levar o trabalho da escritura a outro nível, o da criação de novos modelos:

pour nous permettre de raconter, de nous raconter, ce qui nous arrive et ce qui arrive, qui dénonceront, dans l'ensemble romanesque auquel ils s'opposeront nécessairement malgré toutes leurs ruses, ce qu'il y avait de mensonge¹¹⁶.

Esta reescritura é crítica, porque nasce de uma situação naturalmente crítica. Além de trazer de volta os textos antigos, ela os desmonta exibindo suas qualidades e, principalmente, suas incompletudes.

O autor de *L'Emploi du temps* também salienta que esse retorno aos textos antigos acontece apenas porque lemos a obra nova, e ela nos faz querer retomá-los¹¹⁷. Toda a noção de originalidade se vê, então, reavaliada. Imitam-se, de fato, “les ombres communes à de nombreux solides anciens perdus. Les couloirs de l'immense bibliothèque sont peuplés de fantômes composites”¹¹⁸.

2.2.7 O Intertexto segundo Roland Barthes

¹¹⁵ Mas quando fala em “falso”, Butor está basicamente pensando na intenção de alguns de fazer ver (ou querer enxergar) a literatura como um espelho da realidade. E o papel da reescritura seria justamente o de nos mostrar esse engodo: ela é um modo de evidenciar a falsidade do tipo de escritura que se apresenta como uma cópia literal do real. Nesse sentido ela é, de fato, uma paródia do falso.

¹¹⁶ Ibid., p. 10.

¹¹⁷ “The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervision of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the conformity between the old and the new” (ELIOT, T.S. *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. Londres: Methun & Co. Ltd., 1950. p. 50). É a mesma idéia contida no famoso texto de Borges *Kafka e seus precursores*.

¹¹⁸ BUTOR, op. cit., p. 13.

Segundo o autor de *S/Z*, durante muito tempo fomos conduzidos a valorizar o autor em detrimento do leitor, e grande parte da crítica se interessava apenas pelas explicações baseadas nas motivações do autor¹¹⁹. Essa enorme valorização do criador da obra concede ao autor direitos tanto sobre sua produção como sobre a interpretação de seu leitor. Procura-se "établir ce que l'auteur a voulu dire, et nullement ce que le lecteur entend"¹²⁰.

Mas essa entidade tirânica nem sempre existiu, tendo sido criada após a Idade Média: quando a sociedade descobre o prestígio do indivíduo e o positivismo, passa a conferir um grande destaque à figura do autor. Escritores como Mallarmé e Valéry mostraram a necessidade de conceder a presciência à linguagem. Coube, no entanto, à lingüística demonstrar que a enunciação é um processo vazio, realizável sem precisar ser preenchido pelos interlocutores. O autor é, portanto, apenas aquele que escreve, e sua onisciência é tão falsa quanto sua autoridade. Sua figura deve ser substituída pela do *scriptor*, uma criação do texto, formada junto com a enunciação, e que não precede nem excede a escritura. Esse *scriptor* também não é o "sujet dont le livre serait le prédicat"¹²¹, pois o texto é um espaço de encontro, onde se reúnem e se contestam escrituras diversas, e no qual nenhuma é original.

O escritor só pode imitar gestos anteriores, repetidos muitas vezes. Sua função é a de misturar essas escrituras, nas quais não expressa a si mesmo, pois aquilo que tenta traduzir em palavras faz parte do já dito, do já expresso:

L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte: rechercher les 'sources', les 'influences' d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irrepérables et cependant *déjà lues*: ce sont des citations sans guillemets¹²².

Feito de muitas escrituras, o sentido do texto não reside no autor e sim no leitor. A unidade do texto está em seu destino, não em sua origem: "la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur"¹²³.

¹¹⁹ "(...) l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions (...); l'explication de l'oeuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa 'confiance'"(BARTHES, "La mort de l'auteur", op. cit., p. 62. Grifos do autor).

¹²⁰ Id. "Écrire la lecture". In: *Le bruissement de la langue*, op. cit., p. 34. Grifos do autor.

¹²¹ Ibid., p. 64.

¹²² Id. "De l'oeuvre au texte", op. cit., p. 73. Grifos do autor.

¹²³ Id. "La mort de l'auteur", op. cit., p. 67.

O produto do encontro de escrituras também deve ser encarado de outra forma. No lugar da *obra*, noção tradicional, surge o *texto*, sem ligação com um criador. Enquanto a obra é um processo de filiação, objeto do qual o autor é o proprietário exclusivo, o texto não pertence a ninguém. É uma rede, resultado de uma combinatória, não é:

coexistence de sens, mais passage, traversée; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination¹²⁴.

2.2.8 Uma Modalidade Particular de Intertexto: a *Mise em Abyme*

Durante um colóquio sobre o escritor Claude Simon ocorrido em 1974 em Cerisy-la-Salle, Jean Ricardou estabeleceu a diferença entre dois tipos de intertextualidade: a *geral*, baseada em ligações entre textos de vários autores, e a *restrita*, formada por relações entre textos do mesmo autor. Três anos antes, em *Pour une théorie du nouveau roman*, Ricardou apontava a distinção entre a relação de um texto com outro (ao qual chamou intertextualidade *externa*) e a relação de um texto consigo mesmo (a intertextualidade *interna*). Servindo-se dessas distinções, mas sem pretender harmonizar dois sistemas concorrentes, Lucien Dällenbach reconhece a existência de uma outra categoria intertextual, a *autotextualidade*, por ele definida como "uma reduplicação interna, que desdobra a narrativa *toda ou em parte sob a sua dimensão literal* (a do texto, entendido estritamente) ou *referencial* (a da ficção)"¹²⁵. Dentro da autotextualidade se destaca a *mise en abyme*, considerada como uma espécie de resumo intertextual. Por condensar e/ou citar o assunto de uma narrativa, ela é um enunciado se referindo a outro enunciado e "portanto, uma marca do código metalingüístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e da origem, por consequência, a uma repetição interna"¹²⁶

De acordo com Dällenbach, o primeiro a introduzir uma espécie de teorização sobre a *mise en abyme* em literatura foi André Gide, embora a popularização desse procedimento tenha acontecido com o *Nouveau Roman*. Apesar do acordo tácito que, aparentemente, vigora quanto a seu princípio, é difícil chegar a um consenso sobre sua acepção, e o crítico se pergunta se essa indefinição não é resultado direto do caráter enigmático da página do diário de Gide, a origem do termo, reproduzida abaixo:

¹²⁴ Ibid., p. 73.

¹²⁵ DÄLLENBACH, L. "Intertexto e autotexto". In: *Poétique. Revista de teoria e análise literárias* (Tradução de *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse littéraires*, nº 27). Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 52.

¹²⁶ Ibid., p. 54.

J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableaux des *Ménines* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie, et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Willhelm Meister*, les scènes des marionnettes ou de fête au château. Dans *La Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce qui j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *La Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre le second « en abyme »¹²⁷.

É preciso atentar para a frase "aucun de ces exemples n'est absolument juste", e relativizar o alcance dos exemplos, pois nenhum apresenta, segundo Gide, relações diretas com o que tentou fazer em sua *Tentative amoureuse*, o procedimento mais próximo de seus objetivos seria então a metáfora heráldica, a única não rejeitada pelo escritor. Em *La Tentative*, texto após o qual foi escrita a página do diário o narrador, atormentado por um sonho de amor impossível, conta a Madame, sua interlocutora, a história de Luc e Rachel, jovens amantes que, após um breve período de felicidade, decidem se separar. Graças à aventura de Luc o narrador toma, por "procuração", consciência da inutilidade de seus desejos e de como estes estão distantes de seus projetos:

C'est donc une véritable thérapie qu'a finalement exercée sur le conteur l'identification imaginaire qu'il a lui-même machinée: recréé par son travail de fiction, il peut, d'un cœur léger, se vouer à de plus réelles aventures¹²⁸.

E o papel dessa *mise en abyme* não é puramente ficcional, pois ela permite também, ao próprio Gide, assumir a impossibilidade de um relacionamento carnal com sua esposa Madeleine.

Mas qual seria o "defeito" dos exemplos pictóricos e literários apresentados na página do *Journal*? No caso dos quadros, o fato de os espelhos neles representados não reproduzirem fielmente o assunto das obras nas quais se encontram. Eles refletem apenas em parte:

'l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte', la duplication qu'ils instaurent, loin d'être irréprochable, se trouve subvertie par la convexité du miroir ou, en tout cas, par l'intervention de la gauche et de la droite¹²⁹.

¹²⁷ GIDE, A. *Journal. Tome I (1887-1925)*. Paris: Gallimard, 1996. p. 171-2.

¹²⁸ DÄLLENBACH, L. *Le récit spéculaire.*, op. cit., p. 29.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 21.

Quanto às obras literárias citadas, elas se afastam da teoria gideana por não apresentarem um paralelo perfeito com as histórias às quais pertencem (como a "Morte do Gonzaga" em *Hamlet*), por refletirem apenas um estado parcial da narrativa (o teatro de marionetes no *Willhelm Meister*) e por não levarem em consideração um ponto muito importante para o autor dos *Cahiers et poésies d'André Walter*, a retroação do texto naquele que o escreve (caso do *Mad Trist* em "A queda da casa de Usher" cuja reduplicação, à primeira vista, estaria de acordo com as idéias de Gide). Empregando a *mise en abyme*, o escritor pretendia sobretudo mostrar "l'influence du livre sur celui qui l'écrit et pendant cette écriture même"¹³⁰. Portanto, o princípio do procedimento na obra de Gide revela o desejo do escritor de se tornar, pela escritura, seu próprio interlocutor. Para tanto, era preciso criar um ser ficcional e fazê-lo realizar "l'activité même qu'on accomplit en le créant"¹³¹, tornando-o igualmente um escritor. A partir dessa constatação, Dallënbach acrescenta à definição conferida à *mise en abyme* ("toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient"¹³²) uma condição a ser cumprida: é preciso que ela represente uma analogia entre a situação do personagem e a do narrador, pois só assim poderá haver retroação.

Analisando o papel do diário de Edouard nos *Faux-monnayeurs*, o crítico aponta uma diferença importante na definição do procedimento. Aparentemente, esse diário corresponderia perfeitamente à imagem do brasão reivindicada por Gide. No entanto, o próprio Edouard atribui a ele a denominação de "miroir qu'avec moi je promène"¹³³. Essa "mudança"¹³⁴ parece estar ligada a duas funções exercidas pelo diário dentro do livro, a centralização e a espionagem. A primeira tem a ver justamente com a frase de Stendhal cuja paródia carrega uma concepção de romance bastante diferente da expressa em *Le Rouge et le Noir*:

¹³⁰ GIDE, op. cit., p. 40.

¹³¹ DÄLLENBACH, op. cit., p. 26.

¹³² Ibid., p. 18.

¹³³ GIDE, A. *Les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 155.

¹³⁴ De fato, a heráldica também se relaciona aos espelhos de certa forma, visto que os brasões medievais "contenaient une image dont le centre contient la même image réduite *comme le reflet du miroir*, et puis cette image se reproduit à plus petite échelle à maintes reprises en formant ainsi la chaîne des reflets. Donc, 'en abyme' devient un terme tiré de la langue héraldique désignant le procédé de multiplication d'une image en elle-même en réduisant ses contours, ce qui pourrait aller presque sans fin" (VUCCEL, N. "Le narrateur gidean". In *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 146, Avril 2005. p. 234. Grifos nossos). Não há, portanto, contradição nem real substituição porque a imagem do espelho estava presente já na do brasão.

en remplaçant par celui de la première personne le pronom de la neutralité anonyme Gide vise, par-delà Stendhal, les tenants du réalisme "objectif" que *les Faux-monnayeurs* réfutent en acte et, du même geste, nous invite à entendre que les observations consignées dans le "Journal d'Edouard" ne portent pas sur la réalité un point de vue moins partiel ni partial que celui des autres personnages¹³⁵.

Além de obrigar o leitor a construir um sentido individual e igualmente parcial a partir das versões divergentes apresentadas pelos personagens, o diário funciona como uma espécie de filtro – já que praticamente todos os acontecimentos passam por Edouard –, criando um centro de convergência no qual o leitor visualiza com maior clareza a confrontação dos múltiplos pontos de vista.

Quanto à espionagem, alguns retornos ao passado operados pelo diário esclarecem certos fatos do presente. Mas sua importância, no entanto, não se reduz simplesmente ao resgate do necessário para a compreensão da intriga. Durante a ação, "il lui arrive de capter l'inconnu, d'attraper' tel événement, et surtout d'introduire dans le roman les réflexions esthétiques qui en éclairent les propos"¹³⁶. O diário traz também considerações estéticas importantes e, por conter as teorias e eventos que figurariam nos *Faux-monnayeurs* escritos por Edouard, pode ser visto como uma espécie de "manuscrito às avessas" do romance fracassado. E como esse romance impossível nele esboçado tem o mesmo título do livro de Gide, trata de um assunto idêntico – a transposição da vida real operada pelo escritor – e obedece a princípios estéticos similares, o diário causa uma grande oscilação entre os dois livros. Da mesma forma os dois romancistas se confundem pois, muito embora Gide faça questão de enfatizar sua distância com relação a Edouard (diferença de prenomes; recusa de Gide em lhe atribuir o ponto de vista "reinante"; a utopia, apresentada como tal, de conciliar realismo e romance puro; a existência dos *Faux-monnayeurs* pois, ao contrário de Edouard, Gide parece não considerar a história do livro superior ao próprio livro; o lugar reservado pelo texto gideano aos *fait divers*, embaraçantes para Edouard), o tio de Olivier é por vezes uma espécie de porta-voz de Gide, permitindo a este a exposição de suas teorias:

en feignant de n'accorder aucun crédit à ses théories, de laisser entrevoir la genèse de l'œuvre en suggérant qu'elle est autre, d'intégrer à son titre une critique positive ou négative selon qu'Édouard en est le sujet ou l'objet; enfin de résoudre lui-même le conflit entre "roman pur" et flux de la vie, en adoptant "la seule solution esthétique qui fût possible; verser dans l'impur roman qu'on écrit la théorie d'un roman pur qu'il est impossible d'écrire"¹³⁷.

¹³⁵ DÄLLENBACH, op. cit., p. 46.

¹³⁶ Ibid., p. 47.

¹³⁷ Ibid., p. 49.

Embora na obra de Gide o princípio da *mise en abyme* esteja sempre relacionado à retroação, o procedimento em si apresenta algumas variações e pode ser dividido em três modalidades diferentes, de acordo com o tipo de reflexão por ele instaurado. A primeira, a *reflexão simples*, consiste na relação de similitude estabelecida entre um fragmento e o relato no qual este está contido. Na *reflexão infinita*, relatos semelhantes estariam contidos uns dentro dos outros e, finalmente, na *reflexão aporística*, as narrativas "encaixadas" umas nas outras se confundem. Este seria o caso dos *Faux-monnayeurs*, no qual o leitor tem dificuldades em distinguir o interior e o exterior de cada narrativa.

É possível também classificar a *mise en abyme* com relação ao objeto refletido, dividindo-a em reflexão do enunciado, da enunciação e do código. A primeira, também chamada *mise en abyme* ficcional, funciona como um resumo intertextual, por citar de modo reduzido o assunto de um texto dentro deste. Por meio da simplificação do "original", a redução ficcional aumenta a compreensão do leitor: "En stylisant ce qu'elle copie, la maquette fait le départ entre ce qui est essentiel et ce qui n'est qu'accessoire: elle in-forme"¹³⁸. A redundância do conteúdo de informação de uma mensagem termina por expor tanto as intenções de sentido do texto como por revelar o caráter de construção dos textos secundário e principal. Em outras palavras, ela ajuda a destruir a ilusão referencial.

Com relação à *mise en abyme* da enunciação, é possível dizer que ela explicita tanto o agente quanto o processo de produção textual, e corresponde a três vertentes, a inserção diegética do produtor ou do receptor no texto, a exposição da produção ou da recepção como tais e a manifestação do contexto condicionador da produção. Vejamos rapidamente como se dão esses procedimentos.

A presença do autor no texto acontece graças à presença de uma figura desprovida de sentido fora da enunciação, e anônima a despeito do nome escrito na capa do livro. Em outras palavras, o chamado autor implícito (ou instância produtora) não se identifica com o autor empírico, e não representa esse autor real embora possa ter traços deste. No entanto, o texto pode muito bem nos levar a crer que o autor implícito e o autor empírico são a mesma "pessoa". Para tanto, é possível:

feindre de laisser le responsable du récit intervenir en son nom propre, instituer un narrateur, construire une figure auctoriale et la faire endosser à un personnage¹³⁹.

¹³⁸ Ibid., p. 78.

¹³⁹ Ibid., p. 101.

Também o leitor pode ser posto *en abyme*, de modo um pouco diferente: mesmo sendo o correspondente direto da instância produtora, o anonimato do leitor implícito precisa de uma reflexão auxiliar que funcione como "caution narrative du représentant et support matériel de la (quasi) lecture à laquelle il s'adonne", isto é, a recepção do texto deve ser explicitada na obra, assim como seu processo de produção.

O texto pode também contar a história de sua gênese. Isso é bastante comum no caso de romances epistolares – a fim de justificar o modo como as cartas foram coletadas e triadas. Alguns textos preferem se referir apenas a si mesmos, como é o caso da segunda parte de *Don Quixote*, na qual "nous sommes pris dans le cercle d'un livre qui anticipe son propre avenir tout en s'opposant un déni d'existence sous prétexte qu'il n'est pas livre; mais réalité"¹⁴⁰.

A *mise en abyme* do código (também chamada metatextual), constituída pela transposição não de uma história ou de elementos formais, mas do modo como estes são apresentados é, por sua vez, empregada com vistas a apresentar o texto da qual faz parte como uma composição, e isso pode ser feito de várias formas, como por meio de um debate estético, com um manifesto, um quadro – caso das pinturas de Elstir em *A la recherche du temps perdu* – etc., desde que essas formas sejam assumidas pelo texto de modo visível o bastante para fazer a reflexão metatextual funcionar como uma espécie de bula e:

disposer la lecture à s'acquitter moins difficilement de sa tâche: refaire, comme dans un miroir, ce qui son envers symétrique a fait avant elle; prendre l'oeuvre pour ce qu'elle veut être prise¹⁴¹.

Apesar de Gide tê-los "descreditado", voltemos rapidamente aos exemplos pictóricos apresentados na página do diário, mais especificamente a *Las Meninas*. Michel Foucault ressaltava uma particularidade sobre o espelho nesse quadro: ele não reflete nem o pintor nem os personagens ao centro da cena, diferentemente do que acontecia com os mestres holandeses do século XIV, em cujas pinturas os espelhos repetiam as cenas já mostradas nos quadros dentro de um espaço menor e modificado pela convexidade. Neles, se via "la même chose que dans la première instance du tableau, mais décomposé et recomposé selon une autre foi. Ici le miroir ne dit rien de ce qu'il a été déjà dit"¹⁴². No quadro de Velásquez:

Au lieu de tourner autour des objets visibles, ce miroir traverse tout le champ de la représentation, négligeant ce qu'il pourrait y capter, et restitue la visibilité à ce qui demeure hors de tout regard. Mais cette invisibilité qu'il surmonte n'est pas celle du

¹⁴⁰ Ibid., p. 122.

¹⁴¹ Ibid., p. 130.

¹⁴² FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966. p. 23.

caché: il ne contourne pas un obstacle, il ne détourne pas une perspective, il s'adresse à ce qui est invisible à la fois par la structure du tableau et par son existence comme peinture¹⁴³

Para Dällenbach, Gide deixou de lado esse quadro justamente pelo fato de o espelho não refletir a cena interna. Mas *Las Meninas* representa algo importante: trazendo para dentro da obra realidades que lhe são exteriores, a reflexão operada pelo espelho insere o espectador na obra e o convida a fazer parte da pintura. Isso causa uma oscilação entre o exterior e o interior, como acontece em *Les Faux-monnayeurs*, pois o artista nos oferece a possibilidade de ver através de seus olhos.

Tal como o espectador é chamado para dentro do quadro, e é obrigado a mudar seu ponto de vista, também o pintor "sai" de sua pintura para se ver em pleno ato de criação. Representando-se durante seu trabalho, o artista tem a oportunidade de refletir sobre seu processo de criação, estabelecendo uma distância crítica. Como o jovem Gide, escrevendo suas primeiras obras na penteadeira cheia de espelhos de Anna Shakleton, ou como Serge Valène, personagem de *La Vie mode d'emploi*, cujo projeto inacabado, situado no meio do romance, tencionava mostrar o pintor:

en train de se peindre lui-même, esquissant du bout de son pinceau la silhouette minuscule d'un peintre en longue blouse grise avec une écharpe violette, sa palette à la main, en train de peindre la figurine infime d'un peintre en train de peindre, encore une fois une de ces images en abyme qu'il aurait voulu continuer à l'infini comme si le pouvoir de ses yeux et de sa main ne connaissaient plus de limites¹⁴⁴.

A vertigem do pintor às voltas com as reproduções sucessivas, a reflexão infinita de si mesmo através de sua obra é, segundo Goulet, resultado da afirmação do artista como mestre da pequena parcela do mundo da qual se apropriou. Compondo seu próprio espaço e seus planos com o assunto e as regras por ele escolhidos, o pintor se torna o mago exprimindo, através de suas obras:

un monde où le regard du spectateur est guidé par la représentation des regards non seulement du peintre, mais aussi du spectateur ou du lecteur, qui y sont inscrits¹⁴⁵.

Nos textos de Perec, o fantasma das reproduções infinitas estaria ligado não à demonstração de um desejo de controlar estritamente a obra, mas justamente em mostrar o

¹⁴³ Ibid., p. 23-4.

¹⁴⁴ PEREC, G. *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1978. p. 291.

¹⁴⁵ GOULET, A. "Aux sources de la mise en abyme". Conferência realizada em Assis (inédita), s/p.

quanto esse suposto controle é falso – todos os projetos grandiosos empreendidos pelos personagens de *La Vie mode d'emploi*, dos quais se destacam os de Percival Bartlebooth e o do próprio Valène, estão fadados ao fracasso.

Para Goulet, a essência da *mise en abyme* está na mudança de perspectiva entre o artista e o público por ela ocasionada, no estabelecimento de uma cumplicidade entre ambos, no rompimento da barreira entre o interior e o exterior da obra. A reflexão infinita trabalhada por Perec em seus textos estaria em completa oposição à *mise en abyme* gideana centrada, como vimos, no efeito causado pela escritura no escritor, efeito constatado por Gide após a composição da *La Tentative amoureuse*. Ao terminar esse livro, o escritor diz ter tido a sensação de haver passado por uma experiência real. Por isso, o crítico apresenta uma definição do procedimento um pouco diferente da desenvolvida por Dallénbach. Segundo Goulet a *mise en abyme* é a "transposition, réduplication ou figuration en modèle réduit, du sujet de l'oeuvre exposé à l'intérieur de la fiction, en vue d'éclairer une intention de l'auteur"¹⁴⁶

Mas a *mise en abyme* gideana não é estática, e apresenta modificações importantes ao longo da obra do escritor. Nos primeiros livros, como em *La Tentative amoureuse*, ela tem uma função bastante particular, a criação de um duplo que permite a Gide desembaraçar-se de algum aspecto pessoal ou de um desejo. A eficacidae dessa catarse é visível nas poesias ao final dos *Cahiers et les Poésies d'André Walter*, nas quais o protagonista e:

auteur fictif de ces poèmes n'est plus le même: un certain humour, un certain sens du saugrenu atteste une prise de distance d'avec soi: il est prêt à vivre, et non plus à mourir¹⁴⁷.

As experiências vividas por meio de um Outro fictício poupam o escritor de se comprometer demais na vida real e, ainda, permitem o estabelecimento de uma distância crítica. Neste sentido, se pode dizer que a *mise en abyme* é uma espécie de "moeda falsa", pois permite a obtenção de um resultado sem, no entanto, implicar em uma ação real.

O começo de uma famosa página do *Journal* merece atenção porque nele o princípio da retroação recebe um destaque que não é dado a nenhum dos exemplos seguintes:

J'ai voulu indiquer, dans cette *Tentative amoureuse*, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie; comme l'on voit en physique ces vases mobiles suspendus, pleins de liquide, recevoir une impulsion, lorsqu'ils se vident, dans le sens opposé à celui de l'écoulement du liquide qu'ils contiennent. Nos actes ont sur

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid.

nous une rétroaction. "Nos actions agissent sur nous autant que nous agissons sur elles", dit George Eliot.

Donc j'étais triste parce qu'un rêve d'irréalisable joie me tourmente. Je le raconte, et cette joie, l'enlevant au rêve, je la fais mienne, mon rêve en est désenchanté, j'en suis joyeux.

Nulle action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C'est une réciprocité que j'ai voulu indiquer; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est soi; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai donnée là; et c'est tout simplement un conte¹⁴⁸.

Nesse trecho, se percebe que a retroação para Gide era um princípio relacionado não apenas à escritura de modo geral (mesmo àquela cujo objetivo não é o de se livrar de um desejo) mas a todas as ações da vida, embora esteja particularmente interessado no efeito sentido pelo "agente" que é, ao mesmo tempo, o "sujeito" de sua ação. Antes de defini-la enquanto procedimento formal, Gide se preocupou em circunscrever a função primordial da prática do procedimento, transformar a ação em um *médaille affichée*, fazê-la dialogar com a instância narrativa da qual ela é um espelho "qui révèle des zones obscures, cachées, inconscientes, et qui rétroagit sur le sujet de l'écriture, le transforme, lui permet de passer outre"¹⁴⁹.

Olga Maria de Souza, em um artigo no qual estuda a *mise en abyme* nos *Faux-monnayeurs*, também enfatiza seu caráter retroativo, e destaca a relação estreita entre as vertentes ficcional e autobiográfica na obra de Gide. Utilizando como base sua própria vida, o autor constrói uma história transposta ao plano das personagens, recriando livremente os fatos dos quais parte segundo exigências literárias e/ou pessoais. Valendo-se desse material, e empregando a terceira pessoa (e não a forma autobiográfica), o escritor compõe uma narrativa em dois níveis. No primeiro, um narrador conta algumas histórias pertencentes ao plano dos personagens e no segundo se situa a *mise en abyme* – Edouard contando em seu diário a gênese de seu romance em construção.

Voltaremos mais adiante ao narrador¹⁵⁰. Por enquanto basta apontar suas constantes

¹⁴⁸ GIDE, A. *Journal*. op. cit., p. 170-1.

¹⁴⁹ GOULET, op.cit.

¹⁵⁰ Segundo Goulet, o escritor Edouard corresponde à figura do autor *en abyme*, isto é, uma espécie de "agente" na obra: apesar de indagar-se sobre assuntos do interesse de Gide, possui vida independente, comprovada por meio de suas idéias sobre o fazer literário. Mas mesmo sendo um princípio de coerência eficaz em uma obra cheia de forças centrífugas, Edouard se encontra envolvido por um narrador que intervêm enquanto regente e juiz, mesmo aparentando inocência: a esse narrador Gide chama "autor". Para Goulet, através dessa outra figura de autor *en abyme*, se inclui no romance a crítica do autor onisciente e de suas imposturas. "L'auteur en abyme relève bien plutôt d'un exercice d'interrogation, parfois d'auto dérision ou même d'auto flagellation. après le 'sacre de l'écrivain', à partir de Flaubert et Baudelaire, du culte de l'art pour l'art, sans doute l'auteur

mudanças de "foco". Por vezes, ele emprega o "nós" e assim associa seu ponto de vista ao do leitor:

Laissons madame Profitendieu dans sa chambre assise sur une petite chaise droite peu confortable¹⁵¹

em outras ocasiões, se apresenta na primeira pessoa:

J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie, la cuisinière; mais on ne peut tout écouter.¹⁵²

e pode, também, mostrar conhecer os pensamentos e ações do passado dos personagens:

Quand elle était avec son amant, le père de Bernard (...) elle se disait: Va, tu auras beau faire; tu ne seras jamais qu'un honnête femme¹⁵³.

Esse narrador, diferentemente do que acontece em uma autobiografia como *Si le grain ne meurt*, apresenta com clareza a distinção entre o próprio autor e a matéria a partir da qual trabalha, sua vida. Portanto, mesmo utilizando elementos da vida real, a vertente ficcional não mantém com aquela "uma relação especular, um compromisso mimético, nem se atém a qualquer preocupação de fidedignidade histórica. Longe de sustentar uma arte imitativa da vida, Gide segue o princípio inverso"¹⁵⁴.

Como o objetivo principal da *mise en abyme* gideana é mostrar a retroação sobre seu autor, este último precisa ser várias vezes representado no texto, como narrador/personagem e como personagem/escritor na narrativa principal, ou como personagem vivendo um episódio retirado da vida de Gide na narrativa secundária. Souza identifica na *mise en abyme* três níveis de representação da figura do autor: "Gide, escritor real que escreveu o romance (...), o narrador que conta a história de Edouard e o personagem-escritor que está escrevendo um romance chamado *Les Faux-monnayeurs*"¹⁵⁵. O primeiro nível se situa fora da narrativa, os

a-t-il pu prendre la mesure des limites de son pouvoir démiurgique. De Bouvard et Pécuchet, scribes dérisoires attelés à leur quête de la connaissance universelle, et de Mallarmé, auteur géant terrassé par son rêve du 'Livre', à Gide (...) se mesure l'écart entre la mission du Poète qui n'est pas moins (...) que de sauver le monde, et l'impuissance de l'écrivain sur laquelle surenchériront un Leiris ou un Robbe-Grillet" (GOULET, op. cit.).

¹⁵¹ GIDE, A. *Les Faux-monnayeurs*. op. cit., p. 31.

¹⁵² Ibid., p. 32.

¹⁵³ Loc. cit.

¹⁵⁴ SOUZA, O. M. "A mise en abyme en *Les Faux-monnayeurs* de Gide". Disponível no site www.ufes.br/~mlb/fronteiras/pdf/OLGA_texto_Fronteiras.pdf. p. 5. Acesso em 15 de março de 2008.

¹⁵⁵ Ibid., p. 11.

dois outros se dividem em narrativa principal e secundária, estando esta última *en abyme*.

Devemos acrescentar à complexa estrutura do romance tanto o *Journal des Faux-monnayeurs*, no qual Gide registrou seu processo criativo e o progresso de sua obra, como o próprio diário do escritor no qual figuram episódios posteriormente transpostos aos *Faux-monnayeurs*. Segundo Barthes, é uma obra sempre voltada para seu autor, mesmo quando se refere a outras pessoas. Neste sentido, o diário de Gide vale especialmente "par sa force de réflexion, de retour, sur Gide lui-même"¹⁵⁶.

Ao representar o escritor durante o ato de escrever, a *mise en abyme* tenta encontrar o sujeito da enunciação dentro do enunciado, tarefa que evidenciaria "o inesgotável das possibilidades de representação [desse sujeito] nos diversos níveis da narrativa, como narrador ou como personagem"¹⁵⁷. Para nós, se destaca sobretudo nesse artifício formal o aspecto de reflexão crítica tanto do texto sobre si mesmo como do escritor sobre seu processo de criação pois, embora a retroação esteja na base do conceito elaborado por Gide, é a reflexão acerca dos problemas específicos da escritura por ele instaurado que terá impacto sobre o leitor.

Contudo, a *mise en abyme* não é a única forma de o texto pensar a si mesmo e se expor enquanto construção; também a *metatextualidade* pode ser incluída entre os processos de auto-reflexividade. Definida por Bernard Magné¹⁵⁸ como o conjunto de dispositivos através dos quais um texto designa, denotativa ou conotativamente, seus mecanismos de produção, a metatextualidade constitui, em outras palavras, a(s) alusão(ões) feita(s) por um texto aos "instrumentos" de seu processo de criação. Esse conceito, bem próximo ao homônimo desenvolvido por Eco¹⁵⁹, diferenciar-se-ia da *mise en abyme* em dois pontos fundamentais: enquanto esta se refere especificamente ao nível discursivo/ficcional, o metatexto designa os processos que o produziram. Além disso, o metatexto pressuporia uma relação de analogia entre dois elementos, um pertencente a ficção e outro à escritura. Apesar disso, a metatextualidade pode ser aproximada da "mise en évidence de la production ou de la réception comme telles"¹⁶⁰, uma das possibilidades da *mise en abyme* da enunciação. E, como

¹⁵⁶ BARTHES, R. "Notes sur André Gide et son 'Journal'". In: *Oeuvres Complètes. Tome I (1942-1965)*. Paris: Gallimard, 1995. p. 24.

¹⁵⁷ SOUZA, op. cit., p. 12.

¹⁵⁸ Cf MAGNE, B. *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, nº 1. Toronto: Trinitexte, 1982.

¹⁵⁹ De acordo com a definição apresentada em *Lector in fabula*, o metatexto "conta ao menos três histórias: a história daquilo que acontece com suas *dramatis personae*, a história do que ocorre com seu leitor ingênuo e a história daquilo que se dá com a própria novela como texto (pois esta mesma história é, no fundo, a história do que acontece com seu leitor crítico)" (ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 172).

¹⁶⁰ DÄLLENBACH, op. cit., p. 100.

vimos acima, a *mise en abyme* do código exhibe na narrativa a elaboração dos elementos composicionais que a constituem.

Alguns trechos dos *Faux-monnayeurs* considerados exemplos de *mise en abyme* parecem exercer também o papel de metatextos. Um deles está na "aula" dada por Vincent a Lilian Griffith e Passavant, no capítulo XVII da primeira parte, na qual o rapaz propõe modelos tirados da biologia para refletir sobre a sociedade:

Les 'bourgeois terminaux', la confrontation des animaux 'sténohalins' et 'euryhalins' et les 'appareils photogéniques des animaux des bas-fonds' constituent trois modèles fournis par les lois naturelles, métaphores respectivement de la condition de bâtard, de la lutte pour la vie et de la sélection naturelle, et de l'homme créateur de valeurs dans un univers post-nietzschéen¹⁶¹.

Esses temas estão todos ligados às histórias que se desenrolam durante a narrativa, fazendo portanto parte das várias *mises en abyme* ficcionais do livro. No entanto, nesse mesmo trecho, Vincent alude aos sistemas de iluminação própria encontrados nos animais das regiões abissais: cada um deles "éclaire, illumine, irradie. Quand la nuit, ramenés du fond de l'abîme, on les versait sur le pont du navire, la nuit était tout éblouie"¹⁶². É possível interpretar esse trecho como uma alusão tanto à multiplicidade e à independência dos pontos de vista – cada um "ilumina" a si mesmo, sem contudo invalidar nenhum dos outros – quanto à construção dos *Faux-monnayeurs*, obra que contém sua própria crítica, constituindo uma representação "qui se donnerait elle-même en spectacle"¹⁶³.

2.2.9 Há um Autor Neste Texto?

Apesar de ser um conceito-chave para a crítica literária moderna, a teoria da intertextualidade não está isenta de críticas, das quais destacaremos agora as do já citado Michel Riffaterre, de Antoine Compagnon e de Séan Burke.

Em uma de suas obras sobre estilística, Riffaterre faz uma crítica pertinente aos "formalistas franceses", isto é, o grupo da *Tel Quel*. Ele reconhece a importância desses críticos, sobretudo por terem inaugurado uma forma de pensar a literatura dissociada da tradicional "estética das motivações exteriores", da qual é parte o estudo das influências, mas se opõe radicalmente à morte do Autor. Embora encare, como vimos anteriormente, os textos

¹⁶¹ GOULET, A. *Les Faux-monnayeurs mode d'emploi*, op. cit., p. 129.

¹⁶² GIDE, op. cit., p. 151.

¹⁶³ FOUCAULT, op. cit., p. 31.

como estruturas dentro das quais outros textos se comunicam, considera a questão da morte do Autor problemática por enxergar o texto apenas enquanto estrutura, sem levar em conta a função referencial da linguagem, reduzindo-o a um sistema totalmente isento de mensagens. Assim sendo, não se poderia mais falar em:

fidelidade na imitação da realidade através de textos, nem de conformidade ou propriedade moral de uma mensagem; a partir daí, não pode[mos] mais basear [os] julgamentos de valor na verdade da obra de arte, mas apenas na sua *validade*, ou seja, na *coerência de seu sistema interno*¹⁶⁴.

Parece-nos um tanto ingênuo da parte de Riffaterre falar em imitação fiel da realidade, mas sua apreciação sobre a morte do Autor é interessante porque põe em pauta o problema causado pela concepção de esvaziamento dos textos. Para que servem, se são apenas "sistema[s] combinatório[s] finito[s] de signos dentro dos sistema combinatório da língua"¹⁶⁵ e não transmitem nenhuma mensagem? Com qual propósito os lemos? Estamos todos – escritores e leitores – motivados apenas pela curiosidade em ver elementos deslocados de vários lugares e postos em conjunto, sem nenhuma outra razão? E porque alguém escolhe justamente recombinar certos elementos, e não outros, para construir um texto?

A morte do Autor também está no cerne das discussões propostas por Compagnon e Burke. Segundo eles, seu ponto de partida está no ataque à tese intencionalista, de acordo com a qual é necessário conhecer as intenções de um autor para compreender corretamente seu texto. Esse tipo de teoria inutilizaria a crítica literária – afinal, se podemos encontrar os significados de um texto apenas sabendo o que o escritor quis dizer, não precisamos de teorias. Além disso, os partidários da morte do Autor o identificam à burguesia, ao capitalismo e a Deus:

The death of the author might be said to fulfill much the same function in our days as did the death of God for late nineteenth-century thought. Both deaths attest to a departure of belief in authority, (...) intention, (...) and creativity¹⁶⁶.

Ou seja, o desaparecimento de uma autoridade, para a qual a linguagem é a substituta. Não existe uma pessoa, um sujeito por trás da escritura, já que a linguagem é impessoal. Portanto, também a escritura não representa absolutamente nada anterior à sua criação. Sendo

¹⁶⁴ RIFFATERRE, M. *Estilística*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 251.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 250.

¹⁶⁶ BURKE, S. *The death and the return of the Author*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 1992. p. 22-3.

construída a partir de algo anônimo e impessoal, também ela é impessoal, e não reflete nenhuma subjetividade. E aí entra o intertexto, o "mosaico de citações": se o ato de escrever não "representa" um sujeito, ele só pode originar-se em si mesmo, se reescrevendo sempre, como a serpente mordendo a própria cauda. Cria-se então uma imagem dos textos, e conseqüentemente, da literatura, como um circuito fechado sem nenhum contato com nada além dele mesmo.

Os dois críticos¹⁶⁷ são unânimes em declarar que é preciso encarar a morte do Autor com muitas reservas, porque ela surge em um momento de ruptura na França, na esteira dos acontecimentos de 1968¹⁶⁸. Tendo sido somado às instituições contra as quais a época se insurgia, se criou para o autor uma imagem associada à autoridade e, por que não dizer, a um certo tipo de repressão para que sua morte fosse aprovada e significativa:

Roland Barthes in the "The Death of the Author" does not so much destroy the "Author-God", but participates in its construction. He must create a King worthy of the killing. Not only in the author to be compared with a tyrannical deity, but also with bourgeois man himself: it is, Barthes writes, "the epitome and culmination of capitalist ideology... which has attached the greatest importance to the 'person' of the author" (...). Hence, too, the comparison with the capitalist, and the capitalizations (...) prime for decapitation.¹⁶⁹

Em suma, foi criado um tipo de autor que nunca teria existido de fato pois, para Burke, o poder absoluto imputado ao autor por Barthes é real somente na defesa de seu desaparecimento.

Como resultado da morte do Autor, o papel de organizador do texto passa a ser do leitor; nele se produz a unidade da escritura. Mas nem mesmo esse leitor é considerado um

¹⁶⁷ Ambos também concordam em atribuir às reivindicações pela primazia da linguagem em detrimento do sujeito, feitas inicialmente por Mallarmé, a responsabilidade pela "declaração de óbito" do autor: "The disappearance of the writer, the autonomy of writing the beginning of *écriture* in an act of textual dispossession, the power of language to organize and orchestrate itself without any subjective intervention whatsoever, the notion of the intertextualising of all literature (...). With Mallarmé, the sublime origin of literature which the romantics sought alternately in imagination, or in the Muse, is now discovered within language itself" (Ibid., p. 9. Grifo do autor).

¹⁶⁸ "Selon certains, ce serait un problème rendu caduc par la modernité littéraire: l'auteur lui-même n'est qu'un personnage du dix-neuvième siècle. Jouissant de droits, exerçant une propriété, bénéficiant d'un prestige, il a sa vie, son œuvre, exprime sa personne privée dans l'œuvre engendrée. Aujourd'hui, l'opposition de l'auteur et de son corrélat, ou de son prédicat, l'œuvre, ferait place à une autre; l'écrivain et le texte. Suivant cette argumentation, l'auteur serait une vieillerie idéologique à remiser au magasin des antiquités, voire une baudruche à tuer. Ainsi, Barthes consacra naguère à la mort de l'auteur un essai quelque peu imprudent dans sa radicalité (c'était une époque où l'on mourait beaucoup: après Dieu, l'homme, le sujet, l'auteur) (...). Hélas, les fantômes ont la vie dure, et l'auteur, un instant effacé par le structuralisme, réapparaît dans les années 1980, avec le retour au subjectif dans les mœurs, et à l'histoire dans la littérature" (SCHNEIDER, M. *Voleurs de mots*. Paris: Gallimard, 1985. p. 35. Grifos do autor).

¹⁶⁹ BURKE, op. cit., p. 26-27.

sujeito, sendo visto somente como uma função, sem história, biografia ou psicologia. Voltaremos à questão do leitor no terceiro capítulo dessa dissertação. Por hora, basta observarmos a afirmação de Compagnon sobre a substituição de papéis operada pelo desaparecimento do sujeito por trás da escritura, e que finalmente se trataria de uma mera transferência. O leitor ganha importância e liberdade de comentário mas, na falta de uma verdadeira reflexão "sobre a natureza das relações de intenção e de interpretação, não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménéard"¹⁷⁰. E Compagnon levanta ainda um outro problema: a teoria da morte do Autor confundiria a pessoa empírica e biográfica com o autor, considerando a intencionalidade como critério de interpretação. Para negar o autor é preciso assumir a tese intencionalista como correta, tese contra a qual se opunha a chamada nova crítica, da qual faziam parte nomes como Barthes e Foucault.

2.2.10 A Intertextualidade em Xequê

O sentido comum conferido à intertextualidade, que faz dela um simples substituto das "velhas noções de 'fonte' e de 'influência', caras à história literária, para designar as relações entre os textos"¹⁷¹, teria suas origens na Poética de Aristóteles, mais especificamente em uma mudança de sentido da palavra mimese. Platão a entendia como uma forma narrativa na qual é empregado o discurso direto, modo ao qual o filósofo chama imitativo. A crítica platônica reside na "ilusão de que a narrativa é conduzida por outro que não o autor"¹⁷², algo considerado condenável por afastar a verdade e tentar fazer a cópia, ou seja, uma falsificação, passar por um original.

Em Aristóteles, no entanto, a mimese possuiria um sentido mais geral, já que o filósofo não estabelece, como Platão, uma oposição entre texto dramático e texto poético. A diferença entre ambos se reduz à forma direta de narrar, na qual há a representação da história, e a forma indireta, em que a história é contada. Tanto o drama quanto a narração – a qual Platão chama diegese simples – fazem parte da mimese aristotélica. Segundo a concepção “aceita desde então, essa extensão aristotélica da mimese ao conjunto da arte poética coincide com uma banalização da noção que passa a designar toda atividade imitativa e toda poesia,

¹⁷⁰ COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 52.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁷² *Ibid.*, p. 103.

toda literatura como imitação"¹⁷³.

Compagnon chama nossa atenção para o fato de Aristóteles mencionar como objetos da mimese apenas as ações dos homens, acentuando assim a técnica de representação e não a coisa representada. Interessa-lhe sobremaneira a produção verossímil da ficção poética. Segundo essa interpretação da *Poética*, a literatura não pode ser vista como imitação da natureza, e sim como representação, como efeito formal. A mudança de perspectiva conduziria da "natureza (*eikos*) à literatura, ou à cultura e à ideologia (*doxa*), como referência inédita"¹⁷⁴. Assim sendo, a mimese foi associada à ideologia, à vontade de fazer passar uma convenção por verdade incontestável:

Pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar o objeto imitante em proveito do objeto imitado, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo: a crítica da mimese é, *in fine*, uma crítica da ordem capitalista¹⁷⁵.

A ideologia burguesa é, portanto, relacionada a uma ilusão lingüística. Recusar a relação entre a literatura e o real implica na recusa a essa ideologia. E nessa negação aparece a noção de ilusão referencial, ou seja, o fato de a literatura manipular os signos de tal forma que estes pareçam naturais. Como, de acordo com a lingüística saussuriana, o signo e o referente não apresentam qualquer ligação, o texto não pode mais ser visto como um roteiro a ser seguido. O real é apenas um código, e o objetivo da mimese é o de construir uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. E, sendo o verossímil interpretado como um código estabelecido entre autor e leitor, código esse criador do célebre *effet de réel* barthesiano, deduz-se que "o realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade"¹⁷⁶.

Como vimos, Kristeva formula a teoria do intertexto partindo da noção bakhtiniana de dialogismo, conceito para o qual a História e a sociedade têm papel fundamental no texto. De acordo com Compagnon, no entanto, a interpretação da intertextualidade feita pela teoria literária tenderia a compreendê-la como uma relação fechada em si mesma, estabelecida apenas entre textos. Segundo tal ótica, a intertextualidade se torna apenas um nome diferente para a tão criticada influência. De acordo com Barthes, o real exposto pelo artista é sempre um *já escrito*, um código anterior à escritura cuja base se encontra em outros textos:

¹⁷³ Loc. cit.

¹⁷⁴ Ibid., p. 105.

¹⁷⁵ Ibid., p. 106.

¹⁷⁶ Ibid., p. 110.

Que se observe o *locus amoenus* da retórica antiga nos relatos dos viajantes do Renascimento no Oriente ou na América, confirmando que não é nunca o próprio real que é descrito ou visto, mesmo quando se trata do Novo Mundo, mas sempre já um texto feito de clichês e de estereótipos¹⁷⁷.

A crítica do realismo apresentaria portanto algumas contradições sérias. Se a manipulação operada pela convenção realista puder ser estendida a todo e qualquer texto – já que essa constatação se baseia em Saussure, para quem "a idéia do arbitrário do signo implica a autonomia relativa da língua em relação à realidade e supõe que a significação seja diferencial (resultando da relação entre as palavras e as coisas)"¹⁷⁸ –, também a teoria se assenta em um discurso manipulador e, portanto, digno de desconfiança. Por outro lado, se Barthes pode denunciar o *effet de réel*, então é possível falar da realidade e aludir a algo que existe.

Além das questões levantadas com relação à morte do Autor, a própria formulação teórica da intertextualidade possui pelo menos um ponto "obscuro", exatamente em sua origem. Como já vimos, a base de Kristeva é o dialogismo e, como também tivemos a oportunidade de observar, o dialogismo implica em uma relação entre a literatura e o mundo. Admitir a impessoalidade da escritura implica em aceitar que o texto reproduz "uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real"¹⁷⁹. Como o texto não pode ser executado "ao pé da letra", como uma espécie de roteiro não se pode, segundo Barthes, falar em referencialidade entre a literatura e o mundo. A ilusão referencial é o resultado de uma "manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e o faz crer na naturalização do signo"¹⁸⁰. Em resumo, a teoria da intertextualidade terminou por distorcer o conceito a partir do qual foi engendrada¹⁸¹. Burke chega a tratá-la como "influência disfarçada", pois as

¹⁷⁷ Loc. cit.

¹⁷⁸ Ibid., p. 99.

¹⁷⁹ Ibid., p. 110.

¹⁸⁰ Ibid., p. 109.

¹⁸¹ "A obra de Bakhtine, contrapondo-se aos formalistas russos, depois franceses, que fechavam a obra em suas estruturas imanentes, reintroduz a realidade, a história e a sociedade no texto, visto como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos. A intertextualidade calcada no diálogo bakhtiniano fechou-se, entretanto, sobre o texto, aprisionou-o novamente na sua literariedade essencial. Ela se define, segundo Genette, por 'uma relação de co-presença entre dois ou vários textos', isto é, o mais das vezes, pela 'presença efetiva de um texto num outro' (...). Desse ponto de vista mais restrito, negligenciando a produtividade sobre a qual Kristeva, depois de Bakhtine, insistia, a intertextualidade tende às vezes a substituir simplesmente as velhas noções de 'fonte' e de 'influência', caras à história literária, para designar as relações entre os textos (...). Insistindo nas relações entre os textos, a teoria literária teve como consequência, talvez inevitável, superestimar as propriedades formais dos textos em detrimento de sua função referencial, e por isso desrealizar o dialogismo bakhtiniano: a intertextualidade tornou-se logo, muito mais, um dialogismo restrito". (Ibid., p. 112)

relações entre Nietzsche e Schopenhauer, ou entre Nietzsche e Heidegger, por exemplo, só podem ser intertextuais por terem sido formadas por meio de continuidade, sucessão etc. e, portanto, de influência. E há até quem diga que a intertextualidade não passa de plágio com um nome diferente: é o caso de Michel Schneider, para quem falar em intertexto é uma maneira de não ser desagradável com os plagiadores, como uma "euphémisation courtoise, qui marque l'essentiel: la pensée est une prise et l'écriture, un pillage"¹⁸². O plágio só se torna infame quando a imagem do autor está revestida por uma aura de individualidade criadora. Excluindo o autor e usando o termo intertextualidade, o plágio é totalmente reabilitado e, ao mesmo tempo, ganha o status de elemento fundamental no processo da escrita.

Existiriam, então, pelo menos duas maneiras de se considerar a intertextualidade. Se tomarmos como princípio o dialogismo bakhtiniano, deveríamos admitir um certo subjetivismo nas escolhas textuais feitas pelo escritor. Mas se pensarmos no intertexto como uma rede de citações determinada apenas por si mesma, seria preciso encarar a literatura como uma imensa combinatória auto-suficiente e desprovida de qualquer contato com o mundo.

2.2.11 Ainda sobre o Autor

Pode-se talvez criticar o radicalismo de Barthes, mas sua constatação do poder da figura do autor está longe de ser descabida. Muito embora ela não tivesse conseguido destruir o fascínio que envolve a figura do autor, sua "morte" serviu não apenas para despertar em muitos leitores a desconfiança, como também para voltar os olhares para esses serem anônimos e numerosos¹⁸³, deixados continuamente de lado diante da idéia do criador mas sem os quais a criação não tem nenhum sentido. É possível escrever sem ter a intenção de ser lido por alguém mas, tanto nesse caso como no de escritos que visam a publicação, não é o próprio escritor leitor de si mesmo? E como teria ele, mesmo sendo um mero "liquidificador" de escrituras variadas, ter entrado em contato com elas se não através da leitura?

Mais tarde, em *Le plaisir du texte*, o próprio Barthes ameniza a morte do Autor. Enquanto instituição, conhecedor da alma de seus personagens, criados à imagem e semelhança de seres humanos reais, o Autor deixou de existir. Em seu lugar surge no texto

¹⁸² SCHNEIDER, op. cit., p. 30.

¹⁸³ Muito embora Barthes veja esse leitor como "un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit" (Ibid., p. 67. Grifo do autor) ou, em outras palavras, como uma abstração.

alguém que deseja seduzir o leitor, criar um espaço no qual este possa se inserir, fazer parte de um jogo de lembranças circulantes. A isso Barthes chama intertexto, o texto infinito, requisitado e requisitando todos os outros, texto fora do qual não se pode viver. O encontro de outros textos seria responsável pelo prazer sentido durante a leitura. "Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui), j'y retrouve Proust par un détail minuscule"¹⁸⁴.

2.3 AS "INFLUÊNCIAS INTERTEXTUAIS" E GIDE

Até aqui, nossa intenção foi a de expor as teorias sobre o intertexto, seus problemas e suas relações conturbadas com a idéia de influência. A partir de agora, nossa atenção se volta para como Gide e Perec encaravam a presença de outros escritores e de dados pertencentes ou não às próprias experiências de ambos em suas obras, e o que pensavam a respeito.

Começaremos por Gide e uma de suas conferências, intitulada "De l'influence en littérature", ocorrida em 29 de março de 1900, em Bruxelas. Um dos pontos interessantes desta conferência é a constatação da impossibilidade de escapar às influências artísticas:

Il est tellement impossible d'imaginer un homme complètement échappé de toutes les influences naturelles et humaines que, lorsqu'il s'est présenté des héros qui paraissaient ne rien devoir à l'extérieur, dont on ne pouvait expliquer la marche, dont les actions, subites et incompréhensibles aux profanes, étaient telles qu'aucun mobile humain ne les semblait déterminer – on préférerait, après leur réussite, croire à l'influence des astres, tant il est impossible d'imaginer quelque chose d'humain qui soit complètement, profondément, foncièrement spontané.¹⁸⁵

De acordo com o escritor, após a leitura de certas obras, algumas palavras ficam na mente do leitor sensível, e lá se instalam tão bem que este pode até se esquecer onde as leu. Tendo chegado a esse leitor, essas palavras especiais confundem-se não apenas com seus pensamentos, mas com ele próprio. A força delas está no fato de revelarem algo latente em seu leitor, fornecerem uma explicação e agirem "par ressemblance"¹⁸⁶. As influências, portanto, apenas trazem à tona algo já existente dentro dos artistas capazes de compreender esse princípio.

O ponto de vista de Gide é bastante particular, pois considera a recepção dos textos importante não tanto pelo contato com as obras de outros escritores, mas pelo que pode ser revelado a partir desse contato. As idéias, adormecidas no inconsciente do artista, precisam de

¹⁸⁴ BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973. p. 59.

¹⁸⁵ GIDE, A. "De l'influence en littérature". In: *Prétextes*. Paris: Mercure de France, 1941. p. 10.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

um "despertador" para serem "acordadas". Por isso, os grandes artistas buscam as influências e não têm medo, tal como acontece com os "fracos", de perder sua personalidade no contato com outras obras¹⁸⁷: através delas podem descobrir suas potencialidades insuspeitadas.

No entanto, em *Anatomie d'André Gide*, o sociólogo Roger Bastide declara que o medo das influências não era estranho ao autor de *L'Immoraliste*. Para tanto, parte da análise de um dos sonhos de Gide, datado de 1928. Nesse sonho, o escritor se encontra em uma exposição, observando algumas "décorations architecturales, copies d'un Versailles ou d'un Trianon"¹⁸⁸. Em certo momento, comenta com seu cunhado, também presente ao evento, o fato de serem a exata reprodução das peças por ele vistas no Louvre, não em uma visita real, mas em um sonho. Segundo Bastide, essa impressão de irrealidade da visita ao museu revela um certo medo de ser pego em delito de falta de originalidade. Por isso se tratam de cópias, e não de esculturas verdadeiras:

Ces "décorations architecturales" ne sont que le symbole des ses propres idées ou de ses propres romans. Le rêve dénote ainsi une des caractéristiques de l'inquiétude gidienne, la peur des influences. Nous pouvons donc traduire le songe (...) de la façon suivante: Gide reconnaît que l'on trouve dans ses livres des pensées identiques à celles d'autres écrivains, antérieurs à lui, Goethe, Nietzsche, Freud. Mais avouer une telle chose, ne serait-ce pas une confession d'impuissance intellectuelle?¹⁸⁹

Para não ser descoberto, o escritor "despistaria" seu leitor, nomeando falsas fontes para suas idéias a fim de que este, não encontrando muitas semelhanças nos textos sugeridos pelo autor, ateste sua originalidade. E a prova disso seria o fato do escritor saber, no sonho, o nome do escultor responsável pelas obras no Louvre, mas indicar outro artista como seu criador.

De acordo com Bastide, Gide resolve seu problema com as influências em seus livros de modo análogo, trocando o nome dos escritores e afirmando o "erro" do leitor – pensamos em Nietzsche quando deveriam procurar Goethe, por exemplo – ou pela simples "fuga", escrevendo:

par exemple qu'il rencontre fréquemment, en ouvrant un livre nouveau, des idées qu'il avait déjà exprimées, mais il ne connaissait pas le livre alors: c'est donc un phénomène de convergence, d'analogies de tempérament, et non d'influence¹⁹⁰.

¹⁸⁷ "Si donc les grandes esprits cherchent avidement les influences, c'est que, sûrs de leurs propres richesses, pleins du sentiment intuitif, *ingénu* de l'abondance immanente de leur être, ils vivent dans une attente joyeuse de leurs nouvelles éclosions. Ceux, au contraire, qui n'ont pas en eux grande ressource, semblent garder toujours la crainte de voir se vérifier pour eux le mot tragique de l'Evangile: 'Il sera donné à celui qui a; mais à celui qui n'a pas, on ôtera même ce qu'il a'" (Ibid., p. 26. Grifos do autor).

¹⁸⁸ BASTIDE, R. *Anatomie d'André Gide*. Paris: PUF, 1972. p. 53.

¹⁸⁹ Ibid., p. 55.

¹⁹⁰ Ibid., p. 56. A palavra "convergência" tem aqui um sentido próximo ao que lhe atribui Juri Tinianov.

Embora lidando especialmente com poetas de língua inglesa, Harold Bloom propõe algumas hipóteses sobre a "angústia da influência" próximas às considerações feitas por Bastide. Segundo Bloom, essa angústia é o sentimento experimentado por todo poeta por saber não ser o precursor, por ter para com outros uma dívida não paga e por desejar ter "criado" a si mesmo livremente. Ou seja, o poeta sentir-se-ia em constante débito com outros, e impotente por ter saído da "desapropriação" de seus antecessores. E, muito embora "a influência poética não acarret[e], por definição, a diminuição da originalidade"¹⁹¹, os poetas sempre teriam uma grande sensação de desconforto com relação a seus "pais".

A negação da influência seria a maior prova da angústia de saber ser um mero continuador e não um verdadeiro criador. Além disso, podemos acrescentar também a instauração de uma desconfiança perpétua – como saber se a idéia mais original não é apenas o eco de poetas lidos anteriormente? –, o que só aumentaria o mal-estar.

Por outro lado, escritores como Goethe dão "testemunho de sua convicção de que os modelos não sejam, afinal, outra coisa senão espelhos de nós mesmos"¹⁹². E mais: "a maior parte dos homens só ama no outro aquilo que empresta a ele, só ama no outro sua versão do outro, isto é, a si mesmo"¹⁹³. Talvez essa afirmação seja, de certa forma, uma prova das "idéias disfarçadas", as quais alude Bastide, pois embora empregando-a muitas vezes, Gide não a atribui a Goethe, nem mesmo a fim de estabelecer uma comparação...

Bastide acredita em um sentimento de negação. Gide, por sua vez, fala em convergência, em revelação. O que realmente interessa é a importância da presença do Outro na poética de Gide. Ele é um escritor que só pode realizar-se plenamente através do distanciamento de si mesmo. Pode-se dizer "qu'il n'est jamais autant lui-même que lorsqu'il se coule en autrui, par la fiction, l'amitié, la sympathie, la ferveur"¹⁹⁴.

Essa presença do Outro na qual Gide se inscreve tão profundamente pode ser entendida como um diálogo essencialmente interior, no qual se destaca a confrontação entre dois mundos (o seu e o do outro escritor) que acabam por se confundir. E não é só isso: o que aparentemente é um processo cujo único fim é o de contar e descobrir a si mesmo pelas palavras de outros é também uma forma de estabelecer uma ligação entre seus livros e seu público por meio de obras que poderiam, de certa forma, servir de introdução à sua.

A escritura gideana promove o leitor à categoria de elemento essencial da

¹⁹¹ BLOOM, H. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 36.

¹⁹² *Ibid.*, p. 85.

¹⁹³ *Loc. cit.*

¹⁹⁴ GOULET, A. *Fiction et vie sociale dans l'oeuvre d'André Gide*. Paris: Minard, 1985. p. 4.

interpretação. Nele, o sentido da obra se constitui de modo absolutamente individual e dependente da experiência pessoal de cada um. O "jogo de esconde-esconde" praticado por Gide poderia, então, ser visto não como medo de demonstrar falta de originalidade, mas sim afirmação de um princípio caro ao escritor, o da liberdade do leitor diante do texto, cujos sentidos nunca são definidos previamente. Do público, se deve esperar a revelação dos textos, e não tentar estabelecer seu significado previamente.

2.5 Os “INTERTEXTOS INFLUENCIADORES” E PEREC

Passamos agora a Georges Perec. Coincidentemente, também aqui partiremos de uma conferência, desta vez realizada no dia 5 de maio de 1967 na Inglaterra, e cujo título é "Pouvoirs et limites du romancier français contemporain". Após traçar um breve panorama sobre como era o romance francês quando começara a escrever – isto é, dividido entre o engajamento de escritores como Sartre e uma literatura totalmente oposta, alienada das questões sócio-políticas de então – Perec discorre sobre seu projeto literário, o de se tornar um escritor realista. Para tanto, algumas idéias e bons sentimentos não eram suficientes. Era preciso “une espèce de modèle littéraire, quelque chose qui vous permette d'avancer d'une manière un peu plus sûre”¹⁹⁵.

Entre o desejo de se tornar um escritor realista e os livros escritos sob esta ótica existe a escritura, ou seja, a passagem obrigatória pelos textos de outros, a partir da qual é possível escrever algo particular. Para o autor de *Les Choses*, escrever é sobretudo um processo de revisitação:

(...) lorsque j'écris, tous les sentiments que j'éprouve, toutes les idées que j'ai (...) ont déjà été traversées par des expressions, par des formes qui, elles, viennent de la culture du passé¹⁹⁶.

Assim sendo, um escritor só pode, em vista disso, se formar a partir da repetição de

¹⁹⁵ PEREC, G. "Pouvoirs et limites du romancier français contemporain". In: COULET, Henry (org.). *Idées sur le roman*. Paris: Larousse, 1992. p. 405.

¹⁹⁶ *Ibid*, p. 406 (Grifos do autor). Essa opinião de Perec, que para ele é um simples constatação, aparece também no discurso de Bernard, nos *Faux-monnayeurs*, mas com uma conotação totalmente negativa: "Ah! si vous saviez ce que c'est enrageant d'avoir dans la tête des tas de phrases de grands auteurs, qui viennent irrésistiblement sur vos lèvres quand on veut exprimer un sentiment sincère" (Op. cit., p. 195). O que para Perec é um fato evidente e inelutável é, para o amigo de Olivier um grande problema, pois as frases que lhe vêm à mente impedem-no de reivindicar sua originalidade. Seria esse desabafo do personagem um eco dos questionamentos suscitados pela época (a concepção do romance situa-se entre 1919 e 1925) sobre a perda de referências seguras em todos os segmentos da vida humana após a Primeira Guerra mundial?

outros escritores, em uma alusão bastante clara às teorias do intertexto. Nunca é demais lembrar que os anos 60 representam a época de ouro do Estruturalismo e do grupo *Tel Quel* na crítica literária e Perec, embora não compartilhando totalmente de suas propostas, se encontrava no mesmo cenário.

A influência também é discutida nessa conferência. Perec acredita que as "fontes" devem ser admitidas e mesmo reivindicadas como algo de direito pelos escritores:

C'est une idée que Malraux a beaucoup défendue à propos de la peinture, que tout peintre commence par pasticher celui qui l'a précédé. Seulement, c'est une idée qui était cachée, qui était... C'était une idée un peu tabou. On disait d'un écrivain, tel écrivain s'inspire de..., il n'a pas encore trouvé sa vraie voix, v-o-i-x, il n'a pas encore trouvé cette espèce d'oiseau au-dessus de sa tête qui va lui dicter ce qu'il a à dire, ni sa Muse qui vient chanter pendant qu'il dort.¹⁹⁷

A ausência de uma visão negativa sobre a influência parece bastante surpreendente para um escritor de seu tempo, mas Perec não a vê como "dependência quase parasitária" do "influenciado" com relação ao "influenciador", e sim como uma simbiose na qual ambos precisam um do outro e, portanto, convivem pacificamente entre si. É possível, então, pensar que, do ponto de vista perecquiano, intertextualidade e influência não eram noções muito distantes uma da outra.

Essa relação de Perec com seus precursores pode ser, com relação especificamente ao livro *Les Choses* (que acabara de ser incluído no programa de Literatura Francesa em Warwick), dividida em três ordens:

- 5 Ligações "indiretas" (ou seja, não claramente discerníveis no texto): *La Conspiration*, de Paul Nizan e *L'Espèce humaine*, de Robert Antelme;
- 6 Leituras "de recheio" e "de repouso": respectivamente, *Madame Express* (suplemento feminino da revista *L'Express*) e Barthes (Perec não cita nenhum título específico);
- 7 Ligações "diretas", visíveis no texto: *L'Education sentimentale*, de Gustave Flaubert.

Sobre os dois primeiros textos, Perec diz terem sido fundamentais não para as frases de sua obra, mas enquanto espírito, sobretudo com relação ao livro de Antelme. Leslie Hill, responsável pela gravação da conferência, credits o interesse de Perec por esse autor à sua forma de representação do real. Os jogos intertextuais entre as duas obras não têm por objetivo apenas o jogo em si, mas a busca de uma forma:

¹⁹⁷ PEREC, loc. cit.

(...) c'est sans doute parce que les jeux intertextuels, dans l'oeuvre de Perec, contestent ou problématisent les modes de représentation traditionnels qu'ils deviennent la seule manière (...) d'aborder la question difficile des camps¹⁹⁸.

Quanto à *Madame Express*, Perec afirma ter sido importante sobretudo enquanto corpus (muito provavelmente, embora o escritor não o diga, para os objetos de desejo de Jérôme e Sylvie). Já Barthes teria servido como descanso da leitura dos suplementos...

L'Education sentimentale foi utilizado de três modos: fornecendo algumas imagens (como a de um leilão), na construção de frases com ritmo ternário e, finalmente, pela citação de cerca de trinta frases empregadas sem nenhuma aspa – o que, segundo Perec, não impede de modo algum sua identificação por qualquer bom leitor de Flaubert.

Todas as relações com esses e outros textos são a prática da visão perecquiana da literatura como um quebra-cabeças, isto é, como uma imagem composta por peças cujo sentido se forma apenas quando colocadas juntas. Todo escritor está cercado por muitos outros, lidos ou não. Com eles, esse escritor faz parte de um conjunto inconcluso cujos espaços vazios devem ser ocupados pela obra *à venir*. Inacabada também é a literatura, sempre a espera do texto novo, anunciado pelos textos que o antecederam.

Perec define sua escritura como um percurso:

une espèce d'itinéraire que j'essaie de décrire à partir, disons, d'un refus, d'une exaltation, en me servant (...) de tout un acquis culturel qui existe déjà¹⁹⁹.

Em suma, esse percurso pela literatura se vincula diretamente à tentativa de conhecer a si mesmo. E um bom exemplo desse trajeto pode ser encontrado em *La Disparition*, um de seus textos à primeira vista mais enigmáticos.

De acordo com Ali Magoudi, na ausência da vogal *e* subjaz uma tragédia da vida do escritor, o desaparecimento de Cyrla Szulewicz, sua mãe, em Auschwitz, bem como as atrocidades praticadas contra os judeus durante a Segunda Guerra:

L'auteur construit un écran romanesque qui masque totalement son passé. Paradoxe: l'horrible souvenir n'est pas derrière le masque, c'est le masque lui-même qui exprime l'horreur, montre la souffrance, dévoile la tragédie. Ni derrière le texte ni au-delà du texte ne sont à évoquer pour comprendre ou interpréter. La lecture au premier degré nous confronte à l'étendue du malaise. "Il y avait un manquant. Il y avait un oublié, un blanc, un trou qu'aucun n'avait vu, n'avait su, n'avait voulu voir. On avait disparu. Ça avait disparu".²⁰⁰

¹⁹⁸ HILL, L. "Perec à Warwick". In: RIBIÈRE, Mireille (org.) *Parcours Perec*. Lyon: PUL, 1990. p. 29.

¹⁹⁹ PEREC, op. cit., p. 408.

²⁰⁰ MAGOUDI, A *La lettre fantôme*. Paris: Minuit, 1996. p. 33-4.

Quando Perec adquire consciência da ausência²⁰¹ em sua vida tenta, por meio da literatura, constituir para si um passado ao qual possa se ligar. Em *La Disparition*, praticamente tudo é "inspirado" em alguma leitura²⁰². O intertexto perequiano – se podemos chamar assim uma escritura que utiliza outras para traduzir em palavras "l'inconscient de Perec"²⁰³ –, não se insere totalmente na tradição reivindicada para si, mas constrói um apoio, um tipo de rede de segurança contra o salto no vazio, contra a vertigem da página em branco com os quais se depara o escritor a cada nova escritura/aventura. E aí entram as famosas *contraintes*: paralisantes para outros, as restrições montam um espaço dentro do qual as palavras se separam das coisas, em que Perec traça seus próprios limites. O texto perequiano se alimenta de outros textos não para homenageá-los ou contradizê-los pura e simplesmente, e tampouco para continuá-los. Seu emprego cria uma identidade, forma um passado e, embora não sejam capazes de preencher o vazio, ajudam a representá-lo. De certa forma, o processo de construção dos textos de Perec e os próprios textos contrariam a idéia da impossibilidade de transmissão da experiência formulada após a Primeira Guerra (e extensível à Segunda Guerra):

source d'une mémoire inépuisable, d'un ressassement, d'une certitude: les mots étaient à leur place, les livres racontaient des histoires; on pouvait suivre; on pouvait relire, et, relisant, retrouver, magnifiée par la certitude qu'on avait de les retrouver, l'impression qu'on avait d'abord éprouvée (...); je relis les livres que j'aime et j'aime les livres que je relis, et chaque fois avec la même jouissance, que je relise vingt pages, trois chapitres ou le livre entier: celle d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'une parenté enfin retrouvée.²⁰⁴

À essa "volta dos mortos" na escritura de Perec podemos também relacionar o texto de Harold Bloom citado anteriormente²⁰⁵. Bloom estabelece seis tipos de diálogos possíveis com a tradição literária sob a ótica da angústia da influência: *clinamen* (ou "desapropriação"), *tessera* (ou "complementação e antítese"), *kenosis* (ou "repetição e descontinuidade"), *demonização* (ou "contra-sublime"), *askesis* (ou "purgação") e *apophrades* (ou "retorno dos mortos").

Concentrando-se no *apophrades* (no qual o poeta morto "retorna" à vida por

²⁰¹ "Je n'ai pas de souvenirs d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes: j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six (...)" (PEREC, G. *W ou le souvenir d'enfance*. p. 17).

²⁰² "Par la transcription, dans une langue amputée du 'e', de l'ensemble des corpus, pourvu qu'ils aient été écrits, [Perec] se livre à une entreprise de pure création littéraire, sensée aboutir au Livre total, purement sonore, tel que le rêvaient Borges ou Flaubert" (MAGOUDI, op.cit., p. 35).

²⁰³ Ibid, p. 37.

²⁰⁴ PEREC, op. cit., p. 195.

²⁰⁵ Cf. PINO, op. cit.

intermédio de um poeta novo, ou melhor, o poeta novo alcança "um estilo que captura e estranhamente tem prioridade sobre os precursores"²⁰⁶, a tal ponto que se tem a impressão de que os precursores desse poeta o imitaram e não o contrário), Claudia Pino acredita ser possível aplicá-lo à escritura de Perec²⁰⁷. Segundo ela, essa "cópia" teria como objetivo o questionamento da originalidade da escritura, que por sua vez conduziria aos precursores, causando um tipo de estranhamento – definido por Bloom como o *Umheimlich* de Freud, uma sensação de medo motivada pelo retorno de algo reprimido – causado justamente pelo fim dessa idéia de originalidade. Afinal, "nada pode brotar espontaneamente da página em branco, não pode haver verdade em uma única ficção senão através de sua relação com os supostos mortos"²⁰⁸.

Ewa Pawlikowska fala em "desescritura"²⁰⁹ dos textos de Perec, feita a partir da descontextualização de frases e imagens de outros textos e inserção destes em seus próprios escritos. Dos mortos à vida, da ausência à presença, o Outro no texto perecquiano nos lembra que nada pode partir do nada. E a escritura ocupa os lugares vazios ou esvaziados a fim de formar uma imagem, uma lembrança, um passado.

2.5 A LIÇÃO DE PIERRE MÉNARD

Começamos este capítulo com uma dúvida: seria possível aliar a intertextualidade à influência, tal como o faz Borges? A resposta parece já ter sido formulada há muito tempo por seu Pierre Ménard, o emblema da escritura que não é senão uma eterna reelaboração, a afirmação da impossibilidade de se partir do nada, e não somente pelo fato de pôr o *Quixote* (e toda a literatura com ele) sob novas perspectivas, mas principalmente por abrir infinitas possibilidades quando não dá seu texto a conhecer. O narrador se refere a seu texto sem explicitar, com exceção de uma frase absolutamente idêntica ao original, o que é esse "novo" Quixote. Todo o conto é construído "autour d'un manque, à la périphérie d'une sorte de trou noir"²¹⁰ e permite todas as interpretações, todas as reinvenções. Cabe ao leitor imaginar o

²⁰⁶ BLOOM, op. cit., p. 183.

²⁰⁷ Já que o escritor "tende a recopiar os livros aos quais faz referência, como [em «53 Jours»], o começo dos capítulos de *La chartreuse*, com os quais se inicia também cada um dos capítulos de «53 Jours». É também o procedimento usado por Robert Serval para escrever 'La crypte', já que ele teria copiado um trecho completo de 'K comme Koala' (...)" (PINO, op. cit., p. 174).

²⁰⁸ Ibid., p. 175.

²⁰⁹ PAWLIKOWSKA, E. "Citation, prise d'écriture". In: *Cahiers Georges Perec I: Le colloque de Cerisy*. Paris: P.O.L, 1984. p. 218.

²¹⁰ LAFON, op. cit., p. 57.

trabalho de Ménéard. Afinal, "tout homme doit être capable de toutes les idées"²¹¹.

Vale a pena perguntar se o mecanismo da intertextualidade não reserva uma parte de seu funcionamento a algo comparável a uma soma de influências. Não se pode esquecer que, por trás do texto, existe uma pessoa empírica e, muito embora esta se diferencie da figura do narrador e do autor implícito, ela interfere de alguma forma. Se existe um "trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido"²¹², ele não depende apenas das necessidades do assunto, mas igualmente do papel do escritor, que estabelece com os textos um diálogo a partir de sua experiência de leitura.

É certo que com a sistematização teórica da intertextualidade, o autor deixa de ser a única matéria do livro e cede espaço ao próprio livro e à sua construção. A aventura da escrita ganha maior importância. A "verdade literária, como a verdade histórica, só pode se construir na multiplicidade dos textos e das escritas"²¹³. No entanto, excluir do processo aquele que, pela leitura, estabelece os encontros intertextuais é deixar de lado um aspecto chave da literatura. Neste sentido, a noção de influência pode ser vista sem conotação negativa e sim como parte integrante da criação literária e, muito embora pareça contraditório falar em criação a partir do já existente:

influence shows the influenced author producing work which is essentially his own. Influence is not confined to individual details or images or borrowings or even sources - though it may include them - but is something pervasive, something organically involved in an presented though artistic works²¹⁴.

²¹¹ BORGES, J.L. *Fictions*. Paris: Gallimard, 1965. p. 51.

²¹² JENNY, L. "A estratégia da forma". In *Poétique*. Revista de teoria e análise literárias (*Tradução de Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse littéraires*, n° 27). Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 14.

²¹³ *Ibid.*, p. 47.

²¹⁴ SHAW, J.T. "Literary indebtedness and comparative literary studies". In: STALLKNECHT, N.P. & FRENZ, H. (org.). *Comparative literature: method and perspective*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1961. p. 65.

Confinar a intertextualidade à mera relação entre os textos pode, ainda, obrigar o discurso, às voltas com uma reformulação incessante, a se fechar em um jogo obsessivo: a forma "torna-se ao mesmo tempo sábia e narcisista. Infatigavelmente, continua sendo o seu próprio objeto, a pretexto de que o seu jogo tudo engendra"²¹⁵. Aprisionar o texto em si e em seus iguais é esquecer a vocação crítica e lúdica da intertextualidade: ela prova que a repetição pura e simples não existe, torna o texto consciente de si enquanto produto cultural. Seu papel é o de negar discursos tornados fixos demais, supostamente indiscutíveis, constitui uma "estratégia da mistura, e estende-se, para fora do texto, a todo discurso social"²¹⁶.

²¹⁵ JENNY, op. cit., p. 48.

²¹⁶ Ibid., p. 48.

3 OS DIÁLOGOS POTENCIAIS

3.1 ISABELLE E *LE VOYAGE D'HIVER*

3.1.1 Uma Nota... Mas Para Quem?

Na introdução deste trabalho, aludimos a uma das frases do dossiê de «53 *Jours*» que deram início à pesquisa, “Lire Isabelle d'André Gide”. À primeira vista, nos pareceu ser uma espécie de lembrete para que Perec lesse a obra em um momento posterior da gênese de seu texto. Mas é possível pensar em outra hipótese: o escritor já teria lido o livro de Gide, e o teria mencionado indiretamente, como um recado para os leitores²¹⁷. Para compreender o porquê dessa suposição, analisaremos os pontos de contato entre alguns textos de Gide e de Perec, começando justamente por *Isabelle* e por uma das últimas obras publicadas em vida por Perec, *Le voyage d'hiver*.

Isabelle conta um episódio da vida de Gérard Lacase, jovem estudante que vai à propriedade da família Saint-Auréol, o castelo de Quartfourche, com o intuito de realizar uma pesquisa sobre o assunto de sua tese, os sermões de Bossuet. Lá, encontra uma sociedade deveras entediante, para a qual sua chegada é o grande evento da temporada. Extremamente descontente com sua companhia, Lacase decide um dia inventar um motivo para partir, mas a leitura de uma carta, acompanhada pela descoberta de um pequeno camafeu e a possibilidade de conhecer a mulher nele representada o fazem mudar de idéia. Decidido a ficar, o jovem tenta descobrir informações sobre Isabelle junto a um dos convivas da casa, o abade Santal, sem grande sucesso, pois este nutre pela moça um vivo desprezo. Mas Gérard já estava apaixonado e, certa noite, consegue ver o rosto de sua bem-amada, já que esta voltara à Quartfourche a fim de conseguir algum dinheiro. Gérard termina por deixar a propriedade e, passado algum tempo, retorna após receber uma carta de Casimir, filho de Isabelle. Uma vez no castelo, o jovem descobre que sua amada era apenas uma mulher *de petite vertu*.

Em *Le voyage d'hiver*²¹⁸ narra-se a descoberta de um livro feita por outro estudante de

²¹⁷ É preciso no entanto considerar também as afirmações de Bernard Mangé, segundo o qual não estava nos planos de Perec revelar ao leitor todos os segredos de composição (tal como a presença de Stendhal); sendo assim, o dossiê talvez não tivesse exatamente a forma atual, e essa frase não fizesse parte dele, bem como todas as pistas relacionadas ao autor de *Le Rouge et le Noir*.

²¹⁸ Ver também a tradução feita por Ivo Barroso (PEREC, G. *A coleção particular* seguido de *A viagem de inverno*. São Paulo: Cosac Naify, 2005) e a dissertação de mestrado de Samira Murad: *Le voyage d'hiver* de Georges Perec: leitura e potencialidade, leitura como potencialidade. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa). Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Inédita.

Letras, Vincent Degraël, durante sua estada na casa dos pais de seu amigo Denis Borrade. O livro, também intitulado *Le voyage d'hiver*, trazia na segunda parte “une longue confession d'un lyrisme exacerbé, entremêlée de poèmes, de maximes énigmatiques, d'incantations blasphématoires”²¹⁹; durante sua leitura, Degraël tem a impressão de já ter lido tudo aquilo em outros lugares. E se surpreende ao descobrir que escritores da importância de Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont ou Verlaine haviam simplesmente copiado o livro de um obscuro poeta chamado Hugo Vernier. A partir daí, Degraël consagraria sua vida à busca de informações sobre Vernier, sem obter grande sucesso, falecendo em um hospital psiquiátrico em Verrières.

3.1.2 A Literatura na Ordem do Dia

Para começar, existe uma semelhança nas circunstâncias através das quais os protagonistas dos dois textos descobrem um mistério. Como Vincent, Gérard é um estudante, um pesquisador preparando uma tese. Como Vincent, ele precisa se ausentar de Paris por algum tempo (ainda que por motivos diferentes, pois Vincent viaja a convite dos pais de Denis e Gérard vai à Quartfourche especialmente para consultar os documentos sobre Bossuet, em especial uma bíblia cheia de anotações). Em suas viagens, ambos descobrem algo que os conduz a investigações, o livro para Vincent e o camafeu no caso de Gérard.

Mas não é só isso: nos dois livros existem debates muito interessantes sobre a literatura em geral. No *Voyage*, a questão aparece inicialmente no fato de o protagonista ler uma obra cujo título é idêntico ao do texto que lemos. Isso obriga o leitor a se perguntar sobre a veracidade do texto diante de seus olhos. E essa “inquietação” só aumenta quando Vincent tem, durante sua leitura, a sensação de ter lido aquelas frases anteriormente:

c'était comme si les phrases qu'il avait devant les yeux lui devenaient soudain familières, se mettaient irrésistiblement à lui rappeler *quelque chose*²²⁰.

A sensação do *déjà lu* produzida pela leitura causa no protagonista um certo mal-estar, agravado pela certeza de estar diante de um verdadeiro “original”, isto é, um livro a partir do qual grandes nomes da literatura francesa teriam plagiado expressões, versos e estrofes inteiras. Vincent não duvida das graves conseqüências de seu achado e, assim que

²¹⁹ PEREC, G. *Le voyage d'hiver*. Paris: Seuil, 1993. p. 12.

²²⁰ Ibid., p. 13. Grifos do autor.

tem a confirmação da data de publicação do livro, imagina o questionamento de tudo aquilo que os críticos teriam afirmado ao longo do tempo.

Em *Isabelle*, a discussão literária se concentra no engano da representação, e começa antes mesmo de entrarmos na narrativa propriamente dita. Em uma espécie de prefácio, no qual são expostas as condições nas quais a história será contada, surge um narrador em primeira pessoa que diz estar em companhia tanto de Gérard quanto de um certo Francis Jammes. Ora, Francis Jammes é o nome de um poeta real, grande amigo de Gide desde 1893. Se o leitor tiver essa informação, pode perfeitamente pensar se encontrar diante de uma breve “introdução” narrada pelo próprio autor de *Isabelle*, que falaria em seu próprio nome²²¹. A distância entre autor empírico e narrador enquanto função da narrativa desapareceria para dar lugar a um relato verídico, protagonizado por pessoas reais e contado por um escritor igualmente real.

Durante o texto, Gérard tenta reforçar a impressão de realidade, comentando por exemplo como seria difícil se devesse transformar a história em um romance e preencher páginas e páginas com reflexões e dúvidas. No entanto, já no prefácio, o mesmo Gérard quebra bruscamente essa ilusão:

Je vous raconterais volontiers *le roman dont la maison que vous vîtes tantôt fut le théâtre* (...) misa outre que je ne sus le découvrir, ou le reconstituer, qu'en partie, je crains de ne pouvoir apporter quelque ordre dans mon récit qu'en dépouillant chaque événement de l'attrait énigmatique dont ma curiosité le revêtait naguère... (...) – Pourquoi chercher à recomposer les faits selon leur ordre chronologique, dis-je: que ne nous les présentez-vous comme vous les avez découverts?²²²

Por que comparar fatos tidos por “reais” a um romance, sabidamente uma construção, senão para mostrar-nos o quão ficcional é a narrativa a seguir? E por que insistir sobre a ordem dos acontecimentos se o objetivo não fosse o de demonstrar o artifício de sua própria narrativa? Insistindo sobre o caráter teatral²²³ – e, portanto, de representação e não de reprodução fiel – não estará o texto querendo dizer que devemos desconfiar da suposta veracidade na qual ele mesmo tenta nos fazer crer? E o destaque para a tentativa de organizar

²²¹ "Dans *Isabelle*, les auditeurs de Gérard Lacase sont Gide et Jammes. Le récit, ainsi entendu et rapporté, entremêlant un personnage imaginé et des auditeurs réels s'entoure d'un maximum de crédibilité. Le vrai et la fiction, l'invention et la réalité, se mêlent en une association où ils ne se différencient plus" (LAFILLE, P. *André Gide romancier*. Paris: Hachette, 1954. p. 64).

²²² *Ibid.*, p. 13 (grifos nossos).

²²³ Gérard retoma a questão do teatro quando presencia a encenação representada por Isabelle e sua mãe (p. 146-47), e confessa sentir-se diante de um espetáculo de marionetes.

o tempo, mera aparência com vistas a reproduzir o real, não seria mais uma prova do engano de toda e qualquer narrativa?

3.1.3 As Mensagens do Texto

Os “avisos” presentes no livro sobre duas instâncias distintas (aquilo que Gérard pensa ser real e *l'âpre vérité*) são numerosos, e em geral perpassados por uma fina ironia. É o caso da descrição da carruagem dos Saint-Auréol. Ao mesmo tempo que o veículo é marca de distinção – é só pensarmos em sua simbologia em obras do século XIX, como a *Comédie humaine*, por exemplo – seu aspecto miserável denuncia a falsa ostentação de uma nobreza em decadência: “À l'intérieur, une odeur de poulailler suffocante... Je voulus baisser la vitre de la portière, mais la poignée de cuir me resta dans la main”²²⁴.

Alguns dos “recados” enviados pela narrativa quanto a seu aspecto enganador são bastante curiosos, e três deles merecem nossa atenção. No início do capítulo V, Gérard passeia pelo parque do castelo, pensando de modo bastante exaltado na pureza de Isabelle – simbolizada em seu devaneio por um vestido branco – e no amor que acreditava sentir pela imagem por ele construída; respira com delícia “l'odeur des mousses et des feuilles pourrissantes”²²⁵, olha os prados e “quelques colchiques dans les pelouses du jardin”²²⁶.

O *colchique* (em português cólquico ou narciso de outono) é uma flor venenosa, cujo nome significa “planta da Cólquida”²²⁷, país da feiticeira Medéia. Em um dos poemas de *Alcools*, Guillaume Apollinaire compara a flor aos olhos de uma de suas bem-amadas, Annie Playden, tão belos quanto os cólquicos, e como estes perigosos:

Le colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne²²⁸

A presença dos cólquicos em *Isabelle* pode ser encarada como uma advertência ao leitor para que este não se deixe levar pela primeira impressão (ou leitura), mas essa não é a

²²⁴ GIDE, op. cit., p. 18.

²²⁵ Ibid., p. 101.

²²⁶ Loc. cit.

²²⁷ *Dictionnaire du français plus*. Québec: Centre Educatif et culturel, 1988; AZEVEDO, D. *Grande dicionário francês / português*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1989.

²²⁸ APOLLINAIRE, G. *Alcools*. Paris: Gallimard, 1920. p. 33. A primeira publicação de *Alcools* data de 1913, mas o poema em questão foi escrito em 1901, enquanto *Isabelle* foi publicado em 1911. E sabe-se, graças a uma carta de Apollinaire a Gide, que o poeta leu *Isabelle*, portanto o contrário é mais que provável.

única referência a plantas enganadoras no texto, pois entre as páginas 131 e 134 o assunto é uma discussão sobre a *hêtre-à-feuille-de-persil* (faia em português), uma árvore cujo nome científico, *Fagus persicifolia* é, de acordo com o abade Santal, mal interpretado pela governanta da casa, a senhorita Verdure:

Persicus, chère Mademoiselle, *persicus* veut dire pêcher, non persil. Le *Fagus persicifolia* (...) est un 'hêtre-à-feuilles-de-pêcher'²²⁹.

Mais uma vez, o que se acreditava real se mostra falso.

Um sonho curioso de Gérard também é digno de nota. Nele, o rapaz está no salão do castelo, acompanhado por várias pessoas cuja atenção se dirige à uma boneca que representava Isabelle. Tão logo os convivas deixam o recinto, a boneca ganha vida e se dirige a Gérard, dizendo estar presente apenas para ele. É curioso o fato dessa cena conter dois tipos de engano, o da família de Isabelle – acreditando ter diante de si apenas uma boneca – e o do próprio Gérard, que pensa estar às voltas com uma mulher injustiçada pelos parentes e vítima de um arrebatamento amoroso. A imaginação romântica de Gérard, alimentada pelas leituras, impede-o de enxergar a verdade. E esse “mau uso” da literatura também é destacado no texto, como nessa frase pronunciada por um dos anfitriões de Gérard, o sr. Floquet:

À fréquenter Massillon et Bossuet, j'ai fini par croire que les problèmes qui tourmentaient ces grands esprits sont tout aussi beaux et importants que ceux qui passionnaient ma jeunesse²³⁰.

Os “excessos” literários teriam levado Gérard a construir uma falsa imagem de Isabelle, apesar das provas em contrário. E quando ouve o relato feito pela moça perde por ela todo o interesse. Do mesmo modo Edouard declara nos *Faux-monnayeurs* não ter razões para inserir em sua obra o suicídio “muito real” de Boris, embora tenha repetidas vezes afirmado sua vontade de escrever a partir de dados e eventos apresentados pela vida dos que o cercavam. E o escritor em potencial que Gérard acreditava ser também pretendia a todo custo:

découvrir la réalité sous l'aspect... en ce court laps de temps qu'il t'es permis de séjourner à la Quartfourche, si tu laisses passer un geste, un tic sans t'en pouvoir donner bientôt l'explication psychologique, historique et complète, c'est que tu ne sais pas ton métier²³¹.

²²⁹ GIDE, op. cit., 134.

²³⁰ Ibid., p. 42.

²³¹ Ibid., p. 48.

Determinado a encontrar a verdade Gérard é, paradoxalmente, cego à ela. E quando seus sonhos desaparecem e a verdade por ele almejada vêm à tona, ele só consegue sentir uma grande desilusão:

(...) subitement incurieux de sa personne et de sa vie, [il] restai[t] devant elle comme un enfant devant un jouet qu'il a brisé pour en découvrir le mystère²³².

3.1.4 Gérard, Vincent e a "Velha Guarda" da Crítica Literária

Em sua dissertação de mestrado, Samira Murad observa que o repertório²³³ do personagem Vincent Degraël:

parece estar ligado a um sistema de pensamento que foi por muito tempo predominante na academia francesa. Sendo Degraël descrito como um “jeune professeur de lettres” que prepara uma tese sobre “l'évolution de la poésie française des Parnassiens aux Symbolistes” (...) esse sistema parece apontar para a crítica literária historicista (encerrada no conceito de “evolução” da poesia) que pretende estabelecer (e fechar) o sentido de um texto a partir daqueles que lhe serviram de “fonte” ou “origem” e determinar o fio histórico da “verdade” sobre os sistemas literários²³⁴.

Gérard Lacase também faria parte dessa “velha crítica” literária. Quando vai pela primeira vez à Quartfourche, prepara uma tese sobre a cronologia dos sermões de Bossuet. A sistematização do método crítico desenvolvida por Gustave Lanson²³⁵ baseia sua teoria da história literária especialmente na fixação de um sentido único para a obra literária. É digno de nota o fato de Gérard ter escolhido o assunto de sua pesquisa em homenagem a seu professor Albert Desnos, e não por inclinação própria. Mesmo a crítica literária aqui parece se vincular a uma tradição, continuando o trabalho dos antecessores mas sem questioná-los, apenas para lhes prestar homenagem. Vimos anteriormente como, embora seja um pesquisador e deva ter com a literatura um certo distanciamento, Lacase se deixa levar pelo romantismo, resultado de suas leituras. Além disso, o modo como vê o fazer literário mostra

²³² Ibid., p. 184.

²³³ Na terminologia de Wolfgang Iser, o repertório diz respeito às normas histórico-culturais e às alusões literárias de cada leitor.

²³⁴ MURAD, op. cit., p. 69.

²³⁵ Lanson propõe uma história literária cuja base são os seguintes tópicos: autenticidade do texto; sua “completude” (isto é, o fato de não ter sofrido alterações e/ou mutilações); precisão nas datas de composição e impressão do texto; as modificações ocorridas entre as reedições; os “estados anteriores” do texto, ou melhor, as mudanças com relação ao manuscrito; o sentido histórico das palavras e frases; o sentido literário do texto – seu valor intelectual, sentimental e artístico, as fontes a partir das quais a obra foi composta e a influência por ela exercida.

uma vinculação clara à literatura enquanto revelação de verdades:

Romancier, mon ami, me disais-je, nous allons donc te voir à l'oeuvre. Décrire! Ah, fi! Ce n'est pas de cela qu'il s'agit, mais bien de découvrir la réalité sous l'aspect²³⁶.

De acordo com Lanson, até meados do século XVII os escritores franceses desejosos de tratar um assunto com a máxima amplitude e segurança tinham à disposição apenas o método cartesiano para suas empreitadas. Todas as grandes construções metódicas se baseavam, inicialmente, na busca de princípios simples, dos quais se deduziam as conseqüências por meio da análise racional. Agindo dessa forma:

on construit (...) un système idéal, logiquement nécessaire, que la méthode garantit valoir objectivement comme l'expression exacte et l'explication vraie de la réalité des choses²³⁷.

Embora Lanson insista em frisar o fato de Bossuet não abraçar totalmente o cartesianismo, na obra *Politique tirée de l'Écriture Sainte*, por exemplo, o teólogo baseia seus estudos na construção de axiomas tidos como indiscutíveis em razão do princípio da autoridade da palavra divina, considerada verdade absoluta.

Ora, é exatamente este o “método” empregado por Gérard Lacase diante dos mistérios da Quartfourche. Ele deseja descobrir a verdade por trás de tudo (tendência que, observa Lanson, se constatou nos literatos dos séculos XVII e XVIII). Para ele, a realidade é exatamente o que se apresenta a seus olhos, mesmo quando todas as evidências apontam para o inverso. Todavia, ele vai contra seu espírito analítico e seu romantismo acaba levando a melhor em suas opiniões e julgamentos, um modo de interpretar as coisas nada cartesiano:

– Imaginez cette délicate jeune fille, le cœur lourd d'amour et d'ennui, la tête folle: Isabelle la passionnée...²³⁸

Para Murad, o fato de Vincent Degraël ser um crítico literário ligado às noções de “fonte” e “influência”, caras à velha crítica cujos pressupostos, na época da publicação de *Voyage d'hiver*, já haviam sido suficientemente questionados, pode ser parte de uma vontade de Percec de acelerar um pouco a mudança de expectativa do leitor comum. Gérard poderia ter também um papel parecido mas, no seu caso, ele mostraria ao leitor como os dois modos de

²³⁶ Ibid., p. 48.

²³⁷ LANSON. G. *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*. Paris: Hachette, 1965. p. 231.

²³⁸ GIDE, op. cit., p. 119.

enxergar a literatura – a busca pela verdade única e o texto literário como modelo para a vida real – apresentam problemas, e a prova disso é a decepção do protagonista ao final diante da mediocridade de sua amada.

Passemos à questão da desconfiança em *Isabelle*, mais especificamente à figura do narrador-personagem. Gérard está longe de ser confiável por alguns motivos: seu extremo romantismo o faz pensar em si mesmo como protagonista de aventuras literárias²³⁹:

déjà ma thèse n'était plus qu'un prétexte; j'entrais dans ce château non plus en scolar, mais en Nejdanov, en Valmont; déjà je le peuplais d'aventures²⁴⁰

e mesmo quando, em várias ocasiões, a verdade sobre sua amada lhe é sugerida pelo abade Santal, ele prefere continuar a se iludir:

Vous ne tiendrez aucun compte de ce que je vous en dis; je le vois à votre air; mais vous êtes averti²⁴¹.

Além disso, devemos considerar a mentira por ele contada a seus anfitriões a fim de voltar à Paris o quanto antes e, após a perspectiva da chegada de Isabelle, toda a encenação por ele criada para justificar sua permanência na propriedade:

J'ai trouvé un expédient qui me permettra je crois de passer quelques jours de plus près de vous²⁴².

Mesmo a vocação que Gérard acredita possuir, a de romancista, é ironizada e vista com desconfiança em muitas passagens do texto:

J'admire ceci... que dès qu'on se croit né romancier, on s'accorde aussitôt tous les

²³⁹ "D'imagination, Gérard Lacase n'en manque point. Une sorte d'alchimisme mental lui fait inventer le mystère et rêver d'aventure, alors qu'il ne doit entreprendre qu'un voyage d'études sans ombres. Ce jeune chercheur est en proie à un délire inventif, à un romantisme littéraire impénitent" (LAFILLE, op. cit., p. 58).

²⁴⁰ Ibid., p. 17. E os dois personagens escolhidos por Gérard dizem muito sobre seus devaneios românticos, pois Valmont é o grande sedutor que morre apaixonado por sua vítima, e Nejdanov é, de acordo com a definição de outro personagem da mesma obra (*Terras virgens*, de Tourguenev), "un Hamlet russe, un romantique du réalisme. Oh! Hamlet, prince du Danemark! Comment faire pour ne pas être ton imitateur en tout, même dans ce honteux plaisir qu'il y a à se flageller soi-même?" (LAFFONT-BOMPIANI. *Dictionnaire des personnages*. Paris: Robert Laffont, 1960. p. 703). Alain Goulet associa Gérard a um modo de vida em vias de desaparecer, ao qual se substituirá a realidade prosaica; neste sentido, a referência aos personagens de Tourguenev e Laclous é reveladora, pois ambos "sont des aristocrates libertains d'ancien régime, séducteurs de jeunes filles nobles, mais ils existent pour témoigner de la corruption d'une société pervertie et, pour le héros des *Terres vierges* tout du moins, sont porteurs d'un mouvement révolutionnaire qui se cherche" (GOULET, A. *Fiction et vie sociale dans l'oeuvre d'André Gide*. Paris: Minard, 1985, p. 117).

²⁴¹ GIDE, op. cit., 136.

²⁴² Ibid., p. 92.

droits²⁴³.

Isabelle apresenta uma estrutura muito parecida com a de «53 Jours» quando pensamos no desejo de Perec, expresso no dossiê, de construir uma narrativa na qual a verdade fosse bem diferente do que supunha o narrador (e os leitores), estivesse “encriptada” no texto e sugerida em várias ocasiões. Mas as semelhanças não terminam aí, pois mesmo o trabalho “investigativo”, isto é, a pesquisa sobre Bossuet e, mais tarde, sobre Isabelle, pode ser aproximado daquele empreendido tanto por Veyraud como por Salini, já que ambos envolvem a leitura – os documentos do teólogo e a carta de Isabelle para Gérard, os manuscritos e os romances policiais no caso do primeiro narrador de «53 Jours» e do detetive. Ainda que Lacase não demonstre muito interesse por sua pesquisa, através dela chegará, tal como Veyraud, a um mistério, uma mulher e uma mentira e, nos dois casos, por meio das leituras surge o amor mas também o engano:

a leitura, apesar de ser definida inicialmente como sentido e direção da narrativa, no final sempre adquire um caráter 'traíçoeiro'. Assim também poderia ser definida a personagem mais importante do romance, Lise, a leitura, que conquista o coração do personagem-leitor e o leva, cegamente, a cair na armadilha de 'La Crypte'. O amor entre os dois aqui jamais se consuma e é falso²⁴⁴.

Da mesma forma, Isabelle é a personagem central – não por acaso a narrativa leva seu nome. Da mesma forma o amor de Gérard por ela é baseado em uma falsa idéia por ele construída e, da mesma forma, o sentimento leva a uma armadilha, da qual consegue escapar (se saindo nisso melhor que Veyraud, preso pela polícia de Grianta:

Figurez-vous qu'après de vos parents, à l'automne dernier, dans la torpeur de la Quartfourche, je m'étais endormi, que je m'étais épris d'un rêve, et que je viens de m'éveiller. Adieu²⁴⁵.

dirá Gérard em seu primeiro e último encontro com Isabelle); mas o leitor mais “inocente” talvez não. Ao final da narrativa, o narrador do prefácio retoma a palavra para nos informar da composição da quarta elegia de Francis Jammes, diretamente inspirada pela história de *Isabelle*²⁴⁶.

²⁴³ Ibid., p. 113.

²⁴⁴ PINO. C. *A ficção da escrita...* op. cit., p. 230

²⁴⁵ GIDE, op. cit., p. 185-6.

²⁴⁶ Para escrever *Isabelle*, Gide tomou por base uma história acontecida no castelo de Formentin, situado a 5 km de La Roque-Baignard, lugar onde costumava passar algumas temporadas em companhia de amigos. “Tout en guidant ses amis dans le grand silence de la demeure vide où ils se sont glissés (...) par un soupirail (...)

Quand tu m'as demandé de faire une élogie
sur ce domaine abandonné où le grand vent
fait bruire au ciel gris les bouleaux blancs et tristes
j'ai revu, dans la verte ombre de fourrés humides
une robe ennuyée avec de longs rubans²⁴⁷

O fato de tal elegia existir realmente (embora tenha sido escrita muito antes do texto de Gide) é uma prova da tentativa de enredar o leitor incauto em uma “rede de realidade”, que o faria se ver diante do relato de algo real.

3.2 *LE VOYAGE D'HIVER* E *PALUDES*

3.2.1 A Ironia Aplicada

Outro livro de Gide cuja “presença” é verificável em alguns textos de Perec é *Paludes*. Segundo Claude Burgelin, a *sotie* é um dos textos usados para a composição de *Le voyage d'hiver*; *Paludes*:

dont le narrateur commence par affirmer que “Paludes, c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais”; ledit célibataire, Tityre, se nourrit par deux fois de macreuses au début du récit. Et *Paludes* (...) est un livre qui ne cesse de se dérober et de s'inécrire²⁴⁸.

Em *Le voyage d'hiver*, Burgelin se refere ao começo do livro *en abyme*, em que o narrador-protagonista, após a travessia de um rio em companhia de dois velhos misteriosos, encontra em uma casa um jantar composto por “une soupe de fèves, une macreuse”²⁴⁹.

Mas o que esse pato (pois *macreuse* pode ser traduzido por pato) está fazendo aí? De acordo com Burgelin, ele é provavelmente uma indicação de algo existente fora do texto a fim de obrigar o leitor a procurar em outro lugar.

Além desse detalhe e do fato de Vincent ler um livro *en abyme*, existem outras marcas de *Paludes* no *Voyage*, e uma delas é a questão do leitor. No texto de Gide, ela aparece desde o prefácio, pois o escritor se recusa a explicar a obra, alegando que as explicações restringem os significados. Cabe ao leitor construir os sentidos de seu trabalho. Trata-se de uma obra potencial por excelência, pois a cada amigo o narrador apresenta uma história diferente e o

Gide leur parle des époux Floquet et surtout de leur nièce, Louise de Saint-Alban; bref, il leur raconte ce dont il fera, douze ans plus tard, à quelques détails près (...) son *Isabelle*” (MARTIN, C. *La maturité d'André Gide: de Paludes à L'Immoraliste* (1895-1902). Paris: Klincksieck, 1977. p. 338).

²⁴⁷ JAMMES, F. “Elégie quatrième”. In *Le Deuil des primevères*, apud MARTIN, loc cit.

²⁴⁸ BURGELIN, C. *Les parties de domino avec Monsieur Lefèvre*. Paris: Circé, 1996. p. 183.

²⁴⁹ PEREC, op. cit., p 11.

único modo:

de raconter la même chose à chacun – la même chose, entendez-moi bien, c'est d'en changer la forme selon chaque nouvel esprit²⁵⁰.

A cada novo leitor, a “máquina preguiçosa” oferece novos sentidos. Só Tityre é permanente e aparece em todas as “versões”.

Esse personagem, diretamente saído das *Bucólicas* de Virgílio, é a imagem da estagnação. No entanto, a imobilidade de Tityre leva em consideração apenas o livro no livro e não o texto de Gide que “enclôt et dépasse le *Paludes* de son porte-parole”²⁵¹. Ou seja, se o relato do narrador e seu *work in progress* giram em torno da insatisfação diante da monotonia e de como escapar do círculo vicioso cotidiano, o texto gideano ironiza justamente aqueles que se comprazem nesse estado:

Là, Gide a touché, d'une main cruelle, à une attitude qui fait le repos relatif des sociétés et où il voyait alors moins une vertu qu'une forme de lâcheté²⁵².

A distância entre as opiniões do narrador-personagem e as do próprio autor é um princípio igualmente presente nos *Faux-monnayeurs*, e de modo bastante explícito no *Journal des Faux-monnayeurs*²⁵³. Perce também se servirá dele, chegando a citá-lo na conferência de Warwick. O escritor atribui a ele grande importância, dizendo ter sido responsável por uma mudança fundamental em seu modo de encarar a escritura. Ao perceber que poderia escrever um texto tendo opiniões totalmente opostas às de seus personagens, ele afirma ter descoberto “ce qu'on peut appeler la liberté à l'intérieur de l'écriture”²⁵⁴. Essa liberdade na escritura se estende ao leitor, ao qual se dá a possibilidade de decidir entre um certo número de interpretações possíveis diante de uma ação ou de um sentimento expressos no texto.

Talvez esse princípio de ironia, ou melhor, sua aplicação, tenha levado o escritor a se

²⁵⁰ Ibid., p. 75.

²⁵¹ HYTIER, J. “Paludes”. In RAIMOND, M (org.). *Les critiques de notre temps et Gide*. Paris: Garnier, 1971. p. 22.

²⁵² Ibid., p. 23.

²⁵³ “Si la théorie du roman *pur* représente la ruse dernière d'Edouard, la ruse dernière de Gide réside dans la liberté qu'il entend se réserver vis-à-vis de cette théorie même” (DU BOS, C. “L'échec esthétique des Faux-monnayeurs”. In RAIMOND, op. cit., p. 52. Grifos do autor). Não apenas os *Faux-monnayeurs* são a prova do fracasso dessa teoria, recorrendo aos procedimentos por ela rejeitados, como o é igualmente o *Journal des Faux-monnayeurs* no qual Gide afirma a incapacidade de Edouard para escrever seu livro (além de expor o absurdo de suas idéias através dos julgamentos dos próprios personagens no episódio de Saas-Fée).

²⁵⁴ PEREC, Georges. “Pouvoirs et limites du romancier français contemporain”. In: COULET, H. *Idées sur le roman...* op. cit., p. 405.

interessar tanto pelo livro de Gide, a ponto de escrever um pastiche chamado *Manderre*²⁵⁵, e de “encriptar” *Paludes* em um pequeno livro, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*:

À six heures notre grand ami Hubert entra qui apportait la lampe à souder qu'il nous avait emprunté onze mois auparavant. Il dit:
- Tiens, C'est propre chez vous.²⁵⁶

Alguns outros pontos de contato podem ser estabelecidos entre *Paludes* e *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*: a viagem fracassada do narrador de *Paludes* se assemelha à tentativa frustrada do narrador do *Vélo* de impedir a ida de um rapaz (um soldado cujo nome muda tanto quanto as "versões" de *Paludes*) à Argélia, em plena guerra contra a França. Além disso, tal como no livro de Gide, o projeto é bem mais importante que sua realização efetiva, e prova disso é o fato de ninguém conseguir se lembrar do nome do rapaz. Sua desventura, tal como a tentativa de viagem, é a oportunidade de contar uma história utilizando, no caso de Perec, inúmeros procedimentos retóricos e figuras de linguagem, listadas em um *index* ao final do livro.

Tal como em *Paludes* – no qual as várias histórias falam sempre da mesma coisa – também no *Vélo* teremos muitos trechos parecidos, repetidos à exaustão e de formas variadas, como os vários nomes do soldado ou a descrição das saídas de Henri Pollak, dos quais citaremos abaixo apenas três exemplos:

il refaisait, le coeur gros, le trajet dans le sens inverse, abandonnant ses chers bouquins, nous ses potes, sa piaule e sa bien-aimée, et même son natal Montparnasse²⁵⁷.

il prenait son vol tel l'oiseau de Minerve à l'heure où les lions vont boire, regagnant à la vitesse de l'épervier aux yeux songeurs, son Montparnasse qui lui avait donné le jour et où l'attendait sa bien-aimée, sa piaule, nous ses potes et ses chers livres (...) ²⁵⁸

De fait, lorsque sonna la demi des dix-huit heures, le maréchal des logis Pollak

²⁵⁵ “(...) Perec écrit un pastiche du premier ouvrage publié par André Gide, *Paludes*, et l'intitula 'Manderre'. (...) 'Manderre' se compose de trente brèves sections, dont certaines font moins d'une page. Le titre est un mystère (...), tout comme le personnage qu'il désigne, un playboy extravagant et évanescent dont les allées et venues, les défis et les conquêtes servent de sujets aux dialogues entre le narrateur à la première personne et d'autres personnages dont l'identité est maintenue dans un flou considérable”. (BELLOS. D. *Georges Perec: une vie dans les mots*. Paris: Seuil, 1994. p. 180-1).

²⁵⁶ PEREC, G. *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* Paris: Gallimard, 1990. p. 51. Em *Paludes* a primeira de suas aparições está no começo do texto: “A six heures entra mon grand ami Hubert; il revenait du manège. Il dit:

'Tiens! Tu travailles?'"(GIDE, op cit., p. 15).

²⁵⁷ PEREC, op. cit., p. 13.

²⁵⁸ Ibid., p. 16.

Henri (...) pédala dare-dare vers son natal Montparnasse qui l'avait vu naître et où c'est qu'il avait son seul amour, sa chambrette proprette, ses amis de toujours, sa bibliothèque de l'homme cultivé²⁵⁹.

De acordo com Anne Roche, a presença do *grand ami Hubert* é importante no *Vélo* por dois motivos. Não apenas ela insere no texto "les macreuses, les marécages, la tour et les brouillards qui nous ont intrigués dans le *Voyage d'hiver*"²⁶⁰, mas especialmente porque o Hubert perequiano traz consigo uma *lampe à souder*, instrumento metatextual por excelência para a autora – afinal, Hubert teria sido retirado de *Paludes* e "soldado" ao texto de Perec, como acontece com muitos outros textos nos livros desse escritor.

Também em um livro não-ficcional Perec faz uma breve referência a *Paludes*. Neste último, existe ao final um índice das frases consideradas mais notáveis, e no qual algumas linhas pontilhadas são colocadas a fim de permitir que o leitor as preencha com sua seleção pessoal. No texto perequiano intitulado *Je me souviens*, coletânea de lembranças coletivas:

de petits morceaux de quotidien, des choses que (...) tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées²⁶¹.

há também um espaço em branco a ser completado com as lembranças suscitadas pela leitura do livro.

Para David Bellos, *Le voyage d'hiver* é um texto *en boucle*, típico representante da estética pós-moderna. A história não termina de fato, já que o lugar da morte de Vincent Degraël, Verrières, é também a cidade na qual começa *Le Rouge et le Noir*. Da mesma forma *Paludes* não apresenta um conclusão digna desse nome, pois o narrador anuncia seu próximo livro do mesmo modo que começou seu texto:

À six heures entra mon grand ami Gaspard (...). Il dit:
"Tiens! Tu travailles?"
Je répondis: "J'écris *Polders*..."²⁶²

3.2.2 Questionamentos e Um Certo Desencanto

Tanto *Paludes* quanto *Le voyage d'hiver* são narrativas que aludem a outras não

²⁵⁹ Ibid., p. 21.

²⁶⁰ ROCHE, A. "L'auto(bio)graphie". In: *Cahiers Georges Perec* I.op. cit., p. 68.

²⁶¹ PEREC, G. *Je me souviens* (Texto da contra-capá).

²⁶² GIDE, op. cit., p, 144.

somente por meio das referências a textos simbolistas, mas sobretudo pelo seu “inacabamento”. O leitor descobre que a história tem por objetivo fazê-lo procurar em outro lugar, ou melhor, em outro livro. E o curioso é que, nos dois livros, a busca de sentido em outro texto pode levar a uma grande decepção. No caso de *Polders*, o leitor procurará em vão por um livro inexistente, e quanto a *Le Rouge et le Noir*, a leitura dessa obra não será capaz de fornecer explicações para os mistérios do texto. A procura de uma “verdade” termina por fracassar, e o próprio sentido dessa procura se torna questionável.

A descoberta do livro de Vernier leva Degraël a questionar não apenas a autoria de boa parte dos textos “canônicos” da literatura francesa, mas o faz desconfiar também de críticos e historiadores que teriam, na melhor das hipóteses, sido enganados e involuntariamente conduzidos a propagar uma mentira sensacional. Neste sentido, a crítica literária é tão digna de desconfiança quanto a literatura. Em *Paludes* também se discute a questão da representação e da ilusão de real por ela criada. Em uma de suas conversas com Angèle, o narrador afirma dispor em seu livro os fatos de modo a torná-los mais próximos da realidade que o real, ou seja, com vistas a criar uma impressão de realidade. E, se levarmos em consideração seu diário, e o uso que dele faz o narrador, é fácil ver aí um questionamento da escritura de modo geral – pois o diário é um gênero do qual se espera absoluta sinceridade:

Dans mon agenda je puise le sentiment du devoir; j'écris huit jours à l'avance, pour avoir le temps d'oublier et pour me créer des surprises, indispensables dans ma manière de vivre; chaque soir ainsi je m'endors devant un lendemain inconnu et pourtant déjà décidé par moi-même²⁶³.

Desde o início de *Paludes* o narrador situa sua obra com relação à de Virgílio, da qual tirou não só Tityre, mas também seu conformismo. Trata-se de um pastor:

qui parle à un autre; il lui dit que son champ est plein de pierres et de marécages sans doute, mais assez bon pour lui; et qu'il est très heureux de s'en satisfaire²⁶⁴.

A partir daí, seu texto versará sobre a resignação e a crítica a essa resignação. Ou seja, o narrador compõe seu texto partindo diretamente das *Bucólicas*, sua “fonte”. Em *Voyage d'hiver*, podemos dizer que o movimento é inverso, pois Degraël descobre um livro a partir do qual outros foram escritos, aparentemente “un mosaïque dont chaque pièce était l'oeuvre d'un autre”²⁶⁵. Tem-se, então, a “origem” da qual as principais obras do simbolismo foram escritas

²⁶³ Ibid., p. 29.

²⁶⁴ Ibid., p. 29-30.

²⁶⁵ PEREC, G. *Le voyage d'hiver*. op. cit., p. 20.

e, além disso, a idéia de intertexto e/ou influência dá lugar à de plágio.

Outro ponto no qual podemos aproximar *Le voyage d'hiver* e *Paludes* é o fracasso. O narrador de *Paludes* não consegue fazer sua viagem “salvadora” nem se desvencilhar do círculo de amigos e hábitos monótonos. Tal como seu Tityre, ele se deixa levar pelas circunstâncias, sejam elas tão banais quanto uma chuva passageira, e continua sem fazer nada. Até mesmo seu “novo” livro, *Polders*, continuará “bien *Paludes* et ne [le] contredit pas”²⁶⁶. Degraël também não se sai muito bem. Após vários obstáculos e buscas geralmente infrutíferas, pouco descobre acerca do misterioso Hugo Vernier e sua obra, e morre sem mesmo conseguir ter entre as mãos outro exemplar do livro.

3.2.3 A Leitura (Prática e Teoria)

Assim como *Paludes* é um livro sobre leitores e leituras, *Le voyage d'hiver* também constitui um tipo de poética do ato de ler, evidente pelas reações de Degraël. Ao encontrar o livro de Vernier, sua sensação é a de *déjà lu*, e essa impressão também pode ser a do leitor real do livro, sobretudo se conhece um pouco da literatura francesa, pois há no texto várias alusões a outros livros – como o gole de chá, o pato ou, ainda, a viagem “aux allures initiatiques, dont il semblait bien que chaque étape avait été marqué par un échec”²⁶⁷, que pode remeter a muitas coisas. Entre elas, ao “princípio” do romance burguês do século XIX segundo as definições de Lukács, ou até mesmo a um curioso livro de Gide, *Le voyage d'Urien*, no qual o protagonista e seus amigos também fazem uma viagem supostamente iniciática muito mal-sucedida, uma *voyage du rien*, sem falar do fracasso da viagem de *Paludes*.

Essas observações são, é bom lembrar, baseadas em nossa experiência de leitura, e talvez não sejam compartilhadas por outros leitores. Assim como Degraël pode ter sido “enganado” pelo texto de Hugo Vernier, encontrando nele indícios de um tema ao qual estava intimamente ligado, também nós podemos ter sido “vítimas” do mesmo efeito, e visto no texto aquilo que queríamos ver. Em outras palavras, o leitor real e Vincent estão livres para interpretar a obra (mesmo em se tratando de uma liberdade condicionada tanto pelas leituras anteriores quanto pelo texto), que estabelece um jogo com os leitores, e estes se inserem no texto por meio de lacunas nele presentes²⁶⁸.

²⁶⁶ Ibid., p. 143.

²⁶⁷ Ibid., p. 9.

²⁶⁸ “(...) le lecteur de Perec [est] conduit à lire peu à peu d'autres textes, dont les références explicites permettaient la recherche. Ces noms propres reflètent la compétence culturelle du scripteur et celle qu'il

De acordo com Wolfgang Iser, os espaços se formam em qualquer tipo de interação. Mesmo quando duas pessoas estão frente à frente, não têm absoluta certeza do que pensam uma sobre outra, podendo apenas fazer suposições – essa falta de certeza cria o vazio da interação, a ser preenchido justamente por essas hipóteses. No caso de um texto, esses vazios são ainda mais freqüentes, pois o escritor não pode prever as reações de seus leitores reais. Embora possa criar uma imagem de leitor ideal, esta dificilmente corresponderá com precisão a um leitor de carne e osso.

Esses vazios seriam criados na leitura a partir do momento em que o leitor encontra elementos desconhecidos. O leitor em geral procuraria, no texto literário, uma explicação – essa é uma tendência nascida no século XIX, para a qual a literatura deveria compensar as deficiências de sistemas que se diziam capazes de fornecer explicações para tudo. A literatura era então vista como portadora de verdades e reveladora de segredos. Segundo Iser, essa visão acabou por cegar os críticos literários diante do texto e, se o leitor não quiser incorrer no mesmo erro, precisa ler "ao contrário", ou melhor, indo contra suas próprias expectativas. Em outras palavras, deve deixar de lado a idéia de texto literário como representação da realidade e portador de uma verdade. Com isso, Iser quer dizer que o texto causa um *efeito* de realidade: a ficção não é o real, não porque lhe faltem os predicados necessários ao real, e sim porque é capaz de dar à realidade a organização que esta não possui, e torná-la comunicável. O crítico alemão é categórico ao afirmar o descolamento existente entre o discurso ficcional e o real, por isso a representação por ele realizada não alude a objetos empíricos preexistentes. Enquanto símbolo, essa representação teria função representativa, ou seja, o discurso ficcional seria auto-reflexivo, simples representação da enunciação lingüística e dividindo com esta o uso dos símbolos mas não a referência empírica aos objetos. A arte seria uma representação e, portanto, não reproduziria os sistemas de normas da vida real, selecionando entre estes alguns elementos e expondo sua contingência com relação a esses mesmos sistemas.

Como vimos, quando o leitor encontra elementos não familiares, os vazios aparecem. Pode-se dizer que:

os elementos escolhidos fazem antes de tudo sobressair um campo de referência (...). Os elementos que o texto retira do campo de referência se destacam do pano de fundo do que é transgredido. Deste modo, os elementos presentes no texto são

suppose son architecteur capable d'acquérir: ainsi, l'on constate que tout rapport de scripteur à lecteur est un rapport d'ajustement de connaissances. Aucun lecteur ne comprendra jamais la même chose qu'un autre. (ORIOLE-BOYER. C. "Le Voyage d'hiver: lire/écrire avec Perec". In *Cahiers Georges Perec* 1...op. cit., p. 164.

reforçados pelos que se ausentaram²⁶⁹.

As formulações de Iser entendem o texto enquanto potencialidade, mas não parecem considerar a possibilidade de uma “intenção” advinda do escritor. Para ele toda interação cria lacunas, e a relação texto-leitor não é diferente. Não é essa a opinião de Umberto Eco, para quem os espaços em branco não foram deixados assim por acaso, mas sim previstos por quem o escreveu, por duas razões: o texto vive da “valorização de sentido que o destinatário ali introduziu”²⁷⁰ e, quando passa da função didática para a estética, ele dá ao leitor a iniciativa da interpretação.

Embora discordem quanto à origem dos vazios, tanto Iser quanto Eco afirmam que estes não podem ser preenchidos como bem entender o leitor. Para evitar as suposições aberrantes, o escritor apelaria para certas competências que dão conteúdo às suas expressões, e pressuporia que o leitor compartilha das mesmas competências, prevendo um leitor ideal (ou Leitor-Modelo), capaz de atualizar o texto como o escritor²⁷¹ o previu. Até mesmo as expectativas do leitor seriam sugeridas pela descrição da expectativa dos personagens. Todavia, devemos levar em conta tanto a distância entre o leitor ideal e o leitor real quanto o fato de o texto se referir sempre à enciclopédia (as referências particulares de cada leitor), que conduz o leitor para fora do texto. Este “elabora inferências, mas vai procurar alhures uma das premissas prováveis do próprio entinema”²⁷².

Iser justifica a existência do texto ficcional pelo efeito que este causa em nós. Sua significação não viria de uma idéia preexistente à obra e por ela representada, mas por uma ação – sua leitura. Entretanto, o texto não está submetido à subjetividade arbitrária do leitor, pois ainda que os atos de percepção sejam apenas guiados pelas estruturas do texto (e não totalmente controlados por elas), o texto ficcional não reproduz a realidade. Por isso a objetividade esboçada em um texto não tem os contornos definidos dos objetos reais, permitindo a participação do leitor. Este deve obedecer a certas “regras” por não estar diante do real, mas sim de uma “máquina de mundos possíveis”.

Mas voltemos aos nossos escritores, e a uma questão muito interessante sobre o leitor. Quando o narrador de *Paludes* revela a composição dupla de seu diário – e, por aí, colocar em

²⁶⁹ ISER, W. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In COSTA LIMA, L. *Teoria da literatura em sua fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 389.

²⁷⁰ ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 37.

²⁷¹ Como o leitor, para Eco esse autor é também um modelo, uma estratégia textual responsável pelo estabelecimento de correlações semânticas.

²⁷² ECO, op. cit., p. 99.

dúvida tanto a veracidade do gênero diarístico como o próprio *Paludes*, que também é um diário – e apresentar várias “versões” de sua obra, ele põe em prática o princípio da liberdade do leitor exposto no prefácio mas, ao mesmo tempo, mantém esse leitor em suspense, sem nenhuma certeza quanto à sua interpretação. Sem falar que, como vimos acima, essa liberdade nunca é total, estando antes condicionada a alguns fatores.

O preâmbulo de *La Vie mode d'emploi* traz uma epígrafe interessante e que pode nos ajudar a compreender a questão da liberdade “condicional” do leitor segundo Perec. Trata-se de uma frase do pintor suíço Paul Klee (“L'oeil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'oeuvre”²⁷³). Patrícia Molteni, em uma análise do realismo perecquiano, explica que a frase se refere não a um controle total do espectador – ou do leitor – exercido pelo artista, mas a constatação das limitações objetivas deste, e também as do espectador. Tal como um quadro demanda tempo para ser produzido, o espectador precisa de tempo para apreender o quadro quando este está pronto. O artista lúcido e no controle das técnicas de expressão deve tentar inserir significações em cada pincelada ou palavra e, segundo Molteni, o mesmo se aplica a Perec, para quem “le signe est aussi la chose, le nom de la chose, et celui du signe, et toutes les associations qu'il peut générer”²⁷⁴.

3.2.4 O Papel do Leitor em «53 Jours»

A partir de agora, analisaremos o importante lugar do leitor em «53 Jours», as muitas alusões mais ou menos explícitas à leitura presentes no texto e como aquele é paulatinamente levado a falsas indicações durante toda a narrativa.

Desde o início do livro, o narrador se apresenta como um grande leitor, e com ele nos identificaremos ao longo do texto. Suas impressões serão também as nossas e, por conseguinte, compartilharemos igualmente seus erros de julgamento – e, entre suas leituras do momento, constam “un truc de Rosenstiehl sur labyrinthes, quelques romans policiers et un recueil de mots croisés qui venait à peine de [lui] arriver de Paris”²⁷⁵. Vale a pena pensarmos um pouco sobre essas leituras. Um labirinto é lugar no qual se faz necessária a ajuda de um guia, a fim de mostrar o melhor caminho a ser seguido²⁷⁶. Segundo Barthes o labirinto, uma

²⁷³ In PEREC, G. *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1978. p. 17.

²⁷⁴ MOLTENI, P. “Faussaire et réaliste: le premier Gaspard Winckler”. In *Cahiers Georges Perec 6 – L'oeil, d'abord... Perec et la peinture*. Evreux: Seuil, 1996. p. 63.

²⁷⁵ PEREC, G. «53 Jours». Paris: Gallimard, 1989. p. 15.

²⁷⁶ Mas nem sempre o guia mostra a melhor saída: no caso do *Thésée* de Gide, por exemplo, o fio dado por Ariane ao herói tinha para ele uma conotação bastante negativa: “Ce fut à propos de ces pelotons [os novos

estrutura "d'où on ne peut sortir, mais à l'intérieur duquel on fait des efforts pour trouver une issue"²⁷⁷, pode ser comparado ao texto, no qual:

l'auteur guide, choisit des bifurcations: mais parfois revient en arrière, en reprend une autre: enchevêtrement, complication, sentiment d'être perdu dans une histoire²⁷⁸,

sensação próxima à experimentada pelo narrador da primeira parte, por Salini e, posteriormente, pelo leitor do texto. Quanto aos romances policiais, normalmente o importante não é apenas descobrir o culpado, mas entender as espertezas tanto do(s) personagem(ns) como a do escritor que criou a trama²⁷⁹; e, quanto às palavras-cruzadas, também é preciso pensar antes de encontrar a solução²⁸⁰. Todas essas referências a leituras e lugares que exigem reflexão podem não apenas sugerir a aplicação do mesmo "princípio" durante a leitura do próprio «53 Jours», mas também indicar as primeiras pistas falsas da narrativa, sobretudo se tivermos em mente a frase de Klee vista anteriormente. Se o olho segue os caminhos a ele sugeridos, como saber se os mesmos não o conduzem a uma saída falsa ou, como no caso de Veyraud, à ausência de saída?

A figura do escritor exposta na obra também merece a atenção do leitor. Para começar, o desaparecimento de Serval deveria causar alguma suspeita, especialmente após descobrirmos sua indicação do livro como a chave para seu sumiço e o conteúdo do manuscrito, uma história cheia de coincidências, bastante próxima ao ocorrido ao próprio romancista. Esses elementos semelhantes deveriam também inquietar o leitor: não é muito estranho que as circunstâncias dos desaparecimentos de Robert Serval e de Rémi Rouard sejam tão próximas? E o fato do Serval "real" dar a um de seus personagens seu próprio nome?²⁸¹ Não haveria desde então, tal como em *Isabelle*, uma "tendência" da narrativa a

do fio com o qual Teseu encontraria a saída do labirinto do Minotauro] qu'entre Ariane et moi s'éleva notre première dispute. Elle voulut que je lui remette, et prétendit garder en son giron lesdits pelotons que m'avait confiés Dédale, arguant que c'était affaire aux femmes de les rouler et dérouler (...); mais, en vérité, désirant ainsi demeurer maîtresse de ma destinée, ce que je ne consentais à aucun prix" (GIDE, A. *Thésée*. Paris: Gallimard, 1946. p. 73). Nem sempre, portanto, a saída significa liberdade...

²⁷⁷ BARTHES, R. *La préparation du roman. I et II*. Paris: Seuil/IMEC, 1993. p. 166.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 175.

²⁷⁹ Péric gostava muito de romances policiais. Em uma de suas entrevistas, ele destaca o jogo estabelecido entre autor e leitor nessas obras, jogo esse que consistia para ele em um dos aspectos mais eficazes do funcionamento romanesco. "C'est comme une partie d'échecs: c'est un jeu où on tourne autour de quelque chose et puis, en fait, il y a une autre tactique qui se met derrière" (PEREC, G. *Entretiens et conférences II*. Apud MURAD, op. cit., p. 47).

²⁸⁰ Vale lembrar que Péric era um grande apreciador de palavras cruzadas, e chegou a fazê-las durante um bom tempo para o jornal *Le Monde*.

²⁸¹ E tudo se complica ao pensarmos no personagem de Georges Péric, nome de um escritor real igualmente desaparecido durante a composição de um livro...

conduzir o leitor incauto à confusão entre real e ficção, a uma falsa pista?

A própria descrição de Serval feita pelo narrador (um misantropo excêntrico, vivendo isolado em uma suíte de um hotel de luxo) é próxima à idéia corrente dos escritores como criaturas diferentes do comum dos mortais, e da imagem da literatura feita por esses demiurgos. E essa visão de Serval é reforçada quando o narrador admite ter sempre imaginado o autor de *La Crypte* como tendo uma vida diferente:

Je l'imagine davantage comme un type ayant fait ses études à Saint-Louis de Gonzague ou à l'Ecole Alsacienne, un élève brillant, qui aurait été présenté au concours général, qui aurait eu sa dissertation de philo publiée dans *le Figaro*, à de sa khâgne et cacique à Normale, ou alors, à l'opposé, n'ayant jamais été à l'école, ayant passé toute son enfance à la campagne, donnant et recevant force coups de poing au milieu des petits paysans du village avant d'aller apprendre à lire tout seul dans un vieux grimoire orné de belles gravures. Quelque chose d'un peu exceptionnel, qui correspond à l'idée peut-être trop héroïque que, naïvement, je me fais d'un auteur de romans policiers vivant en reclus dans un palace des tropiques²⁸².

A frase de Serval sobre seu livro ("Si jamais il m'arrivait quelque chose, c'est là dedans qu'il faudra fouiller pour comprendre"²⁸³) também causará problemas tanto para o narrador-leitor, que irá interpretá-la "ao pé-de-letra" durante muito tempo, como para o leitor real, sem nenhum motivo de desconfiança. E o cônsul reforça a interpretação de Veyraud. Segundo ele, "s'il faut croire Serval, les clés se trouvent peut-être dans ce livre"²⁸⁴. Um pouco antes, diz ter certeza que o narrador saberá ler o manuscrito "entre les lignes"²⁸⁵, procurar "o que não é jamais dito e para por 'trás' do texto"²⁸⁶. Essas afirmações conduzem Veyraud a ver o livro de Serval como a chave para o desaparecimento do escritor, como o mensageiro de uma verdade. Nesse ponto, o leitor tem todo o direito de ver sua leitura da mesma forma.

Outro aspecto a ser considerado é, como dissemos acima, o grande número de "coincidências" presentes entre as obras, em *La Crypte* sobretudo, e os acontecimentos: Robert Serval personagem de seu romance e pseudônimo; Bjölke Pedersen desaparecido (durante 20 minutos) enquanto jogava com alguns amigos, tal como ocorre com Serval "real"; a presença de um primeiro-secretário da embaixada francesa e de um cônsul para os quais todas as pistas começam a apontar; a ajuda pedida a supostos camaradas de infância; Grianta "parada" por conta de uma ação militar, tal como Gotterdam, praticamente congelada "depuis

²⁸² PEREC, op. cit., p. 36.

²⁸³ Ibid., p. 25.

²⁸⁴ Ibid., p. 27.

²⁸⁵ Ibid., p. 26.

²⁸⁶ MURAD, op. cit., p. 48.

trois jours et trois nuits"²⁸⁷; e, nos dois casos, quando menos se espera, um livro aparece para ajudar a resolver o mistério – o próprio *La Crypte* para Veyraud e *Le juge est l'assassin* (no qual indícios muito evidentes inculcam um certo Fly não por uma, mas duas mortes. No final, descobrimos que uma das supostas vítimas, o juiz Tissier, encenara seu próprio assassinato com o objetivo de montar uma armadilha para Fly). Como Veyraud, para quem o manuscrito apresenta ligação com o desaparecimento do escritor, após a leitura Serval-detetive encara o livro usado por Rouard como:

une méthode, un principe organisateur; non pas quelque chose qu'il a simplement plaqué sur son problème, mais qu'il a adapté à sa situation spécifique"²⁸⁸,

com o intuito de incriminar Vichard.

Qualquer bom leitor da obra perecquiana verá na frase acima uma alusão ao trabalho empreendido pelo escritor com a citação. Aparentemente, esse *mode d'emploi* é próximo ao empregado por Serval, usando outros livros com o objetivo de construir uma ficção sedutora para o leitor e que o leve à descoberta de algo fora do texto, não dado de antemão. Entretanto, o autor de *La Crypte* é um *faux-monnayeur*, pois embora seus textos apresentem reviravoltas brilhantes, seu leitor – ele mesmo o diz – não tem surpresa nenhuma pois já espera por isso: "mes lecteurs (...) savent me lire entre les lignes, et même après"²⁸⁹. Depois disso ele diz que se Anne fosse a culpada pela morte de Rouard o livro seria muito mais interessante, após ter levado os leitores a acreditar na culpa de Vichard ou, em outras palavras, destruir as certezas montadas durante a narrativa. E Veyraud percebe o esquema claramente. No texto de Serval, se tem a impressão de que o autor:

a esquissé un scénario hyper-brillant (...) et qu'ensuite il a concocté sa petite cuisine (...) en feignant de croire qu'il lui suffirait d'appâter son lecteur (...) pour qu'on gobe sans sourciller son histoire d'assassinat sans cadavre"²⁹⁰.

Ou seja, a grande preocupação de Robert Serval parece ser a de criar uma "aura" de escritor genial, algo que, para Jean-Michel Raynaud, não poderia estar mais afastado da imagem de Perec²⁹¹.

²⁸⁷ PEREC, op cit., p. 53.

²⁸⁸ Ibid., p. 56.

²⁸⁹ Ibid., p. 75.

²⁹⁰ Ibid., p. 63. Veyraud não é de modo algum um leitor inocente, pois consegue perceber a técnica empregada por Serval e seu objetivo. Isso não o impede, entretanto, de se deixar levar por uma visão realista da literatura.

²⁹¹ RAYNAUD, J-M. "Du double jeu". In *Cahiers Georges Perec 1...* p. 84.

Quando descobre a receita literária de Serval (se servir de elementos de outros textos para compor os seus, método cuja utilização Serval justifica evocando exemplos junto à tradição literária) e fica sabendo por Lise dos quatro modelos da *Crypte – Dix petits nègres*, *Edith au cou de cigne*, *Une dent contre lui* e *K comme Koala* – a investigação de Veyraud toma um novo rumo. O professor de matemática conclui que é preciso ler as diferenças, ler entre os textos como se lê "entre as linhas":

(...) d'un livre à l'autre, ou à l'intérieur d'un même livre, il y a de petites choses que passent, qui glissent, parfois sans modifications, parfois avec de minuscules différences²⁹².

O narrador agora acredita ter encontrado a chave do mistério nas pequenas diferenças de um livro para o outro, e o leitor também é conduzido a essa nova orientação de leitura. Será preciso parar de procurar a resolução do mistério no livro em si, e pensar para as diferenças (ou semelhanças) das citações "encriptadas" nos «53 Jours». A verdade, então, estaria nessas transposições, nesses empréstimos levemente alterados.

Todavia, a busca pelos detalhes modificados entre os textos também pode ser perigosa, pois o leitor é facilmente levado a pensar nelas como uma alusão clara e evidente, conduzindo diretamente à "verdade". Mas, como constata o narrador, ele não a encontrará ou pior, será encaminhado a mais uma pista falsa, como acontece com Veyraud no caso da Main Noire, exemplo que merece ser analisado de perto.

Se voltarmos ao texto, veremos como o narrador se agarra a essa hipótese, começa a vasculhar as pistas e acaba por encontrar o nome do chefe da Main Noire, Alphonse Blabami. Um amigo de Veyraud, Crozet, havia anteriormente aludido à participação desse organismo de repressão no desaparecimento de Serval, durante uma conversa descontraída. Entretanto, o próprio narrador duvida da confiabilidade de Crozet, primeiro por se tratar de um fofoqueiro, e em seguida por querer sempre dar a impressão de estar bem-informado, mas não saber nunca de nada em especial. Além disso, continua Veyraud, em Grianta "dès qu'il se passe quelque chose d'un peu louche, on dit qu'il y a la Main Noir derrière"²⁹³, portanto descartar a possibilidade de envolvimento do grupo parece algo lógico. Mas ele se deixa levar pela "descoberta", reforçando-a pela lembrança do comentário de Crozet, nesse momento digno de confiança. A partir daí, começam a surgir aos olhos de Veyraud vários indícios da presença da

²⁹² Ibid., p. 93.

²⁹³ Id. «53 jours», op.cit., p. 73.

Main Noire no livro de Serval, na gênese do texto, em fatos, nomes, descrições, "dans les livres qui ont inspiré de près ou de loin l'auteur, dans les pastiches, mélanges et plagiats auxquels il s'est livré"²⁹⁴.

Mas a própria Main Noire se encarrega de desfazer as hipóteses de Veyraud quanto à sua suposta participação no sumiço do escritor, não sem antes deixar no ar outra "dica":

si vous tenez à tout prix à mettre votre nez dans des affaires qui vous concernent, essayez donc plutôt d'en savoir plus long sur le goût de votre consul pour les cailloux du désert²⁹⁵.

Veyraud constata então que a Main Noire não tem, de fato, nada a ver com o caso, e passa então a procurar as histórias sobre o período romano em Grianta.

Essa é uma das pistas falsas que levarão Veyraud a construir uma falsa verdade, seu envolvimento na morte do cônsul. Tendo sido descartada inicialmente de modo bastante razoável, ela é retomada e reforçada graças a evidências exageradamente claras, geradas a partir de semelhanças muito óbvias:

Blabami est très précisément décrit dans le personnage de Fly: Fly a servi dans les Marines et a fait du catch; il a une cinquantaine d'années, son crâne est totalement chauve et il a le nez cassé.

Blabami n'a pas le nez cassé, mais il est totalement chauve; il a une cinquantaine d'années; il a servi en Indochine comme sergent de la Coloniale; il n'a pas fait du catch, mais de l'haltérophilie. Il roule, comme Fly, dans une Mercedes blanche (...) ²⁹⁶.

A conversa de Lise sobre a discussão entre Serval e Mirouet sobre a Main Noire só reforça as suspeitas do narrador (e introduz, de passagem, a próxima pista, o roubo da estátua de Diocleciano). No entanto, Lise também não é confiável pois, mais tarde, o narrador chega à conclusão do envolvimento da moça com Serval. O narrador foi, pela leitura, não apenas seduzido, mas também enganado.

Se Veyraud foi levado a uma falsa pista, por que o mesmo não aconteceria com o leitor? Por que a leitura de «53 Jours» não seria também enganadora, em especial com relação à descoberta de uma verdade nas mudanças entre os livros? Não seria igualmente sem sentido a busca empreendida por alguns leitores, tal como Degraël, com o objetivo de encontrar apenas a origem, sem atentar para a importância das modificações? E mesmo prestando

²⁹⁴ Ibid., p. 101.

²⁹⁵ Ibid., p. 13-4.

²⁹⁶ Ibid., p. 96.

atenção nas diferenças, elas não deveriam ser vistas como parte de um todo, e não organismos independentes cuja significação é intrínseca?

A transposição de citações pode ser muito interessante mas, como afirma Claudette Oriol-Boyer:

elle ne suffit pas à produire du 'texte' (...). Elle permet seulement la production d'une fiction qui, si elle n'est pas retravaillée par des procédures de textualisation, restera avant tout un 'écrit' de fiction²⁹⁷.

No mesmo artigo, a autora explica o processo de textualização empreendido por Perec em *Voyage d'hiver*, que não se restringe ao deslocamento de enunciados, mas se estende ao empréstimo de alguns episódios e símbolos de outros autores adaptados ao novo contexto. É o caso de dois versos de Jean Moréas e de sua recontextualização operada no texto de Perec:

Souvenirs que m'avez les deux temps pressées de l'étreinte des morts²⁹⁸ [verso de Moréas].

Un vieil homme et une vieille femme, tous deux drapés dans des longues capes noires, *qui semblaient surgir du brouillard* et qui venaient se placer de *chaque côté de lui, lui saisissaient les coudes, se serraient* le plus possible contre ses flancs; *presque soudés les uns aux autres*, ils escaladaient un sentier éboulé, pénétraient dans la demeure, grimpaient un escalier de bois et parvenaient jusqu'à une chambre. Là, aussi inexplicablement qu'ils étaient apparus, *les vieillards* disparaissaient, laissant le jeune homme seul au milieu de la pièce²⁹⁹ [recontextualização perecquiana].

Além de reescritura intertextual em torno dos versos de Moréas, é criado aqui um episódio metatextual, isto é, no qual existe a representação de um procedimento de escritura empregado no texto em questão, pois:

ces vieillards soudés au jeune homme sont bien une figuration de la réécriture où le 'vieil art' est soudé au nouveau pour produire le 'montage' (lire monte âge) qui, en ce cas en bien surgi du 'brouille art'³⁰⁰.

Os leitores de Perec são levados a buscar outros textos, sobretudo no caso de referências explícitas, como os poetas em *Voyage d'hiver*, ou mesmo com referências menos

²⁹⁷ ORIOL-BOYER, op cit., p. 153.

²⁹⁸ Ibid., p. 164. Grifos da autora.

²⁹⁹ Loc. cit. Grifos da autora.

³⁰⁰ Loc. cit.

claras. Os leitores não verão exatamente as mesmas coisas mas pouco importa: o principal é o surgimento da suspeita. E, sendo assim, como não desconfiar da conclusão à qual chega Veyraud (a verdade está apenas na busca das diferenças) sabendo que, em um texto como *Un cabinet d'amateur*, as alterações dos quadros *en abyme* ampliam o engano dos supostos originais?

Em sua análise do papel do leitor em *Voyage d'hier*, Murad identifica um problema crucial da leitura empreendida por Degraël. O personagem:

parece não levar em conta a importância da construção do sistema de equivalências interno. Ignorando tal característica do texto literário, Degraël constrói equivalências de maneira externa, referencialmente e com valor de 'verdade' diminuindo, assim, a participação do leitor na formação do sentido e confundindo os limites entre ficção e realidade³⁰¹.

Em outras palavras, ao invés de considerar o texto como um objeto que não reproduz a realidade existente por não ter os contornos definidos dos objetos reais, Degraël interpreta o livro de Vernier como o fazia a visão corrente da literatura no século XIX, isto é, como modelo capaz de fornecer explicações e desvendar segredos.

Isso acontece também com Veyraud. Ancorado a uma visão da literatura correspondente à do realismo do século XIX, ele espera encontrar em *La Crypte* sinais claros da identidade do verdadeiro culpado, só se dá conta de seu grande erro de interpretação quando já é muito tarde e tanto ele quanto o leitor se encontram presos: o narrador em Grianta e o leitor na impossibilidade de saber se Serval matou realmente o cônsul, por que incriminou Veyraud ou se este não é, de fato, o verdadeiro assassino.

A desorientação a que o leitor é submetido em um texto como «53 Jours» decorre, de acordo com as teorias de Iser, do fato de o texto ficcional não realizar os procedimentos estabelecidos pela tradição literária. O leitor sem contato com os procedimentos novos sentir-se-à desorientado, pois foi privado de um código de conduta esperado com relação à perspectiva narrativa. O leitor se sente excluído do texto porque os personagens não incarnam mais valores e normas representativos, e o texto não sugere mais uma atitude com relação a estes. Não se trata mais, como no romance do século XIX, de descobrir o código escondido, mas de determinar as condições de compreensão possíveis do mundo cotidiano enquanto história das transformações dos pontos de vista.

Essa desorientação não é, no entanto, responsável apenas por um certo mal-estar

³⁰¹ MURAD, op. cit., p. 94.

diante do texto. Ela pode também ser prazerosa, pois a aparente decepção revelaria os aspectos problemáticos de nosso sistema de expectativas, pano de fundo de nossa leitura e, com isso, o leitor participaria do texto, encontrando no repertório uma série de convenções que permitem o desenvolvimento de um diálogo, um olhar crítico com relação ao texto lido.

Seguindo a estrutura composicional "anunciada" nos romances *en abyme*, a segunda parte de «53 Jours», "Un R est un M qui se P le L de la R", começa desmontando nossas certezas. Serval agora é um industrial, ex-membro da Resistência e igualmente desaparecido. No porta-malas de seu carro, abandonado em Grenoble, a polícia encontra um manuscrito cujo título é, também, *53 Jours*. E mais uma vez a leitura é vista como a explicação para o ocorrido:

Notre seule chance (...) est que ce mystérieux manuscrit contienne sous une forme ou sous une autre la clé de notre problème³⁰².

Aparentemente, se repete a situação da primeira parte, e o livro é visto como portador de uma verdade.

Se a figura do leitor é agora assumida por um detetive, Léon Salini, o problema da primeira parte se repete também na segunda. Salini logo chega à mesma conclusão que Veyraud, isto é, do papel capital dos livros para sua investigação e, diante da descoberta das numerosas alusões a Stendhal, a ligação entre a morte de Serval e algo acontecido na região da Chartreuse em 1944 parece evidente a Salini:

Serval a reçu le manuscrit d'un roman policier dont un des personnages principaux – celui qu'on croit être la victime et qui révèle à la fin le coupable – porte le même nom que lui. On imagine tout de suite que cette indication unique a une valeur morale: Serval que l'on croit innocent est en réalité coupable et celui ou ceux qui l'ont tué l'ont fait pour des raisons et avec des méthodes qui sont racontés quelque part dans le livre. La vérité se trouve dans le livre, elle y est encryptée, très exactement de la même manière que l'enquête qui à son insu va condamner le narrateur de «53 Jours» est menée à partir d'éléments fournis par le manuscrit intitulé *La Crypte*.

O detetive inverte o procedimento empregado por Veyraud, interpretando a repetição do nome de Serval como uma pista ao contrário – o suposto inocente é, de fato, culpado de algo –, mas também acredita haver uma verdade encriptada na obra. Sua visão é parecida com a nossa nesse ponto porque temos acesso às mesmas informações. Já vimos como a busca do narrador da primeira parte só serviu para incriminá-lo e, como as pistas se mostraram falsas, a

³⁰² Ibid., p. 146.

tendência agora é considerar tudo suspeito. A sensação de incerteza pode ser bastante desconfortável e conduzir o leitor a um "curieux état d'angoisse [no qual, tal como o detetive Salini] il en vient presque à se demander s'il n'a pas été explicitement désigné par l'auteur"³⁰³.

E essa sensação pode se tornar ainda mais forte após a confissão de Patrícia Serval, na qual esta admite ter tido a idéia de usar um livro para esconder os motivos da morte de seu marido depois da leitura de *La Chartreuse de Parme* e do *Colonel Chabert*, e ter contado com a ajuda de um certo Georges Perec, para escrever um livro que desviasse as atenções para uma falsa verdade. E se Perec, tendo escrito o livro, tivesse sido eliminado por Patricia a fim de não revelar a verdade sobre o livro? E se nosso «53 Jours» for também uma armadilha para nos acusar da morte de Perec?

É inevitável que o leitor também tenha a sensação de que o livro-manuscrito que tem nas mãos seja uma pista do desaparecimento de Georges Perec, que (...) desapareceu enquanto o escrevia. Assim como, na primeira parte, o narrador-leitor do manuscrito seria considerado o culpado, é também possível que o próprio leitor se sinta em uma armadilha, pela qual será acusado de ser o responsável pela morte do autor. Evidentemente, ninguém chega a essa conclusão, mas ela se desprende da leitura como uma "sensação". E essa sensação fundamenta o prazer desse texto³⁰⁴.

Como Veyraud e Salini, também nós queremos:

extraire [dos textos] un sens caché, cette fastidieuse et interminable *explication de texte* qui prétend dissiper l'obscurité de l'histoire, alors qu'elle ne fait qu'en déclencher la précise machination...³⁰⁵

Ligado a uma visão de literatura já obsoleta, o leitor se sentirá perdido em meio aos muitos "miroirs trompeurs"³⁰⁶ em forma de livros, preso em uma sedução inconclusa que, tal como o amor de Veyraud por Lise, nunca será consumada. E a impossibilidade de certezas criada pela narrativa "não prepara o leitor para enfrentar o descolamento entre o desenrolar dramático (...) e o desvelamento da verdade. O leitor não tem como se proteger do impacto da

³⁰³ PEREC, op. cit., p. 157-8. Para Claude Burgelin, "le piège de l'identification marche à merveille. Bien sûr, je me prends pour Salini. C'est tout juste si je ne me sens pas 'désigné par l'auteur pour cette si inhabituelle enquête', oubliant que quiconque se met à cette place-là est voué à ce fantasme: toute la machine textuelle de Perec a été conçue pour faire de son lecteur, et encore plus de son glosateur, un vrai-faux détective. Certes, Stendhal-Perec est en droit d'affirmer qu' 'Un R est un M qui se P le L de la R' (...). Mais un commentaire, autant qu'un roman, est par définition aussi 'un miroir qui se promène le long de la route'. Au risque de s'égarer 'au milieu de ce réseau de miroirs trompeurs' et de confondre les miroitements séduisant du roman avec l'exact reflet de l'exegèse" (BURGELIN, op. cit., p. 131).

³⁰⁴ PINO, op. cit., p. 64.

³⁰⁵ PEREC, op. cit., p. Grifos do autor.

³⁰⁶ Loc. cit.

insatisfação de suas expectativas"³⁰⁷.

Todavia, o leitor não é inteiramente responsável por sua tendência a empregar os parâmetros do real nos textos. O fato dos personagens de «53 Jours» serem, como nós, leitores de manuscritos aparentemente inacabados nos coloca todos, segundo Claudia Pino, na mesma posição do *scriptor*, o "intervalo entre o escritor que começa um projeto de escritura e o autor que assina o texto final"³⁰⁸, isto é, devemos construir uma narrativa a partir de documentos apenas esboçados – pois o próprio Perec se baseava em anotações esparsas a serem desenvolvidas posteriormente, o que "coincidiria" com o trabalho de Veyraud, Salini e o nosso enquanto leitores: todos devemos montar uma narrativa inexistente como tal. O "lugar do leitor no manuscrito é o lugar de um leitor que escreve"³⁰⁹.

3.2.5 *Clin d'oeil?*

Embora aludindo claramente a *Isabelle* em «53 Jours», Perec parece ter feito também referência nesse texto aos *Faux-monnayeurs* através do uso da intertextualidade que chamaremos *latente*³¹⁰, isto é, não discernível apenas pelo estudo dos capítulos redigidos e/ou dos manuscritos. Na página 82 da edição Folio, Veyraud cita os quatro livros a partir dos quais Serval escrevera *La Crypte*. O terceiro livro, *Une dent contre lui*, conta como um jovem ilusionista:

retrouve le faux-monnayeur qui a impunément assassiné sa femme, se fait engager par lui comme chauffeur, et mijote, avec un brio éblouissant, son propre assassinat.³¹¹

Talvez só o falsificador de moedas fosse uma piscadela suficiente para remeter ao romance gideano, mas o marido da vítima tem, além disso, como profissão o ilusionismo e, portanto, está acostumado a criar, por meio de truques, falsas aparências. Tanto é assim que simulará sua própria morte. Uma falsa vítima, perita em enganos consegue graças a um crime de mentira, acusar um falsário, o real assassino...

Mas *Une dent contre lui* é um livro real, e isso pode nos fazer pensar que sua escolha foi determinada pela complicada rede de falsos do texto. No entanto, a página 84 traz uma

³⁰⁷ MURAD, op. cit., p. 101.

³⁰⁸ PINO, op. cit., p. 95.

³⁰⁹ Ibid., p. 146.

³¹⁰ Cf MAGNE, op. cit., p. 189.

³¹¹ PEREC, op. cit., p. 82-3.

frase digna de nota. Jantando com Lise em um restaurante elegante, o narrador lamenta o fato de o belo cenário ser perturbado "par les myriades de gosses en haillons qui s'agglutinent autour des touristes et de visiteurs en essayant de leur refiler de faux drachmes"³¹². Da mesma forma nos *Faux-monnayeurs* um grupo de garotos é responsável pela distribuição das moedas falsas, e essa frase pode igualmente aludir às falsas pistas que o texto tentaria fazer-nos aceitar como verdadeiras.

3.2.6 O Leitor nos *Faux-Monnayeurs*

Em «53 Jours»:

le narrateur de la première partie enquête sur la disparition d'un *auteur de romans policiers* (Serval) en cherchant des indices dans la *lecture* d'un de ses *manuscrits* (*La Crypte*) qui multiplie allusions et emprunts à d'autres livres; au cours de ses recherches, cet enquêteur-narrateur-lecteur, qui a tenu le *stand du livre* français à une exposition de l'Alliance Française, rencontre la *dactylo* qui a tapé le manuscrit: elle s'appelle, comme par hasard... *Lise*. La seconde partie révélera que cette première partie constitue en réalité un *manuscrit* trouvé à côté du cadavre d'un homme d'affaires (nommé lui aussi Serval). Ce manuscrit s'intitule *53 jours*. C'est évidemment en le lisant et en découvrant ses ressemblances avec *La Chartreuse de Parme* que l'inspecteur Salini trouvera la solution de ce meurtre mystérieux³¹³.

Como tivemos a oportunidade de observar, a leitura e o leitor no último romance de Perec são elementos sob os quais se baseia toda a construção do texto. Essa íntima ligação com o ato de ler acontece igualmente nos *Faux-monnayeurs*, no qual existem mais de trinta menções a algum tipo de leitura (sem contar as citações, alusões a escritores e epígrafes). Há sempre alguém lendo uma carta, um bilhete, um livro, um diário etc. Além disso, a presença de atividades e produções ligadas à leitura é enorme: revistas literárias, escritores profissionais, aspirantes a literatos, críticas de livros, comentários sobre o papel de escritores na política, conversas sobre os textos propostos no *baccalauréat*, jantares de intelectuais, sermões e até mesmo roubos (a mala de Edouard e o guia da Argélia) fazem parte do universo dos personagens do livro.

Se Perec se aplicou em desenvolver numerosas variações do falso em pintura e literatura, especialmente no *Cabinet*, André Gide havia, já em 1925, estendido a temática às relações humanas. Até os personagens que buscam a probidade, como o jovem Bernard Profitendieu, *sonnent faux*. De acordo com Alain Goulet, o garoto é uma vítima do falso

³¹² Ibid., p. 84.

³¹³ MAGNÉ, B. "«53 Jours». Pour lecteurs chevronnés...", op.cit., p. 186-7.

justamente por procurar a verdade. Desde a primeira frase da obra, "C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor"³¹⁴, Bernard se vê como um tipo de personagem romanesco. Como Gérard Lacase, ele gosta muito de se imaginar no mundo dos livros, "de sorte qu'il en arrive à jouer des rôles et à fausser sa nature"³¹⁵, desconhece seus próprios sentimentos e julga mal os dos outros, como seu pai ou Olivier a quem tenta sempre impressionar ("Il ne déplait pas à Bernard d'étonner un peu son ami; il est surtout sensible à ce qui perce d'admiration dans cette interjection"³¹⁶), e tudo isso em uma tentativa contínua de legitimar sua conduta e se convencer dela. Ele talvez não seja exatamente um *faux-monnayeur*, mas não está isento da falsa moeda universal a partir da qual não se pode viver, agir e pensar de acordo com uma:

authenticité et une sincérité sans faille (...). La notion de sincérité est elle-même fallacieuse, puisqu'elle suppose une nature personnelle simple et clairement identifiable³¹⁷.

Nos *Faux-monnayeurs* a verdade e a sinceridade não são valores absolutos, e dependem dos olhos e intenções de quem as julga.

As incongruências de Bernard com relação a seu desejo de autenticidade são muitas. Para começar, ele acredita responder ao apelo de sua natureza quando decide deixar sua família e escreve a seu pai adotivo uma carta que, se por um lado é um exemplo de inautenticidade (o garoto emprega a escritura com vistas a construir um discurso muito diferente de seus sentimentos), por outro revela ao leitor um traço da personalidade de Bernard não muito evidente e um pouco negativo. Malgrado sua busca incessante de probidade, ele se serve dos fatos como melhor lhe convêm³¹⁸:

(...) j'ai toujours senti entre eux [os outros filhos do casal Profitendieu] et moi votre différence d'égards, et puis tout ce que vous en avez fait, je vous connais assez pour savoir que c'était par horreur du scandale, pour cacher une situation qui ne vous faisait pas beaucoup d'honneur³¹⁹.

³¹⁴ GIDE, A. *Les Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 2001. p. 13.

³¹⁵ GOULET, A. *Lire les Faux-monnayeurs*. Paris: Dunod, 1999. p. 103.

³¹⁶ GIDE, op. cit., p. 34.

³¹⁷ GOULET, op. cit., p. 104.

³¹⁸ "L'idée de vous devoir quoi que ce soit m'est intolérable et je crois que, si c'était à recommencer, je préférerais mourir de faim plutôt que de m'asseoir à votre table. Heureusement il me semble me souvenir d'avoir entendu dire que ma mère, quand elle vous a épousé, était plus riche que vous. Je suis donc libre de penser que je n'ai vécu qu'à sa charge" (GIDE, op. cit., p. 25).

³¹⁹ Loc. cit.

O destinatário da carta, Albéric Profitendieu, sente a falta de verdade nesta e, embora muito triste pela partida do filho, não se deixa enganar por essa leitura, desconfiando da veracidade das palavras e considerando-a um discurso cheio de "dépit, du défi, de la jactance"³²⁰. Essa observação de Albéric pode ser vista, tal como ocorre muito nos «53 Jours», como uma espécie de advertência inicial ao leitor a fim de obrigá-lo a se posicionar diante do texto com uma certa desconfiança e não acreditar nas primeiras impressões.

Apesar do esforço em se diferenciar de seu pai adotivo, sempre interpretando e julgando tudo de acordo com o que julga correto, Bernard se serve da literatura a fim de endossar seus pensamentos e ações (nem sempre motivados pelo que o garoto acredita ser sua natureza, portanto nem sempre autênticos), fazendo dela um uso arbitrário. É o caso de sua:

curiosité, cette 'fatale curiosité' comme dit Fénelon, c'est ce que j'ai le plus sûrement hérité de mon vrai père, car il n'y en a pas trace dans la famille Profitendieu³²¹.

Esse uso indevido da literatura, responsável por transformá-la em garantia para qualquer discurso, é condenável por sua falta de veracidade e Bernard termina por perceber isso, afirmando o quanto é:

enrageant d'avoir dans la tête des tas de phrases de grands auteurs, qui viennent irrésistiblement sur vos lèvres quando on veut exprimer un sentiment sincère³²².

Estando apaixonado por Laura, reconhece a falsidade de suas palavras e toma consciência da confusão feita por ele entre vida e literatura, notória na maioria de suas réplicas, nas quais o garoto faz pelo menos uma alusão a algum escritor. Junto à sua "musa", reivindica a transparência em todos os sentidos:

Oh! Laura! Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur probe, authentique (...). Valoir exactement ce qu'on paraît, ne pas chercher à paraître plus qu'on ne vaut...³²³

³²⁰ Ibid., p. 26.

³²¹ Ibid., p. 63.

³²² Ibid., p. 195. Mas não apenas a literatura "laica" está sujeita a esse uso: também as Sagradas Escrituras podem ser vítimas de tal emprego, como em *La Symphonie pastorale* na qual o pastor se serve da Bíblia para justificar suas opiniões e ações.

³²³ Ibid., p. 197-8. A questão do ser/parecer é constante no romance gideano. Entre os vários exemplos, podemos citar o mordomo Antoine que, como fiel servidor, conhecia muito bem as vidas de seus patrões mas que "n'avait pas à savoir ce que Monsieur Profitendieu ne savait pas" (Ibid., p. 23); este último, ao saber da partida de Bernard, "n'avait pas à laisser paraître son étonnement devant un subalterne; le sentiment de sa supériorité ne le quittait point" (Loc. cit.). Ainda com relação aos Profitendieu, a mãe de Bernard, Marguerite, se via obrigada a cumprir o papel de mulher arrependida, estando condenada por seu marido a uma virtude sufocante: "ce n'était pas tant sa faute qu'elle regrettait à présent, que de s'en être repentie" (Ibid., p. 30-1).

e descobre igualmente a relatividade da noção de verdade: "rien n'est vrai pour tous, mais seulement par rapport à qui le croit tel"³²⁴.

A seqüência dos acontecimentos mostrará ao leitor a infidelidade de Bernard às suas ambições. Dedicando seu amor a Laura, não se priva dos prazeres carnais com Sarah; tendo prometido cuidar de Boris na pensão Azaïs, abandona o menino no momento mais crítico; é incapaz de imaginar a reação de Olivier à leitura da carta escrita em Saas-Fée, provando o quanto desconhece seu melhor amigo. Além disso, sua concepção de literatura também apresenta problemas, pois tem por base a "croyance naïve en la réalité et vis[e] l'illusion romanesque"³²⁵. O narrador chega até a considerar a possibilidade de confiar ao jovem Profitendieu as rédeas da intriga a fim de salvar Boris mas, se cedesse ao impulso:

ce serait confondre la vie et l'oeuvre, faire de la 'mauvaise littérature' avec de 'beaux sentiments', prendre un personnage fictif pour une personne réelle, bref devenir Don Quichotte³²⁶.

O romance, segundo Bernard, deveria ser pura e simplesmente uma cópia fiel da realidade, um espelho conduzido ao longo de uma estrada. Por conta dessa visão um tanto equivocada da literatura o rapaz impregna seu discurso de autores famosos, por não conseguir dissociá-los de sua vida.

E a crítica a essa visão defendida por Bernard surge logo no início do livro, anunciada por Dhumer, cuja opinião a respeito da literatura é bastante interessante³²⁷. Ele exige da obra um realismo totalmente mimético, descrevendo as roupas, sentimentos e pensamentos do personagem. Outro rapaz, Lucien Bercaïl, também adere a essa concepção literária, expressa em seu projeto de contar a história de um jardim, descrevendo todo os que por ele passariam. Ou seja, são essas as exigências dos leitores contra as quais se posiciona o texto, seja negando-as por meio de sua própria construção (não há nenhuma descrição do físico dos personagens, os acontecimentos não são expostos apenas pelo narrador, e este não afirma onisciência o tempo todo, os sentimentos dos personagens são sugeridos por suas ações etc), seja expondo sua critica sob a ótica de alguns personagens.

É curioso o fato de o livro começar com uma leitura feita por Bernard. Sua fuga é motivada por uma carta e por meio de suas leituras conhecemos boa parte do diário de

³²⁴ Ibid., p. 193.

³²⁵ GOULET, A. *Les Faux-monnayeurs: mode d'emploi*. Paris: SEDES, 1991. p. 147.

³²⁶ Loc. cit.

³²⁷ GIDE, op. cit., p. 15.

Edouard, o relacionamento de Olivier com Laura, Sarah, Armand e outros personagens reencontrados posteriormente. E sua íntima relação com a literatura o leva a desenvolver uma visão falseada da vida "real":

Il comprenait soudain qu'il s'agissait ici [em seu primeiro encontro com Laura] de la vie réelle, d'une véritable douleur, et tout ce qu'il avait éprouvé jusqu'alors ne lui parut plus que parade et que jeu³²⁸.

Mas esse conhecimento não lhe permite compreender a alma dos envolvidos e nem prever suas reações. As leituras não ensinam a Bernard sobre seus conhecidos, ou seja, não lhe transmitem a verdade nelas buscada. Tal como ele, a tendência do leitor é procurar na obra literária, por meio da imitação do real, uma explicação para a vida. Mas se servir dos valores propagados por obras que corroboram essa idéia pode ser bastante perigoso, em especial para a juventude. Nos anexos do *Journal des Faux-monnayeurs*, aprofundando as informações sobre o suicídio de um estudante do liceu Blaise Pascal, em Clermond-Ferrand, o *Journal de Rouen* do dia 5 de junho de 1909 destaca o papel nefasto "que la lecture assidue et non contrôlée des philosophes pessimistes allemands"³²⁹ desempenhou na decisão do jovem Nény de pôr fim a seus dias.

A leitura, portanto, tem o poder de se inscrever no leitor e conduzi-lo à ação, positiva ou negativa. E a força da escritura não se restringiria apenas às obras literárias, podendo perfeitamente se manifestar por meio de um pedaço de papel (como o "talisman" de Boris: acreditando-o desaparecido para sempre, encontrar a frase "GAZ... TÉLÉPHONE... CENT MILLE ROUBLES"³³⁰ tem sobre o garoto um efeito terrível) ou de uma carta, das quais um dos melhores exemplos é a enviada por Bernard a Olivier. Ela desencadeia no destinatário uma torrente "de sentiments hideux (...) une sorte de raz de marée où se mêlaient du dépit, du désespoir et de la rage"³³¹.

Uma das passagens mais interessantes a respeito da leitura e das interpretações feitas a partir dela está no Capítulo V da terceira parte. Bernard acabara de fazer sua prova escrita para o *baccalauréat*, encontra Olivier na saída e explica a ele que seu exame consistira na análise de quatro versos de La Fontaine:

Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles

³²⁸ Ibid., p. 129.

³²⁹ GIDE, A. *Journal des Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 2001. p. 103.

³³⁰ Ibid., p. 365.

³³¹ Ibid., p. 171.

A qui le bon Platon compare nos merveilles
 Je suis chose légère et vole à tout sujet,
 Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet³³²

Quando perguntado sobre o que teria feito com o tema, Olivier discorre sobre as diferenças entre o artista, interessado apenas no aspecto exterior do mundo e o pesquisador, "celui qui creuse"³³³, e como a verdade está na aparência, na superfície, pois "celui qui creuse s'enfonce, et qui s'enfonce s'aveugle"³³⁴. Ao ouvir tais palavras, Bernard fica irritado e fala de sua dissertação, na qual teria dito:

qu'il fallait y voir, non pas même le sourire, mais la grimace de la France; que le véritable esprit de la France, était un esprit d'examen, de logique, d'amour et de pénétration patiente³³⁵,

ou seja, algo bem diferente do exposto por Olivier. Além de mostrar as divergências de pensamento dos dois amigos – e, ao mesmo tempo, os efeitos dos ensinamentos tirados de sua viagens –, os dois *exposés* são os testemunhos de dois tipos de leitura, um voltado para o "parecer" e para a superficialidade, e outro concentrado no "ser", em uma análise além das primeiras impressões, voltada para uma verdade. Nenhum desses pontos de vista é, no entanto, realmente endossado pelo texto: o de Olivier é totalmente inspirado pelo de Passavant, e sua imagem de *faux-monnayeur*, a qual retornaremos posteriormente, é reforçada ao longo da obra³³⁶. Quanto a Bernard, já vimos como sua visão de literatura é falha.

Outro personagem ligado à leitura é, obviamente, o escritor Edouard, e suas considerações a respeito de seu colega Passavant estão intimamente vinculadas à sua concepção de romance. O autor de *La Barre Fixe* tentaria, através de suas explicações, conduzir o público a ver o que este deseja, e não dá a ele liberdade de pensamento nem de opinião, liberdade essa defendida por Edouard, para o qual é preciso dar crédito à imaginação do leitor. Para tanto, o romance precisa ser "purificado" de todos elementos exteriores a ele. Por meio da descrição detalhista dos personagens, os romancistas acabam por atrapalhar os leitores.

Entretanto, tal como a figura do leitor passivo é criticada ao longo do livro, também o

³³² Ibid., p. 255.

³³³ Loc. cit.

³³⁴ Loc. cit.

³³⁵ Ibid., p. 257.

³³⁶ Em geral por Edouard ou pelo próprio narrador; por exemplo, sobre a viagem do conde e de Olivier à Córsega, este último declara: "Passavant va l'abîmer, c'est sûr. Rien n'est plus pernicieux pour lui que cet enveloppement sans scrupules". (Ibid., p. 217).

escritor é alvo de comentários não muito favoráveis, e não apenas no caso do *faiseur* Passavant³³⁷. O próprio Edouard, como veremos com maiores detalhes no estudo do falso, não é muito confiável. Por hora, nos basta verificar sua inconstância por meio de seu relacionamento com Laura. Primeiro, constata o poder da moça sobre si, dizendo que:

si elle n'était pas là pour me préciser, ma propre personnalité s'éperdrerait en contours trop vagues; je ne me rassemble et me définis qu'autour d'elle³³⁸.

Mas a mesma mulher, pela qual ele definia sua personalidade, não sabia descobrir nada por si mesma. E o leitor, diante da confirmação da variabilidade de sua personalidade, não pode aceitar calmamente as idéias de Edouard sobre a literatura, em especial sua teoria do romance puro, como não a aceitam nem seus amigos nem o narrador³³⁹. Portanto, nem mesmo a figura principal de escritor do texto merece confiança absoluta – e, se não se pode confiar no autor de um livro fictício chamado *Les Faux-monnayeurs*, por que não desconfiar igualmente do narrador (que se apresenta como o autor no Capítulo VII da segunda parte) do *Faux-monnayeurs* real? Além disso, Edouard é o único personagem no livro sem um sobrenome. Ele não é um “Senhor Fulano de Tal”, não é visto como representante de uma autoridade. Sua imagem não é de um detentor de verdades, mas de alguém que não está isento de erros³⁴⁰.

A leitura da única página do *Faux-monnayeurs* de Edouard feita por seu sobrinho Georges apresenta um certo tipo de diálogo, evidentemente ilusório, mantido entre escritor e leitor, como ocorre em *Tristan Shandy* e *Jacques le fataliste*, textos nos quais se cria a impressão de que a história está sendo construída diante dos olhos do leitor. Por meio dessa técnica a narrativa produz "a sensação de que o livro não corresponde a outro universo mas ao seu próprio"³⁴¹. Georges, no entanto, se recusa a fornecer "material" para Edouard, que

³³⁷ Ibid., p. 53. Mas Passavant, tal como Lilian, não goza da simpatia do narrador ("Passavant... autant n'en point parler, n'est-ce pas?" (Ibid., p. 217)) que, embora afirme por vezes ignorância, conduz as rédeas da história; portanto, os defeitos do conde por ele apontados precisam ser relativizados, como todas as opiniões dos outros personagens. Esta relatividade é um bom exemplo da aplicação da liberdade do leitor desejada por Edouard e posta em prática por Gide.

³³⁸ Ibid., p. 74.

³³⁹ "L'illogisme de son propos était flagrant, sautait aux yeux d'une manière pénible. Il apparaissait clairement que, sous son crâne, Edouard abritait deux exigences inconciliables, et qu'il s'usait à les vouloir accorder" (Ibid., p. 186).

³⁴⁰ "Par leur nom de famille, Gide raille en [s]es personnages leurs attaches, ce dont le commun est fier, mais qui, aux yeux de Gide, les empêche d'être authentiques. Les prénoms, au contraire, sont toujours vagues, impersonnels: Edouard, Michel, Bernard, Robert. Ce sont des vêtements lâches, qui ne traduisent rien; la personnalité de ces héros est en autre chose que dans leur nom (*id est*: leur famille, leur société) dont ils ne sont pas responsables" (BARTHES. R. "Notes sur André Gide et son 'Journal'". In *Oeuvres complètes...* op. cit., p. 32).

³⁴¹ PINO, op. cit., p. 37.

contava com as reações do garoto para continuar seu texto. É como se o menino, colocado aí no papel do leitor, não aceitasse a ilusão de imitação realista na qual cai o escritor, contrariando sua teoria dos *deux foyers*, segundo a qual a vida deveria passar pela ficcionalização antes de se transformar em literatura:

Il m'arrive rarement de tirer un parti direct de ce que m'apporte la vie, mais, pour une fois, l'aventure de Georges m'avait servi; il semblait que mon livre l'attendit, tant elle y trouvait bien sa place³⁴².

Temos aqui Edouard contrariando suas próprias teorias e se servindo do real diretamente como matéria literária, crime de *faux-monnayage* no qual incorrerá de novo, ao recusar se servir do suicídio de Boris em seu livro, alegando ser um acontecimento incompreensível e desprovido de motivação. Como o leitor pode confiar em um escritor que vai contra seus princípios artísticos sem se dar, aparentemente, conta disso?

O fato de haver escritores no texto pode ter, ainda, outros sentidos. Este é o caso de Alfred Jarry, que Gide afirma ter "un sens exact de la langue; ou mieux encore, du poids des mots. Il construisait des phrases massives, bien assises"³⁴³. A presença de Jarry durante o banquete da revista *Argonautes* pode fazer parte do desejo de Gide de se aliar ao tipo de escritura praticada pelo autor de *Ubu Roi*, mas pode também corroborar a dessacralização da idéia de escritor, pois o "jocrisse étrange, à la face enfarinée, à l'oeil de jais, aux cheveux plaqués comme une calotte de moleskine"³⁴⁴, do qual os Argonautas copiavam o modo bizarro de falar oferece uma imagem bem diferente do "padrão" de autor tal como o concebia o imaginário dos leitores. Ou, ainda, como no caso de Francis Jammes em *Isabelle*, estar presente para deixar o leitor em dúvida sobre a veracidade do texto – pois Jarry é um escritor real dentro de uma ficção que faz questão de se afirmar como tal.

Tal como em *Paludes*, existe nos *Faux-monnayeurs* um questionamento da veracidade do diário. Quando encontra o diário de seu pai, o pastor Vedel, Sarah acredita haver algo escondido por trás da história do fumo. E Edouard é da mesma opinião. Se o diário do pastor não pode ser considerado um exemplo de veracidade, não há portanto motivos para confiarmos cegamente no diário do próprio Edouard. Juntando essa parcialidade ao fato de o escritor tomar "la forme de ce qu'il aime"³⁴⁵, estando portanto em constante mutação, o leitor

³⁴² GIDE, op. cit., p. 347.

³⁴³ Id. *Journal des Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 88.

³⁴⁴ Id. *Les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 285-6.

³⁴⁵ Ibid., p. 198.

tem elementos suficientes para pôr em dúvida tanto as opiniões dele sobre literatura como suas considerações sobre os outros personagens. Quando, por exemplo, julga com severidade a conduta de Madame de La Pérouse para, um pouco adiante, dizer que o marido talvez não compreendesse bem "tous les soins, toutes les attentions de la vieille, qui se croyait martyre, et dont il se faisait un bourreau" e, mais à frente, fazer alusão ao aspecto de harpia da esposa de seu antigo professor, Edouard nos coloca em uma situação no mínimo desconfortável, pois não há como saber se algum desses julgamentos é definitivo.

O leitor também é responsabilizado por sua própria ilusão, e isso fica evidente em uma das conversas entre Edouard e Sophroniska, na qual esta atribui aos romancistas a tarefa de resolver as situações falsas em seus textos, pois "dans la vie, rien ne se résout: tout continue"³⁴⁶. Ou seja, o papel dos escritores segundo a psicanalista, que se apresenta a Edouard como leitora de seus livros seria, portanto, o de criar uma solução inexistente para o caos da vida real. Já vimos no Capítulo I o quanto alguns personagens do livro enfatizam o engano ao qual se submete o leitor, como Armand, para quem:

il y a un tas d'oeuvres qu'on admire et que personne jusqu'à présent ne s'est avisé de dire, ou n'a osé dire, qu'elles sont stupides³⁴⁷.

Cabe, então, ao escritor honesto, "démonétiser tout les beaux sentiments"³⁴⁸ e provocar o leitor, negando-lhe os sentimentos pré-estabelecidos que este acredita sentir, a fim de obrigá-lo a tomar partido diante de sua leitura.

A discussão da participação do leitor não se restringe ao texto, mas aparece igualmente no *Journal des Faux-monnayeurs*, cuja função é análoga à do diário de Edouard, ou seja, através dele são expostas as dúvidas, planos e reflexões de um escritor às voltas com seu *work in progress*. Neste sentido, ambos se aproximariam do dossiê de «53 Jours» por serem verdadeiros "canteiros de obras", nos quais os problemas da criação literária são mostrados do ponto de vista do escritor. No entanto, essa inclusão no universo da criação "não é real; trata-se de um artifício que permite ao leitor se sentir mais incorporado, mais seduzido pela narrativa"³⁴⁹, pois mesmo os bastidores não podem ser considerados uma explicação de texto, sobretudo no caso do *Journal des Faux-monnayeurs*. Não é possível, apenas com a leitura desse livro, descobrir por que a narração, inicialmente atribuída a Lafcadio, é transferida para

³⁴⁶ Ibid., p. 308.

³⁴⁷ Ibid., p. 357.

³⁴⁸ Ibid., p. 319.

³⁴⁹ PINO, op. cit., p. 38.

um narrador não nomeado, e nem a causa do destaque dado a Bernard em detrimento do protagonista de *Caves du Vatican*, só para citar alguns exemplos.

E qual seria o objetivo do escritor ao mostrar o processo de criação? Fazer o leitor refletir sobre alguns assuntos é uma forma de torná-lo parte desse processo e de permitir a ele o exercício da liberdade reivindicada ao longo dos *Faux-monnayeurs*, a fim de que o leitor construa sua própria ficção, pois não é dando a solução de certos problemas que o escritor pode:

rendre un réel service au lecteur; mais bien en le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont [il] n'adme[t] guère qu'il puisse y avoir d'autre solution que particulière³⁵⁰.

Uma das formas de fazer o leitor refletir é confrontá-lo a dissociação entre as idéias do escritor e as de seus personagens. Diante dessa constatação, não é mais possível procurar uma só verdade. Este é o caso da teoria do romance puro. Gide declara, no *Journal dos Faux-monnayeurs*, que "la pureté, en art comme partout, c'est cela qui importe"³⁵¹; mas por saber este princípio utópico, ele prefere atribuí-lo a Edouard, permitindo assim ao escritor discordar de seu personagem, "si judicieuses qui soient ses remarques".³⁵² Ou seja, cabe atribuir o projeto de um romance impossível a um "fracassado", para provar não somente sua incongruência mas também sua distância com relação a suas criações. Outro modo é o de irritar o leitor e, para tanto, a *mise en abyme* é um instrumento bastante eficaz. Logo após anunciar os *deux foyers*, no começo da segunda parte do *Journal dos Faux-monnayeurs*, Edouard faz referência à forma empregada para fazer entrar no texto a história desse princípio composicional – colocar no *Faux-monnayeurs* "ce cahier où [il] écri[t] l'histoire même du livre". Inserir no livro sua própria poética seria uma boa maneira de fazer o leitor pensar em seu texto como uma construção e não um relato do real, além de confundi-lo com relação às fronteiras do texto *en abyme* (o diário de Edouard), o texto propriamente dito e o *Journal dos Faux-monnayeurs*, já que todos trazem as mesmas questões. Sem ter certeza do que lê, o leitor irritado sairia de seu estado passivo. Claude-Edmonde Magny destaca o resultado dessa irritação; o leitor não conseguiria enxergar no livro:

ce total positif, cette 'somme' vers laquelle converge la suite d'événements qui a constitué le roman, et que nous sortions de notre lecture irrémédiablement

³⁵⁰ GIDE, A. *Journal des Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 28.

³⁵¹ Ibid., p. 65. Grifo do autor.

³⁵² Ibid., p. 66.

déconcertés"³⁵³.

Essa sensação se estenderia a todos os textos lidos e acabaria por instaurar uma grande inquietude no leitor, a ponto de levá-lo a questionar a literatura de modo geral.

Se a consciência crítica do leitor é despertada, é porque o escritor o levou a tal achado, ainda que seja mais interessante:

laisser le lecteur prendre barre (...) — de s'y prendre de manière à lui permettre de croire qu'il est plus intelligent que l'auteur, plus moral, plus perspicace et qu'il découvre dans les personnages maintes choses, et dans le cours du récit maintes vérités, malgré l'auteur et pour ainsi dire à son insu³⁵⁴

Essa sensação é prevista pelo autor que leva seu leitor a fazer certas descobertas, mas sem expô-las diretamente. Para tanto, cada novo capítulo deve conduzir o leitor a outro problema e, assim, impedi-lo de esperar encontrar o conhecido.

3.3 *UN CABINET D'AMATEUR*, «53 JOURS» E *LES FAUX-MONNAYEURS*

3.3.1 O Princípio do Prazer

Como em *Paludes* e em *Le voyage d'hiver*, também no *Cabinet d'amateur* o título do livro é o nome de uma outra obra. Trata-se, neste caso, de um quadro intimamente ligado à literatura. Para começar, os primeiros comentários feitos por jornalistas sobre ele fazem uso de adjetivos referentes ao mundo das letras: “edgar-poësque”³⁵⁵, “symbolisme”, “valeurs nietzschéennes”³⁵⁶. Nenhum desses comentários parece, no entanto, afirmar nada concreto sobre o quadro e, na falta de algo melhor para dizer, empregam palavras que fascinarão o leitor dos jornais e despistarão a incompreensão dos comentadores. Ou seja, as alusões a escritores conhecidos e a um movimento literário são usadas com vistas a falsear um julgamento demasiado superficial. E mesmo o artigo do *Vaterland*, um pouco mais desenvolvido, se concentra apenas em generalidades.

O catálogo da exposição traz uma avaliação interessante sobre o quadro: ele permite aos visitantes da exposição:

³⁵³ MAGNY, C.-E. *Histoire du roman français*. Tome I. Paris: Seuil, 1950. p. 267.

³⁵⁴ GIDE, op. cit., p. 72.

³⁵⁵ PEREC, G. *Un cabinet d'amateur*. Paris: Seuil, 1994. p. 13.

³⁵⁶ Loc. cit.

le plaisir de découvrir, de reconnaître, d'identifier le Longhi ou le Delacroix, le Della Notte ou le Vernet, le Holbein ou le Mattei, et autres chefs-d'oeuvre dignes des plus grands musées européens.³⁵⁷

representados *en abyme* nas cópias de dimensões reduzidas feitas por Heinrich Kürz. Mas a qual prazer o texto se refere? Possivelmente, àquele relacionado à erudição, marca de distinção entre o conhecedor dos grandes mestres da pintura e as outras pessoas. Esse prazer é análogo ao causado pelas citações escondidas nos textos de Perec, e não está só ligado ao conhecimento, mas também à segurança. Quadros conhecidos, citações famosas, sabemos onde estamos pisando.

Em sua análise do papel do leitor em *La Vie mode d'emploi*, Marie-Odile Martin faz uma afirmação aplicável a grande parte da obra perecquiana. Para ela, o leitor é o tempo todo submetido a um princípio duplo. Por um lado, satisfação por reconhecer alguns elementos familiares e, por outro, inquietude diante do número de informações desconhecidas. E a citação tem nessa insegurança um papel fundamental, pois ao mesmo tempo que, quando encontrada e reconhecida, causa prazer ao leitor, pode desencadear uma busca alucinante pois a “biblioteca portátil” individual, composta pelas leituras anteriores revelar-se-à insuficiente para a identificação de todas as citações presentes no texto:

Tout se passe comme si la culpabilité généralement attachée à l'état de plagiaire se reportait sur le lecteur puisque c'est à lui qu'il appartient de rétablir la loi³⁵⁸.

Mas é conhecido o gosto de Perec pelas citações inventadas. E como fica o leitor? Tal como os compradores dos quadros, pode se sentir enganado, descobrindo a mentira do suposto real. Como em *Voyage d'hiver*, instala-se aí uma grande decepção passível de desencadear uma desconfiança permanente. Se são falsos citações e quadros, se não passam de espelhos reproduzindo o engano, podemos então estar cercados por representações falsas? E não será falsa a própria idéia de verdade única? Em todo caso, os falsos nos fazem rever nossas certezas com um olhar desconfiado, e nos impedem de tudo aceitar passivamente.

Voltemos à questão do prazer da erudição. Ele não é único na obra, pois quando se descobre a história dos quadros – e finalmente a verdade vem à tona, sendo de fato uma mentira –, ficamos sabendo que a narrativa fora concebida “pour le seul plaisir (...) du faux

³⁵⁷ Ibid., p. 16.

³⁵⁸ MARTIN, M-O. “L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La Vie mode d'emploi*”. In *Cahiers Georges Perec I*, op.cit., p. 253.

semblant³⁵⁹. Há, portanto, outro tipo de prazer aqui, o de desconcertar, sentido tanto na vingança dos herdeiros de Raffke quanto pela narração (e pela escritura) e o de criar e transmitir uma mentira. Esses dois prazeres fazem pensar na distinção estabelecida por Barthes entre fruição e prazer, próximos de nossa análise:

Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.

Plaisir du texte. Classiques. Culture (plus il y aura de culture, plus le plaisir sera grand, divers). Intelligence. Ironie. Délicatesse. Euphorie. Maîtrise. Sécurité: art de vivre(...).

Texte de jouissance. Le plaisir en pièces, la culture en pièces. Ils sont pervers en ceci qu'ils sont hors de toute finalité imaginable – même celle du plaisir (la jouissance n'oblige pas au plaisir; elle peut même apparemment ennuyer)³⁶⁰.

O prazer estaria portanto ligado ao conhecido, a uma idéia de cultura e inteligência e, como vimos, à segurança. A esse prazer se relaciona a alegria de deter um certo tipo de poder, de superioridade sobre outros. Assim se sentiriam os visitantes da exposição de Pittsburg, não apenas diante da identificação dos quadros como também após a descoberta das pequenas alterações. Já o próprio *Cabinet* pode ser considerado um *texte de jouissance* porque causa desconforto, perda de confiança e insegurança, nega a felicidade concedida por outras leituras. Em outras palavras, *Un cabinet d'amateur* engana o leitor, não sustenta suas crenças e o conduz à dúvida. Entretanto, como até chegar ao final – bem abrupto e chocante, em comparação à sofisticação dada à encenação, à riqueza de detalhes e explicações com vistas a fornecer bases sólidas ao engodo – temos a criação de uma narrativa própria a seduzir o leitor culto, a fazê-lo procurar os quadros desconhecidos e que o conduz cada vez mais para a decepção do fim do texto, podemos dizer que o livro:

tient les deux textes [de prazer e de fruição] dans son champ et dans sa main les rênes de plaisir et de la jouissance, car il participe en même temps et contradictoirement à l'hédonisme profond de toute culture (qui entre en lui paisiblement sous le couvert d'un art de vivre dont font partie les livres anciens) et à la destruction de cette culture: il jouit de la consistance de son moi (c'est son plaisir" et recherche sa perte (c'est sa jouissance)³⁶¹.

³⁵⁹ PEREC, op. cit., p. 85.

³⁶⁰ BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973. p. 25-6 e 82-3. Grifos do autor.

³⁶¹ Ibid., p. 25-6.

3.3.2 A Representação da Representação

Se, como entende David Bellos, o emprego abundante de *mises en abyme* no *Cabinet* tem cunho irônico³⁶², talvez Perec as considerasse como um princípio falso em si mesmo, já que em seu nível mais básico o procedimento propõe à reprodução exata, em menor escala, da obra na qual está contida e, em níveis mais elevados, à similaridade de alguns elementos, mas sempre guarda o princípio de fidelidade na “cópia”. Como o autor de *Les Revenantes* se inseria em uma estética totalmente oposta ao realismo mimético, é possível pensar no *Cabinet* como uma crítica a um procedimento ampliador da mentira da representação.

Se assim for, a própria definição de *mise en abyme* criada a partir do diário de Gide entraria em contradição, por encarar o procedimento como um meio de revelar elementos escondidos como o fazem os espelhos nos quadros de Velásquez e Metsys. Ao mesmo tempo, esses espelhos servem para mostrar as falhas da representação, incapaz de abarcar o real em sua totalidade e se restringindo a uma parte dele. No caso de *Las Meninas*, a representação é ainda mais problemática por mostrar as circunstâncias de produção do quadro que contemplamos. E um quadro semelhante está presente no inventário das obras de Raffke, quadro esse cujo próprio título já é um problema (pois não se sabe ao certo como chamá-lo, *Le chevalier au bain, Portrait d'un chevalier* ou *Vénus offrand à Énée les armes de Vulcain*):

Le chevalier est représenté de dos, nu, devant une source où il s'apprête à se baigner et qui lui renvoie l'image parfaite de son corps nu vu de face. A la droite du tableau, une cuirasse en acier bruni est appuyée contre un tronc d'arbre mort et le profil droit du chevalier s'y réfléchit dans tous ses détails, cependant que de l'autre côté, une femme vêtue d'une longue robe blanche flottante présente au chevalier un grand bouclier rond où son profil gauche se reflète, à peine déformé par la convexité brillante du bouclier³⁶³.

No artigo de Lester Nowak sobre o quadro de Kürz, o autor enfatiza o caráter reflexivo de toda obra de arte, e o fato de os quadros receberem seu valor em função de obras anteriores aos quais aludem, diretamente ou não. Nowak compara esse caráter da pintura ao efeito reflexivo presente em *Las Meninas*, no qual contemplador e contemplado se confrontam eternamente. Podemos acrescentar um comentário sobre o efeito das pinturas ao espectador: no caso de *Las Meninas*, a impressão de que personagens e pintor olham para nós pode ser deveras desconfortável. Seríamos o modelo do quadro no quadro?

³⁶² Cf BELLOS, op. cit., p. 678.

³⁶³ PEREC, op. cit., p. 52.

Curiosamente, o desconforto também faz parte das sensações experimentadas durante a contemplação do *Chevalier au bain*. A perfeição formal do quadro "dégage un sentiment de sérénité presque insupportable"³⁶⁴. É mais um dos quadros do texto cuja autoria é desconhecida – só depois de muito tempo Nowak a atribui a um pintor, de acordo com a descrição de uma de suas obras perdidas. Mas sua particularidade reside de fato no comentário feito pelo narrador (o único desse gênero no texto) e em seu caráter singular dentro da coleção Raffke, por ser um dos poucos que apresentam a técnica das superfícies reflexivas³⁶⁵. De acordo com Nowak o autor do quadro, Giorgione, teria proposto a alguns escultores mostrar em pintura vários lados da mesma figura, utilizando superfícies diferentes. Vale destacar que nenhuma dessas superfícies é um espelho propriamente dito – a descrição do quadro perdido menciona um espelho, mas a do *Chevalier* não. A couraça, a fonte e o escudo apresentam certamente leves deformações da imagem devido a suas matérias constituintes, metal e água. Ou seja, nenhuma das imagens é exatamente idêntica à parte refletida do corpo do cavaleiro.

O jogo de reflexos ampliado ao infinito e condenado a um Eterno Retorno se revela falso também com relação ao artista. Isso é evidente desde o início do texto, pelo destaque dado ao talento de Kürz como reproduutor. Enquanto nada se sabe, se trata de um grande pintor, capaz de produzir cópias exatas de obras-primas. Quando os visitantes descobrem as mudanças mínimas vêem em Kürz um mestre cômico da morte da pintura, desejoso de reencontrar a criação original e a liberdade, ultrapassando a memória. Mas quando a mentira é revelada, Heinrich Kürz (alias Humbert Raffke) se torna um mero falsário. Sua genialidade ou sua transgressão dependem apenas de pontos de vista diferentes.

Kürz não é o primeiro falsificador na obra de Perec. Um texto inédito, *Le Condottiere*, conta a história de um certo Gaspard Winckler, falsário de talento que assassina seu chefe por não conseguir produzir um Antonello de Messina falso. O trabalho de Winckler é, por definição:

opposé à la notion d'expérience personnelle, puisqu'il copie les tableaux des autres. La création, au contraire, est considérée par experts et critiques comme le moment magique où l'inspiration descend sur l'artiste. Même pour ceux qui réfutent l'idée

³⁶⁴ Loc. cit.

³⁶⁵ O outro é *Le Changeur et sa femme*, a cópia (admitida como tal, outra particularidade) de um quadro de Quentin Metsys, cujo interesse reside principalmente nas pequenas mudanças feitas pelo artista/copista: "ainsi personne ne se reflète dans le petit miroir de sorcière au premier plan; le vieillard (ou la vieille femme) qu'on voit discuter au fond par la porte entrebâillée n'a pas le doigt levé et l'homme qui l'écoute n'a pas de chapeau: la miniature du livre que regarde la femme du banquier ne représente pas une Vierge à l'Enfant mais une mise au tombeau etc."(Ibid., p. 75).

d'inspiration, le créateur reste celui qui sait "regarder" et qui montre une originalité certaine dans les solutions formelles mises en oeuvre pour exprimer sa vision du monde³⁶⁶.

O problema do falso em arte está, como destaca Molteni, mais ligado à ética que à estética. A cópia de uma obra-prima feita por um estudante de Belas-Artes não é considerada um crime porque este expressa admiração reverenciosa pelo mestre e, ao mesmo tempo, desenvolve seus estudos. No caso de um falsário, o espectador se revolta pois tem a sensação de ter sido levado a acreditar-se em comunhão com o artista durante o “momento mágico” da criação:

Sa cécité est le résultat de la myopie naturelle avec laquelle les amateurs d'art regardent les tableaux et accordent trop d'importance à la signature et aux signes extérieurs d'authenticité³⁶⁷.

O falsário pode ser visto como o rebelde diante da admiração passiva prestada aos grandes mestres. Tal como o escritor fazendo uso de citações sem aspas ou qualquer referência aos originais, modificando-as ou inventando-as, o pintor que copia as obras-primas afirma sua independência das mesmas. *Anch'io son' pittore*, também eu posso produzir quadros dignos de respeito, objetos de fetiche. No entanto, essa independência é igualmente falsa, estando o falsificador preso irremediavelmente aos mestres dos quais se serve. Sua vida e sua arte são substituídas pela reprodução da vida e da arte do pintor copiado. Dessa forma, "il oblitère sa personne et la remplace par des masques différents"³⁶⁸.

Para reforçar o engano dos quadros e suscitar o interesse por eles, a melhor solução é o uso da escritura. O artigo e a tese de Lester Nowak e a biografia do colecionador – sem mencionar os comentários em jornais e o catálogo da exposição – conferem à coleção uma aura de veracidade graças sobretudo à grande quantidade de detalhes. Parece que o real se baseia unicamente em descrições minuciosas, quando elas são justamente o veículo através do qual se propaga o engodo.

A *mise en abyme* no quadro de Kürz é algo que também merece nossa atenção. Segundo o catálogo da exposição, ela provoca uma impressão aparentada à do sonho. Por meio da precisão das reproduções o *Cabinet d'amateur* representaria "la Spiritualité

³⁶⁶ MOLTENI, op cit., p. 64-5.

³⁶⁷ Ibid., p. 65.

³⁶⁸ Ibid., p. 66.

vertigineuse de l'Eternel Retour"³⁶⁹. Essa é a primeira acepção da *mise en abyme* apresentada pelo texto, reprodução infinita do mesmo, embora em proporções cada vez menores. Esse sentido mudará ao longo da narrativa, tal como os quadros reproduzidos no quadro deixarão de ser vistos como cópias idênticas a partir da descoberta das modificações quase invisíveis introduzidas em cada reprodução.

No primeiro trabalho de fôlego escrito sobre o *Cabinet*, Novak conclui que as variações expressam a melancolia do artista diante da inexorabilidade do retorno aos precursores:

comme si, peignant la propre histoire de ses oeuvres à travers l'histoire des oeuvres des autres, il avait pu, un instant, faire semblant de troubler 'l'ordre établi' de l'art, et retrouver l'intention au-delà de la citation, la liberté au-delà de la mémoire³⁷⁰.

Entretanto, tal liberdade é apenas ilusória, estando o pintor preso às obras e artistas aos quais se refere. A *mise en abyme* seria, então, a representação ideal da prisão a qual estão condenados não só os pintores mas os artistas de modo geral. No lugar da criação, existiria somente uma eterna repetição do já feito.

Anos mais tarde, Nowak volta atrás em sua teoria e diz ter interpretado erroneamente as modificações dos quadros. Nem reivindicação da liberdade do artista, nem nostalgia, as pequenas mudanças fariam parte de um processo de assimilação no qual o Outro se torna o Eu e é ao mesmo tempo espoliado por aquele. Tratar-se-ia de uma atitude da arte com o objetivo de exibir a si mesma enquanto ilusão, a exageração de um olhar que propõe apenas um *trompe l'oeil*³⁷¹. As variações nos quadros pintados por Kürz seriam a demonstração da dependência à qual está submetida toda criação. Contudo, o resultado final desse movimento em direção ao Outro é o Silêncio. A *mise en abyme* seria, aqui, um princípio negativo. Dentro do *champ étroit* concedido à originalidade do artista, este chegaria, como Kürz, à constatação de que só o silêncio auto-imposto constituiria uma saída, por isso o pintor teria parado de pintar de modo tão abrupto. A única forma de afirmar sua liberdade, segundo Nowak, seria a negação da arte.

Ao final do texto, o narrador define o *Cabinet* de Kürz como a peça principal da farsa montada por Raffke. Nele:

³⁶⁹ PEREC, op. cit., p. 20.

³⁷⁰ Ibid., p. 28.

³⁷¹ Mesmo essa nova explicação não apaga o brilho do pintor. Pelo contrário: confere a ele uma aura de artista atormentado não desprovida de charme.

les tableaux de la collection, affichés comme copies, comme pastiches, comme répliques, auraient tout naturellement l'air d'être les copies, les pastiches, les répliques de tableaux réels³⁷².

Agora, a *mise en abyme* é a chave do engano. Exatamente como no caso do quadro *Le Changeur et sa femme*, a obra de Kürz interessa pelas mudanças introduzidas pelas cópias. Prolongar-se-ia, por meio dessas reproduções ligeiramente modificadas, o tão criticado culto das origens. Ao revelar a inautenticidade dos quadros, Perec nos mostraria igualmente um deslocamento de valores da "fonte" às obras geradas a partir dela – já que, até a revelação feita por Humbert Raffke, o *chef d'oeuvre connu* de Kürz era motivo de grande admiração. Cultuar uma obra apenas pelos acréscimos por ela trazidos a seu original é uma prática fadada ao insucesso.

Um dos aspectos mais fascinantes do *Cabinet* é a revelação da mentira, apresentada ao leitor desde o início do texto. Durante toda a leitura, somos confrontados à questão do falso, e sua maior indicação está no quadro homônimo e em suas reproduções. Dessas, uma das mais emblemáticas é, sem dúvida, o retrato de Bronco McGinnis, o homem supostamente mais tatuado no mundo, cujos desenhos na pele eram quase inteiramente falsos, "comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif"³⁷³. Ou seja, o texto expôs o tempo todo indícios da presença do falso, sem de modo algum nos enganar, sejamos nós leitores experientes ou mais "inocentes" – mesmo sem saber que cada quadro do *Cabinet* corresponde a um capítulo de *La Vie mode d'emploi*, por exemplo, uma pintura cujo título é igual ao do texto por nós lido deve, no mínimo, nos fazer pensar. *Un cabinet d'amateur* é, como bem enfatizam Dominique Quélen e Jean-Christophe Rebejkow, a história de uma tripla mistificação³⁷⁴, a qual acrescentamos uma quarta: a do leitor que, diante de tantas pistas, acaba por se iludir até encontrar a inelutável declaração final.

3.3.3 O Mistério dos 53 Dias

³⁷² Ibid., p. 84.

³⁷³ Ibid., p. 85.

³⁷⁴ "– celle d'Hermann Raffke, mystifié sur l'authenticité des tableaux recueillis au cours de ses trois premiers voyages;
– celle d'Hermann Raffke toujours, qui confie à son neveu Humbert Raffke (...) le soin de peindre des faux tableaux et de mystifier ainsi les futurs acheteurs;
– celle de l'auteur, qui vise à faire accroire au lecteur qu'il s'agit d'un véritable tableau et de la véridique histoire de Raffke" (QUÉLEN, D.; REBEJKOW, J-C. "Un cabinet d'amateur: le lecteur ébloui". In *Cahiers Georges Perec* 6, op. cit., p. 174).

Un cabinet d'amateur é, como vimos, o título de texto e de um quadro falsos, e apresentados como tal desde o início. Dissemos acima que a homonímia deve fazer o leitor desconfiar do caráter de veracidade que a obra tentará dar a si mesma durante todo o seu desenvolvimento (em especial por meio do acréscimo de uma infinidade de informações, como a história da maioria dos quadros, as particularidades sobre suas aquisições etc.). Além disso, as pinturas reproduzidas no quadro não passam de reproduções de originais que, por sua vez, são falsificações. E mais: as cópias *en abyme* são reproduções “imperfeitas”, porque cada quadro no quadro difere do anterior em algum detalhe. Estamos diante do abismo de representações falsas questionadoras do princípio da veracidade na arte (pictórica e literária).

Mesmo em uma leitura pouco atenta, é fácil perceber que tanto *Les Faux-monnayeurs* quanto «53 Jours» também trazem o problema do falso não somente como tema, mas principalmente enquanto elemento constitutivo importante, a ponto de ser possível afirmar o estabelecimento de uma espécie de “poética do falso”. Nosso objetivo é, no texto a seguir, proceder à identificação e análise de alguns destes elementos, bem como da forma como são trabalhados pelos escritores.

Iniciaremos pelo romance «53 Jours», mais especificamente por seu título. Talvez seja possível dizer que a questão do falso comece por aí, pois um título entre aspas leva à reflexão. Haveria nele um aviso para o leitor, uma sutil advertência sobre algo particular? Ou seria uma forma de fazer este mesmo leitor cair em uma armadilha, levando-o a formular hipóteses reveladas em sua falsidade pela leitura?

Quando abrimos o livro, nos deparamos com uma página na qual se lê: “I - 53 Jours”. O leitor, talvez mais calmo, provavelmente imagina agora estar diante de uma narrativa dividida em algumas partes, na qual encontrará o sentido para o título, agora sem as aspas. Mas o livro se interrompe³⁷⁵ sem nos revelar o porquê desses 53 dias. Mais adiante, na segunda parte, descobrimos que «53 Jours» é igualmente o nome de um manuscrito encontrado no carro de um empresário desaparecido, Robert Serval, o exato homônimo do escritor de romances policiais da primeira parte, e como ele também misteriosamente desaparecido.

Mas voltemos ao título. Ao final dos capítulos reconstituídos por Harry Mathews e Jacques Roubaud, o leitor finalmente fica sabendo o sentido dos 53 dias: esse é o tempo que

³⁷⁵ Pelo menos a parte do datiloscrito (o texto pronto datilografado pelo próprio escritor), pois na contracapa da edição Folio há um aviso dizendo que a obra foi “terminada” por dois escritores pertencentes ao OuLiPo. Após a frase “interrompe-se aqui o texto datilografado”, temos a reunião de várias anotações deixadas por Perec visando dar um final ao texto.

Stendhal levou para escrever *La Chartreuse de Parme*. E há ainda duas outras informações interessantes, fora da obra desta vez, pois este também é o número de dias que Perec passou na Austrália, como professor convidado – entre agosto e outubro de 1981 – e é, ainda, o prazo no qual contava terminar sua obra.

Para Claudia Pino, a alusão ao autor de *Le Rouge et le Noir* logo de entrada é uma pista para a importância do diálogo intertextual estabelecido entre o livro de Perec e o realismo – diálogo evidenciado durante a leitura da segunda parte, por meio de várias indicações bastante claras³⁷⁶. Mas há um problema: essa pista é falsa pois, como veremos, Perec não propõe um simples intertexto com o realismo. E um bom exemplo desse engano está na frase que nomeia à segunda parte do livro, “Un R est un M qui se P le L de la R”, versão um pouco modificada da epígrafe ao 13º capítulo de *Le Rouge et le Noir* (“Un roman: c’est un miroir qu’on promène le long du chemin”).

Para começar, é preciso lembrar que essa frase não foi escrita pela pessoa a quem ela é atribuída, Saint-Réal, mas inventada pelo próprio Stendhal (e, segundo alguns estudiosos, isso não lhe era incomum). Talvez essa falsa atribuição de uma frase a outro literato tenha sido uma maneira usada pelo escritor para legitimar a concepção de literatura nela contida, pois esse “romance como espelho” significa que a literatura “deve simplesmente refletir aquilo que encontra no seu caminho. Mesmo que esse reflexo não seja do agrado das autoridades e clérigos”³⁷⁷. Ou seja, a literatura realista, de acordo com Stendhal, tem por objetivo a reprodução do real – não é à toa que uma obra como *Le Rouge et le Noir* traz, no subtítulo, a seguinte informação: “Chronique de 1830”.

Como vimos no primeiro capítulo, Perec via a literatura de forma bem diferente. Retomemos rapidamente suas idéias de juventude. Em “Pour une littérature réaliste”, o autor afirma que, a partir do fim da 2ª Guerra Mundial, a cultura européia estava em uma situação difícil, pois seus valores ideológicos clássicos já não eram capazes de compreender o mundo. Neste contexto, surgiram autores como Sartre e Camus e a chamada literatura engajada³⁷⁸. Esse tipo de literatura acabou cedendo espaço para o *Nouveau Roman*, o qual visava

³⁷⁶ Não se pode saber se mostrar essas indicações tão claramente fazia parte dos planos de Perec; de qualquer forma, elas estão tanto no datiloscrito - embora de forma mais "escondida", por exemplo no fato de Serval ditar seus textos, apenas esboçados; segundo os biógrafos de Stendhal, ele fazia algo parecido com seus livros - como nos capítulos reconstituídos.

³⁷⁷ PINO, op. cit., p. 201.

³⁷⁸ "(...) leurs oeuvres témoignaient d'un désir évident mais vain d'emporter des adhésions immédiates, de balayer des préjugés, d'entraîner des convictions: la littérature était une continuation de la politique; l'on voulait convaincre et seulement convaincre" (PEREC, G. "Pour une littérature réaliste" In: *L.G.*, op cit., p. 49-50).

principalmente à criação de bases para uma nova maneira de descrever a realidade, recusando todos os procedimentos estabelecidos pelos romances. Esse modo de representar o real era, para Perec, tão estático quanto o do Realismo do século XIX e a essa literatura o escritor contrapunha um fazer literário ao qual também chamava realista.

Apesar da coincidência de nomenclaturas, o realismo então proposto por Perec se baseia no desejo de compreender e explicar o real, levando em consideração também as experiências pessoais do escritor pois, para ele, o fazer literário é uma atividade individual, além de constituir uma forma de conhecer a si mesmo. Logo, segundo essa proposta, o geral só pode ser feito a partir do particular e vice-versa. A literatura poderia ser chamada de realista apenas se conseguisse mostrar o mundo em movimento e nos sensibilizar para a necessidade de mudanças em nossa sociedade.

3.3.4 O Reflexo no Espelho

Entre os elementos que terminam por se revelar falsos em «*53 Jours*», podemos incluir o princípio da *mise en abyme*. Como vimos no capítulo anterior, é possível defini-la como "toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient"³⁷⁹. esta semelhança do enclave com a obra não precisa ser necessariamente perfeita, podendo consistir apenas em uma similaridade de aspectos:

La duplication qu'ils instaurent, loin d'être irréprochable, se trouve subvertie par la convexité du miroir ou, en tout cas, par l'inversion de la gauche et de la droite³⁸⁰.

Para Dällenbach, Gide confunde as noções de *mise en abyme* e espelhamento por encarar a arte (e especialmente a literatura) como uma retroação da obra sobre que a produz.

Após defini-la de modo geral, Dällenbach explica que a *mise en abyme* é bastante variável, de acordo com o elemento transposto da obra podendo se referir, como vimos no capítulo precedente, ao enunciado, à enunciação ou ao código. Por se aproximar de alguns aspectos de «*53 Jours*», destacaremos a *mise en abyme* do código, também subdividida em algumas categorias:

(...) homonymie des protagonistes du récit-cadre et du récit inséré (a), quasi-homonymie de tel personnage et de l'auteur (b), homonymie du récit-cadre et du récit inséré (c), répétition d'un décor révélateur et d'une constellation de personnages

³⁷⁹ DÄLLENBACH. *Le récit spéculaire*, op. cit., p. 18.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 21.

(d), reprise textuelle d'une ou de plusieurs expressions symptomatiques du récit premier à l'intérieur du segment réflexif³⁸¹.

Alguns elementos do livro se encaixam nas categorias de Dällenbach. Em (a) Robert Serval escritor e personagem ao mesmo tempo, ou Georges Perec escritor "encriptado" em sua obra; em (b) «*53 Jours*», nome de dois livros; em (c) Robert Serval personagem de três narrativas e em (d), mesmo havendo algumas modificações (pensamos sobretudo na descrição dos escritórios de Blanes em *K comme Koala* e no de Blackstone em *La Crypte*). Além desses e de outros indícios do texto, a *mise en abyme* aparece muito claramente nos planos anexados à obra, como teremos a oportunidade de constatar em breve.

Existe, todavia, um outro modo de inserir uma história dentro de outra em «*53 Jours*» relacionado à *mise en abyme*: o intertexto, sobretudo com relação à literatura realista. De acordo com Michel Butor, por exemplo, a *mise en abyme* é um modo de auto-reflexão, e uma forma de representar a reflexão de acordo com seu objeto, pois "les oeuvres dans l'oeuvre réfléchissent le roman comme celui-ci réfléchit le réel"³⁸²:

le poète ou romancier qui se sait en même temps critique considère comme inachevée non seulement l'oeuvre des autres mais la sienne: il sait qu'il n'en est pas le seul auteur, qu'elle apparaît au milieu des oeuvres anciennes et sera continuée par ses lecteurs (...). Premier lecteur, l'écrivain commence à propos de son propre travail ce qu'il se sait faire pour celui d'autrui. Son activité va se réfléchir comme dans un miroir (...) ce repli interrogatif sur soi est une réponse à un changement de l'image du monde (...) à l'intérieur de l'oeuvre s'instaure non point une oeuvre d'art imaginaire, mais tout un système de réfractions. La mise en abyme simple (roman pour ainsi dire du seul roman) n'en est que le premier degré (...)³⁸³.

Na conferência em Warwick, Georges Perec afirma que a literatura é um ato "para trás", decorrente de uma tradição, estando os escritores todos ligados a seus predecessores. Desse contato entre passado e presente nasce a literatura³⁸⁴.

A partir de agora, veremos como a *mise en abyme* se revela falsa em «*53 Jours*». Para tanto, utilizaremos principalmente algumas indicações pertencentes aos planos do dossiê no

³⁸¹ Ibid., p. 65.

³⁸² Ibid., p. 157.

³⁸³ BUTOR, M. *Répertoire III*. Paris: Minuit, 1968. p. 17-8.

³⁸⁴ "(...). Alors, si vous voulez, il y a, en ce qui me concerne, une image de la littérature qui se dessine et qui serait l'image d'un puzzle (...). Butor a expliqué que tout écrivain était entouré par une masse d'autres..., enfin, il est là et il y a tout autour de lui, plus ou moins près, plus ou moins loin, d'autres, d'autres écrivains qui existent ou qui n'existent pas, qu'il a lus, qu'il n'a pas lus, qu'il a envie de lire, et, si vous voulez, ce puzzle qui est la littérature, dans l'esprit de cet écrivain, a toujours une place vacante, et cette place vacante, c'est évidemment celle qui l'oeuvre qu'il est en train d'écrire va venir remplir" (PEREC, G. "Pouvoirs et limites du romancier français contemporain" In: RIBIÈRE, op. cit., p. 36.

final do livro, pois neles se desenham as modificações visíveis na narrativa. Mas como essas indicações são muitas, escolhemos apenas as que nos parecem mais evidentes. Logo no começo do dossiê existe um plano geral do que Perec pretendia fazer entrar em seu livro:

séries:

métalangage

fonctionnement du livre dans le livre

Stendhal

a) la Ch[artreuse] de P[arme]

b) voyages en France

c) biog[raphie]

Effets de TLO

rom[an] pol[icier]

journal intime (quotidien)

schedule

le livre est un miroir etc

Palindromes naturels

anagrammes

laisse les journaux s'empiler

coupures sur n'importe quel sujet

" 53 jours" est le titre du récit (1re partie)

que reçoit le narrateur de la 2nde

et dont il entreprend l'exégèse³⁸⁵.

E na página 181:

(...)

le récit N°1 raconte une histoire

le récit N°2 raconte une t[oute] autre histoire

rôle de la 2e histoire dans la 1re³⁸⁶.

Mesmo ainda sem saber como seriam as narrativas, o escritor já havia decidido escrever duas histórias ligadas entre si (narrativas nas quais o narrador deveria descobrir a “verdade” escondida em outra narrativa). Inicialmente, a idéia era mesmo a da *mise en abyme*, e cabe notar também a importância de Stendhal e da *Chartreuse de Parme*. Em outra página, essas idéias são um pouco mais desenvolvidas:

incorporations

musique

peinture

gastronomie

lectures

citations

allusions

V[ie] M[ode] [d'] E[mploi]

³⁸⁵ PEREC, G. «53 Jours», op. cit., p. 171.

³⁸⁶ Ibid., p. 181.

Pour Oulipo: Stendhal identifié
 Pour R[aymond] Q[ueneau]: A.H. tu(é - la mort
 aux truths)

Le 2e récit est la fausse exégèse du 1er
 le vertige des explications sans fin
 à la fin le narrateur imagine un 3e récit
 qui serait l'exégèse contradictoire des 2 premiers?

Lise Isabelle d'André Gide³⁸⁷

Primeiramente, Perec havia pensado em duas narrativas “encaixadas”, mas agora considera a possibilidade de uma terceira narrativa para destruir as certezas construídas pelas duas outras. A alusão à "vertigem de explicações sem fim" e a referência explícita a Gide confirmam o interesse pela *mise en abyme*. Entretanto, as alusões a outros autores e ao OuLiPo podem talvez ser vistas como uma indicação do surgimento de uma atenção especial ao intertexto.

Até aqui, vimos como a *mise en abyme* era um elemento constitutivo importante nos planos de «53 Jours». Contudo, uma frase do texto datilografado é responsável por uma mudança de ponto de vista tanto do narrador quanto do leitor. Após analisar minuciosamente e sem sucesso os indícios do desaparecimento de Robert Serval, e se baseando na crença de poder, por meio da leitura de um livro e dos textos nele contidos ou a ele ligados, encontrar a verdade procurada, o narrador Veyraud conclui que a verdade por ele procurada está *entre* os livros. Portanto os livros (reais ou não) não refletem simplesmente uns aos outros, mas dialogam entre si. Essa mudança, evidentemente, também está no dossiê:

(...)

Question de Salini à Lise: Et si je n'avais pas trouvé?

Réponse: Impossible

le livre était bien la seule "cue"
 et le miroir que se promène
 devait nécessairement vous venir à l'esprit
 à cause de toutes les occurrences du miroir
 d[an]s le récit

Miroir, glace, Mirror, Spiegel, 1 par page! (ou par 2 pages!)³⁸⁸

Então, a *mise en abyme* e todos os “reflexos” dos livros uns nos outros não passavam de pistas falsas. Até existe um certo espelhamento das obras (como na primeira parte do livro, os “53 Jours” construídos a fim de fazer o narrador levar toda a culpa pela morte não de

³⁸⁷ Ibid., p. 172.

³⁸⁸ Ibid., p. 190.

Serval, mas do Cônsul e, na segunda parte, usados para desviar as suspeitas sobre a “real” morte de Robert Serval), mas mesmo este espelhamento está invertido, e mostra apenas falsas verdades³⁸⁹.

Não há mais nenhuma dúvida sobre o diálogo instaurado por Perec entre os textos citados no dossiê. Trata-se da aplicação de sua teoria da literatura como o espelho de um mundo em marcha. Segundo Genette, a intertextualidade e a hipertextualidade devem ser intencionais, e o autor deve evidenciá-las em sua obra, ou pela meta-representação de outras obras na sua ou tomando como exemplo a estrutura das obras com as quais mantém diálogo. Perec nos diz, em sua interação com o Realismo, que a idéia de um espelho refletindo uma realidade fixa deve ser mudada para a de uma imagem em constante transformação.

3.3.5 Um Romance Inacabado?

Por fim, analisaremos um dos aspectos mais controversos de «*53 Jours*», sua forma. Para alguns críticos, o livro está inacabado, por muitas razões sobre as quais não nos debruçaremos aqui³⁹⁰. Gostaríamos apenas de destacar uma entre elas, talvez a mais evidente, o fato de o livro ter sido “montado” por outros escritores para ter o formato atual. É preciso, no entanto, não se precipitar em afirmar o inacabamento do texto, e pensar em alguns indícios que podem negar esse ponto de vista. Um deles é justamente *La Chartreuse de Parme*, livro que teria sido revisado por Stendhal se este não tivesse falecido. Embora o final da obra seja um pouco abrupto, ele é perfeitamente coerente. Se um livro não revisto pelo autor pode ser considerado acabado, por que não pensar em «*53 Jours*», igualmente coeso, como terminado?

Além disso devem ser levadas em conta as advertências sutis ao leitor para que este não aceite as coisas tais como elas se apresentam de imediato. Uma das mais interessantes está logo nas primeiras páginas do livro: a frase sobre a relação entre o desaparecimento de Serval e *La Crypte*, e que pode conter algumas informações. A primeira informação pode ser

³⁸⁹ No dossiê, várias páginas fazem referência a espelhos. Por exemplo:

Du Bellay Où, comme en un miroir, l'homme sage
contemple
tout ce qui est en lui, ou de laid, ou de beau

Speculum: Miroir (doctrinal)

Don Quichotte "Miroir de la chevalerie errante"

Shakespeare Hamlet III l'art du comédien "the mirror up

to nature" (Ibid., p. 260-1).

³⁹⁰ Esse assunto é amplamente discutido em PINO, C. *A ficção da escrita*, em especial nas páginas 64-70.

o conceito de literatura realista como “espelho” do real – pois, em princípio, a verdade do desaparecimento do Serval está no livro. A segunda é justamente a refutação desse conceito: no decorrer da leitura, se descobre que a “verdade” não está em um só livro, mas no diálogo entre eles. E ainda: a realidade sobre o desaparecimento do Serval “real” (quer dizer, o homem de negócios da segunda parte) é indicada na primeira parte, sem que narrador ou leitor percebam isso. O “crime passional, envolvendo uma mulher e seu amante”³⁹¹, incrimina o narrador na primeira parte e se repete na segunda parte.

Há ainda outro ponto digno de nota quanto ao fato de “53 Jours” (o livro *en abyme*) ter sido escrito como uma pista falsa para o mistério da morte de Serval. Este tipo de livro “armadilha” aparece desde a primeira parte da obra. Afinal, o que é *La Crypte* senão um estratagema para o narrador, pois após – e por causa de – sua leitura Veyraud reúne os indícios responsáveis por sua suposta culpa? Se os autores (incluindo o Pécq contratado por Patricia Serval para escrever *53 Jours*) criam indicações falsas em falsos livros falsamente inacabados, por que nosso livro também não seria falso em sua “incompletude”?

Claudia Pino propõe uma “poética do inacabável” nas obras de Pécq em geral, marcada sobretudo pelo desaparecimento. E esse inacabamento condiz perfeitamente com as teorias do escritor sobre a literatura como um *puzzle* sempre com um lugar vago à espera do livro futuro.

3.3.6 As Moedas Falsas de André Gide

3.3.6.1 Os Valores Sociais

A partir de agora, voltaremos nossa atenção aos *Faux-monnayeurs*. Também aqui principiaremos pelo título, exatamente como fizemos com «*53 Jours*», pois a questão do falso já se apresenta claramente a partir daí. A presença da palavra “moedeiros” provavelmente faz o leitor pensar em uma correlação entre a obra e o dinheiro e, de fato, as relações entre o “vil metal” e a sociedade fazem parte das discussões do livro, de uma maneira particular. No momento da concepção do livro, essas relações enfrentam uma crise profunda. E, embora seja um pouco difícil precisar a época exata na qual a narrativa se passa por falta de referências, Pierre Chartier localiza-a antes da Primeira Guerra mundial, quando o franco ainda era cunhado em ouro.

³⁹¹ PINO, op. cit., p. 213.

Segundo o autor, esse problema foi responsável por uma crise de confiança nos sistemas de representação. Isso afetou sensivelmente a literatura e a própria linguagem, já que a palavra – como o dinheiro – passa a ser tida como mera representação aleatória e convencional, não correspondendo naturalmente à coisa representada. Os trabalhos de Ferdinand de Saussure foram fundamentais na afirmação da linguagem como um sistema feito de relações, no qual se atribui um valor aos elementos antes de lhes dar um sentido. Portanto, a idéia da literatura como reflexo da realidade recebe um golpe duro. Assim como o valor do dinheiro se baseia em uma convenção, a idéia de real também se vê questionada. No fato de o romance apresentar uma sociedade de antes de 1914, parece haver uma espécie de nostalgia de um mundo cujas referências possuíam, ainda, valor estável.

Todavia, a estabilidade dos valores e de suas representações não garante sua autenticidade. Os *faux-monnayeurs* do título aludem igualmente a um dos *fait divers* presentes na obra, um grupo de distribuidores de moedas falsas do qual faziam parte estudantes, boêmios, jornalistas, artistas e romancistas. E o comércio de falsas moedas é um crime contra a instituição social e o poder do estado ou de um soberano, pois o privilégio de cunhar moedas sempre esteve ligado à autoridade política, além de ser um dos pilares sobre os quais se apóia a idéia de Nação. Fabricar o distribuir moedas falsas, "c'est donc bien un crime majeur contre la société toute entière, et comme tel puni de mort jusqu'au XIXe siècle"³⁹². Na obra, este tráfico de moedas possui um sentido transgressor, o de desafiar a sociedade – pois o principal objetivo dos chefes não é financeiro, mas de perverter sobretudo as relações entre pais e filhos:

Il est bon, reprit [Strouvillou], il est même indispensable de créer des rapports entre les citoyens (...). Nous tenons les petits, qui tiennent leurs parents, qui nous tiennent. C'est parfait³⁹³.

3.3.6.2 A Literatura

Há também no livro uma visão da literatura como uma moeda falsa, ponto de vista claramente expresso por Strouvillou, como tivemos a oportunidade de ver no Capítulo I. A literatura é vista, portanto, como uma moeda envolvida em uma troca desonesta entre autor e leitor. O autor agrada ao público dando a este o que ele quer receber, nas formas

³⁹² GOULET, A. *Lire les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 93.

³⁹³ Id. *Les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 261.

convencionais e sem nenhuma novidade e o leitor, por sua vez, finge encontrar na literatura a imagem da vida, quando ela representa apenas uma variação de lugares comuns. Essa concepção de falsa literatura é, também, o primeiro significado atribuído por Edouard ao título de seu novo livro “em preparação”, igualmente intitulado *Les Faux-monnayeurs*³⁹⁴:

A vrai dire, c'est à certains de ses confrères qu'Edouard pensait d'abord, en pensant aux faux-monnayeurs; et singulièrement au vicomte de Passavant³⁹⁵,

também escritor e dono da revista literária dirigida por Strouvillhou. Passavant é aquele que, segundo Goulet, “passe avant” todos em seu caminho para atingir seus objetivos, e é também “pas savant”, se apropriando de idéias alheias. Típico representante da falsa literatura, se deixa guiar apenas pelas tendências da época, dirige a opinião de seus leitores por meio de explicações de sua obra e usa seus livros apenas para estar em evidência:

Pour Passavant, l'oeuvre d'art n'est pas tant un but qu'un moyen. Les conventions artistiques dont il fait montre ne s'affirment véhémentes que parce qu'elles ne sont pas profondes; nulle secrète exigence de tempérament ne les commande; elles répondent à la dictée de l'époque; leur mot d'ordre est: opportunité³⁹⁶.

Desde o princípio do *Journal de Faux-monnayeurs*, Gide diz pretender pôr em seu romance “tout ce que [lui] présente et [lui] enseigne la vie”³⁹⁷ sem, no entanto, tentar fazê-lo de um modo mimético. Ele também expõe neste mesmo livro sua teoria dos *deux foyers* (ou seja, os acontecimentos da vida real e, de outro, o esforço do escritor em estilizá-los, em transformá-los em matéria literária), enunciada também *en abyme* pelo escritor Edouard, que pretendia fazer o mesmo em sua obra. Nos *Faux-monnayeurs* de Gide essa proposição funciona perfeitamente, como prova o uso de dois *fait divers*³⁹⁸ sem qualquer ligação na vida real.

Embora quisesse apresentar a tensão entre a realidade e sua representação em seu livro, Edouard fracassa em sua tentativa, em grande parte por causa de seu desejo de escrever um romance totalmente “puro”. No Capítulo I, vimos como esse romance seria uma obra

³⁹⁴ A "coincidência" entre o título do livro que lemos e do projeto de Edouard contribui para mostrar ao leitor o caráter ilusório da reprodução do real, pois ao descobrir a criação de um livro chamado *Les Faux-monnayeurs* fica mais evidente que "nosso" *Faux-monnayeurs* também é uma construção.

³⁹⁵ GIDE, op. cit., p. 188.

³⁹⁶ Ibid., p. 79.

³⁹⁷ Id. *Journal des Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 13.

³⁹⁸ Ibid., p. 101-105. Nestas páginas Gide reproduz duas notícias. A primeira, do *Figaro*, conta o funcionamento do tráfico de moedas falsas e a segunda, do *Journal de Rouen*, traz alguns esclarecimentos sobre o suicídio de um garoto em Clermont-Ferrand

privada de características pertencentes a outros gêneros. Durante a viagem a Saas-Fée, expondo suas idéias literárias a seus amigos, Edouard aprofunda esse conceito, afirmando a ausência de história ou plano precedente do romance puro – sendo “ditado” pela vida, não haveria como prever a seqüência dos acontecimentos –, sua independência com relação a outros romances e a falta de intenção de reproduzir o real com fidelidade. O assunto do romance não seria mais imaginado como uma “crônica da vida real”, e sim um problema da estética da criação literária, isto é, o conflito entre a vida e sua estilização, evidenciando o fato de a matéria romanesca não poder ser confundida com a reprodução do real. Nesse sentido, a composição *en abyme* pretendida por Edouard para seus *Faux-monnayeurs* é fundamental, pois ela permite à obra refletir sobre si mesma e, ao romancista, pensar a respeito do fazer literário. O romance de Edouard seria, então, o que é o de Gide, o romance do romance e sobretudo, o romance do romancista no momento da criação de seu livro. Assim, quando anuncia a função de seu diário, ser:

le miroir qu'avec moi je promène. Rien de ce qui m'advient ne prend pour moi d'existence réelle, tant que je ne l'y vois pas reflété³⁹⁹

sua proposição tem um significado muito diferente da frase de Stendhal: esse espelho apenas dá ao escritor a matéria-prima para sua criação. Cabe a ele a tarefa de moldar essa matéria bruta e torná-la literatura. No caso de Péric, como vimos, essa frase ajuda a propagar o engano no qual cairá o detetive Salini e, nesse sentido, ela apresenta a visão da literatura enquanto espelho do real como uma concepção falsa. Os dois autores, de modos diferentes, chegam à contestação do mesmo princípio.

3.3.6.3 Edouard

Contudo, Edouard não consegue escrever seu romance (e isso, de fato, não era uma de suas preocupações, estando muito mais interessado em suas teorias). Essa impossibilidade de escrever fazia parte da personagem, como revela Gide, em seu *Journal des Faux-monnayeurs*:

Je dois respecter soigneusement en Edouard tout ce qui fait qu'il ne peut pas écrire son livre. Il comprend bien de choses; mais se poursuit lui-même sans cesse; à travers tous, à travers tout. Le véritable dévouement lui est à peu près impossible. C'est un amateur, un raté⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Id. *Les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 155.

⁴⁰⁰ Id. *Journal des Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 67.

De acordo com Goulet, Edouard é tampouco o substituto ideal dos pais “institucionais” da obra (Oscar Molinier, Albéric Profitendieu, o pastor Vedel, o conde de Passavant, La Pérouse) totalmente destituídos de autoridade, e nem o homem “verdadeiro” diante de “falsários”. Tal como Robert de Passavant, é um ser em constante mutação, facilmente influenciável pelas circunstâncias e definível apenas com relação às suas companhias. Edouard se apresenta, desde o começo do livro, como um ser naturalmente irresponsável, pois não pode dominar nem a si, e é ele mesmo quem nos revela sua instabilidade⁴⁰¹.

Edouard não é somente irresponsável. Ele também é um *faux-monnayeur*, no mínimo tão perigoso quanto Passavant. Sua incapacidade de distinguir sua vida e a de seus conhecidos da literatura o leva a causar uma série de danos graves àqueles a quem ama. É ele quem joga Olivier nos braços de Passavant, e Laura nos de Douviers (levando-a ao envolvimento com Vincent, e deste com Lilian Griffith); é ele quem, indiretamente, causa o suicídio de Boris (afinal, o menino é mandado à pensão Azaïs por iniciativa sua) e a tentativa de suicídio frustrada de Olivier. Edouard só intervém nos acontecimentos quando estes podem lhe servir de matéria literária, e sempre toma partido nas situações em esteta, em geral com efeitos desastrosos.

A moeda falsa de Edouard tem, ainda, outro sentido, a exposição da falsidade do romancista. Uma prova disso é a passagem na qual o personagem adverte Georges a respeito da investigação sobre o caso das moedas falsas. Confundindo vida e literatura, ele pretende continuar a obra de acordo com as reações do garoto:

(...) je puis dire que mon dernier entretien avec Pauline m'avait extraordinairement travaillé. Les réflexions qui en étaient résultées, je les avais aussitôt versées dans mon roman sous forme d'un dialogue qui convenait exactement à certains de mes personnages⁴⁰².

Diante do suicídio de Boris, o escritor se recusa a incluir o fato em seu romance, sob a estranha acusação de ser uma indecência “excessivamente real”: ele consente que “la réalité vienne à l'appui de [s]a pensée, comme une preuve; mais non point qu'elle la précède”⁴⁰³.

O equilíbrio desejado pelo escritor entre vida e ficção é, no mínimo, problemático. Por se tratar de uma construção artística, o romance não pode querer reproduzir o real fielmente.

⁴⁰¹ Nesse mesmo capítulo vimos como as opiniões de Edouard, anotadas em seu diário, são variáveis com relação a Laura.

⁴⁰² Id. *Les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 347.

⁴⁰³ Ibid., p. 376-7.

Por isso o romance pertence a um universo no qual a realidade não pode ser usada como ponto de referência. E todo romancista que tenta fazer seu público crer em um espelhamento do real em seus livros não passa de um falsificador.

3.3.6.4 O Narrador

Por fim, observaremos o narrador nos *Faux-monnayeurs*, apresentado de duas formas: onisciente em algumas ocasiões e observador "inocente" (mas não passivo, pois emite suas opiniões) em outras. O primeiro tipo é responsável pela montagem do texto, pelas falhas intencionais, pelas discrepâncias entre os vários pontos de vista – criadores de instabilidade e responsáveis pela quebra do “pacto de confiança” estabelecido entre leitor e narrador. O segundo narrador se apresenta na primeira pessoa do singular (e por vezes, na primeira pessoa do plural também), talvez na tentativa de criar um novo tipo de pacto com seu leitor, desta vez baseado em sua inocência: como você, caro leitor, vejo esta história pela primeira vez. Como você, ficarei sabendo das coisas à medida que se produzirem diante de meus olhos.

A “dupla personalidade” deste narrador leva o leitor a suspeitar de sua confiabilidade. Afinal, como acreditar em quem se apresenta como conhecedor total dos personagens e, ao mesmo tempo declara não saber, por exemplo, se Bernard jantara ou não antes de fugir de casa (isso para, mais tarde, afirmar que o garoto realmente havia jantado)⁴⁰⁴?

Les énoncés du narrateur n'échappent pas à cette crise de confiance, ce qui est grave puisque cela va à l'encontre des conventions implicites du genre romanesque. La fiction échappant à toute possibilité de vérification dans la réalité, le narrateur doit emporter la créance du lecteur, être responsable de la justesse de ses assertions, être le garant de la vérité et de la cohérence de son univers. Or, justement, le narrateur des *Faux-monnayeurs* se met à déroger à ce pacte implicite qui lie le lecteur à l'auteur⁴⁰⁵.

Quando alega ignorância, o narrador acaba com qualquer dúvida sobre a falsidade de sua inocência, e o melhor exemplo disso está em um capítulo cujo título é “L’auteur juge ses personnages”. Logo no início, o narrador compara seu livro a um viajante que, tendo chegado ao topo de uma colina, senta-se a fim de recobrar fôlego para a descida, longa e sinuosa. O autor só pode se comparar a este viajante porque sabe estar no centro de um romance dividido em três partes, no qual a terceira parte apresenta simetria com relação à primeira. Além disso,

⁴⁰⁴ Ibid., p. 32 e 62 respectivamente.

⁴⁰⁵ GOULET. *Les Faux-monnayeurs mode d'emploi.*, op. cit., p. 136.

o que é esse caminho sinuoso senão o conhecimento das tragédias futuras na narrativa? Rompe-se, nos *Faux-monnayeurs*, a ilusão da *tranche de vie*. O romance é uma construção baseada em princípios próprios, sem nenhum compromisso com a realidade, mesmo fazendo uso dela, e esse processo de produção passa a ser visto como tão ou mais importante que a obra em si. Em um universo literário no qual o falso é moeda corrente, talvez este trabalho seja uma das poucas verdades estáveis.

3.4 POR UMA POÉTICA DA DECEPÇÃO?

Faux noyé disparu, faux disparu recherché comme espion par des services spéciaux (...), faux journaliste ayant écrit sur pseudonyme des articles attribués plus tard à son patronyme, Kleber Chrome (...) semble avoir de bonnes raisons de s'interroger, de mettre à l'épreuve la vérité de son existence (...) l'effaceur de traces, l'équarisseur de souvenirs, le laveur de mémoires (ce sont quelques-uns des surnoms dont le personnage s'affuble) a beau tendre tous les pièges, essayer toutes les approches, multiplier les feintes et les crochets, il ne parvient la plupart du temps qu'à un résultat si mince qu'il en devient parfois grotesque, non par manque de lucidité, ou d'intelligence, mais parce que le terrain sur lequel il se meut n'offre aucune prise: il semble bien que les issues sont fausses, que les clés n'ouvrent aucune porte⁴⁰⁶.

"Kleber Chrome" é um projeto de romance datado do início dos anos sessenta, e o trecho acima faz parte de um texto encontrado sem título em meio aos documentos pertencentes ao Fonds Georges Perec. Logo no começo é clara a importância do falso (e, em consequência, do disfarce) no texto, bem como a temática da ausência de conclusão. As "chaves" fornecidas pelo texto – provavelmente informações encontradas por Chrome – não abririam nenhuma porta, ou melhor, não conduziriam a nenhuma verdade. O livro seria a marca dessa busca infrutífera sob a qual:

apparaît en filigrane ce parcours de l'écriture à la recherche de sa vérité: un jeu dont les règles sont si simples mais où la partie est des plus désespérément compliquées⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ PEREC, G. "Kleber Chrome" In: *Je suis né*. Paris: Seuil, 1990. p. 48-9.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 49.

Essa busca se aproxima tanto do que ocorre em *Le voyage d'hiver* quanto no *Cabinet*, nos quais a procura leva invariavelmente à decepção dos personagens e, principalmente, do leitor, decepção essa formadora, de acordo com Hugues Corriveau, de um sistema. Todos os textos perecquianos seriam marcados pelo fracasso e pela ausência, e a utilização da decepção "est érigée en système comme l'abîme absolu dans lequel tous les livres de Perec trouvent leur conclusion"⁴⁰⁸.

Em «53 Jours» as citações, "implicações" e intertextos também fariam parte de um sistema de decepção para o leitor levado, devido à sua grande quantidade, a encarar todas essas referências como explicações de textos, indicações para a compreensão do livro. Mas isso não acontece: descobrir as alusões à *Chartreuse de Parme* ou a obras de Flaubert ou Balzac não nos servirá como manual de instruções. Como os outros textos e eventos da vida do escritor aí presentes, essas referências constituem uma rede na qual releitura e reescritura:

en constituant les véritables sujets et qu'à travers un emboîtement d'histoires policières, c'est à réfléchir sur les rapports entre auteur et lecteur que nous sommes invités⁴⁰⁹.

Ou seja, as inúmeras informações devem fazer o leitor reconsiderar seu papel e convidá-lo a encarar o texto de modo diferente, não mais como portador de uma mensagem, e sim enquanto algo móvel com o qual se pode (e se deve) interagir a fim de constituir um significado todo particular, pautado pela vida e experiências pessoais de cada um.

Mas se, como afirma Corriveau, os textos de Perec trazem todos uma triste conclusão, por que fizeram (e fazem) tanto sucesso? Enquanto a maior parte da crítica perecquiana opta por atribuir a força dos livros do escritor à sedução criada pela decepção (o que, diga-se de passagem, equivaleria a chamar de masoquistas os leitores de Perec...), Murad conclui que só isso não basta para explicar o fascínio exercido por esses textos sobre o leitor. Uma certa decepção existiria de fato, mas através dela chegar-se-ia à potencialidade, à possibilidade de criação concedida ao leitor a partir do próprio texto e ao fato de que o jogo estabelecido entre o texto e os leitores se faz através do emprego da biblioteca pessoal e da vivência de cada um, sem precisar recorrer à toda a literatura mundial. Os textos perecquianos, nas palavras de Jean-Michel Raynaud, são como partituras:

⁴⁰⁸ CORRIVEAU, H. "Georges Perec ou le système de la déception". *Études littéraires*, op. cit., p. 140.

⁴⁰⁹ MAGNÉ, op.cit, p. 186.

qui n'ont pas pour fonction de communiquer un message, mais de produire la place pour [n]otre fiction réglée, des machines à fictionner à répétition, des oeuvres d'art⁴¹⁰.

A quebra das expectativas de leitura tradicionais é responsável pela formação do olhar crítico, cujo surgimento, mesmo baseado na "'decepção' ou no 'fracasso' da narrativa primeira, ou tradicional, é aquilo que está na base do prazer experimentado pelos leitores de Perec"⁴¹¹.

Uma certa decepção, embora de um tipo diferente, parece também ser atribuída por alguns críticos aos *Faux-monnayeurs*. Tratar-se-ia de "un grand livre manqué"⁴¹², por conter em si a refutação do ideal de romance puro por ele enunciada, por ser um "canevas de romans possibles; non seulement celui d'Edouard, mais par exemple (...) celui de Lucien (...)"⁴¹³, ou seja, uma obra potencial e não um romance verdadeiro; por ser supostamente inacabado, já que não se pode apontar um final conclusivo para o texto pois, apesar da morte trágica do pequeno Boris, a vida continua: Bernard volta para casa, Edouard começa a pensar em Caloub... Mas também aqui devemos nos perguntar se "decepção" é a palavra correta.

O romance de Gide refuta a teoria por ele atribuída a Edouard porque esta é completamente utópica. É como se o escritor estivesse pondo em prática, e por procuração, uma idéia de romance quimérica, cujo resultado é a incapacidade de produzir uma obra. A arte gideana está em apresentar os fatos, em exigir de seu leitor um posicionamento diante do texto e, em consequência, de fazê-lo confrontar a relatividade de suas certezas. Apresentar um romancista às voltas com um romance de impossível realização é também mostrar ao leitor o modo como um escritor aborda as questões sobre sua obra. É integrar o leitor ao trabalho da escritura, tido durante muito tempo como algo secreto, reservado ao deus chamado Autor.

A maior parte dos leitores busca a confirmação de suas crenças por meio da leitura. Por isso os *best-sellers* fazem tanto sucesso: eles apenas consolidam a imagem que o leitor tem de si mesmo, sem colocá-la à prova. O sucesso do herói idealizado "vem de seu caráter tranquilizador: confirma a legalidade e a eficácia ('provada' pelo desfecho feliz do romance) das normas que já são as do leitor antes de ele abrir o livro"⁴¹⁴. Para os leitores que buscam no texto a defesa de sua visão de mundo, um livro como *Les Faux-monnayeurs* é realmente decepcionante, tanto por mostrar o tempo todo seu caráter de construção – pois quem busca

⁴¹⁰ RAYNAUD, op. cit., p. 92.

⁴¹¹ MURAD, op. cit., p. 103.

⁴¹² RAIMOND, M. *Le signe des temps: le roman contemporain*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976. p. 170.

⁴¹³ Ibid., p. 171.

⁴¹⁴ JOUVE, V. *A leitura*. São Paulo: Editora Unesp, 2002. p. 130.

reforçar suas idéias por meio de um livro fatalmente o vê como imitação da vida e não como uma representação – trazendo à tona a ilusão à qual os leitores têm se submetido, como por questionar alguns valores considerados autênticos (a família, a sexualidade, as relações com o dinheiro, a própria literatura) sem, contudo, tentar erigir as posições apresentadas no texto como um novo sistema de regras a ser seguidas. Ou seja, o texto põe em xeque questões importantes para o leitor, mas sem oferecer novos pontos de referência. Também aqui, tal como na obra perecquiana, existe o estabelecimento de um jogo com o leitor. A "indeterminação" do livro, causada especialmente por seu suposto inacabamento e pela presença dos vários romances potenciais deixados em aberto, abala a expectativa habitual dos leitores de romance e mostra o quanto esta é digna de desconfiança mas, ao mesmo tempo, concede a possibilidade do leitor se inscrever no texto, de interpretá-lo de modo particular:

L'optique gidiennne n'est plus celle de l'exposé discursif : c'est celle du puzzle: au lecteur, et c'est pourquoi dès lors on sollicite sa collaboration, de réunir les morceaux et de reconstituer, s'il le veut, telle ou telle histoire, dans sa suite logique et chronologique. La dislocation du récit se réfère à une crise du concept de réalité; et si la réalité se morcele, c'est qu'il n'y a plus seulement un foyer, mais plusieurs; regardons-y de plus près⁴¹⁵.

Nos dois casos, o sentimento de decepção não pode ser considerado um fim em si. Ele é, antes de tudo, a forma encontrada pelos dois escritores para provocar o leitor e despertar neste a consciência da rigidez e da parcialidade de suas posições. O importante é tirar o leitor de sua posição confortável. E como já dizia Gide em 1925:

tant pis pour le lecteur paresseux: j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle. Le public préfère toujours qu'on le rassure. Il en est dont c'est le métier. Il n'en est que trop⁴¹⁶.

⁴¹⁵ RAIMOND, M. *La crise du roman*. Paris: José Corti, 1966. p. 356.

⁴¹⁶ GIDE. *Journal des Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 96.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bem no início de nossa pesquisa, nos movia o desejo de encontrar não apenas os pontos em comum entre os textos de André Gide e de Georges Perec, mas pretendíamos igualmente identificar as contribuições de outros para a obra de nossos escritores e estudar as mudanças ocorridas entre os contextos de “saída” e de “chegada”. Logo, esse projeto cedeu espaço a um interesse diferente, pois encontrar os textos dos quais os escritores partiram deixa de ser tão atraente quando pensamos no que foi feito a partir desses textos e quais as causas desse reaproveitamento. Rerler e reescrever implica no estabelecimento de um diálogo crítico com a chamada tradição literária e em um desafio ao caráter canônico dessa tradição. Voltar aos textos antigos ou convocar a presença dos contemporâneos é fazer com que a literatura reflita sobre si mesma, sobre seu caráter inacabado e em contínua transformação. Assim, se tornou evidente a falta de interesse em estabelecer entre os dois escritores uma ligação não-dialética, isto é, voltada para uma simples reutilização de procedimentos literários ou para uma mera atualização de certos pontos de vista sobre a literatura, até porque a utilização feita por Perec cujos textos, inseridos na poética do pós-modernismo preconizadora de um repensar crítico, não procede a uma simples revisitação da obra de Gide (e de muitos outros autores). Ela põe em pauta a vulnerabilidade das definições estritas e restritas, e obriga o leitor a reconhecer o caráter transitório e artificial dessas definições, não a fim de fazer com que este leitor se perca em uma rede de incertezas, mas sim levando-o a assumir um papel crítico. Podemos até querer nos enganar com relação aos textos mas o faremos deliberadamente. O receptor não mais ficará "a mercê de um *agent provocateur/manipulateur*, o produtor. Esse é o irônico e problematizante jogo pós-moderno de enunciação e do contexto"⁴¹⁷.

Para os românticos, a literatura possuía uma função sacra e poderes redentores, mas também Mallarmé, "sumo sacerdote desse *culto* do Verbo, reclamava da poesia nada menos que uma 'explicação órfica da terra'⁴¹⁸. No modernismo, a mística da arte como religião dá lugar à arte enquanto jogo, tanto no experimentalismo da forma quanto no conteúdo parodístico. Um de seus traços marcantes é a dessacralização da obra de arte, considerada uma atividade lúdica, envolvendo tanto o autor quanto o público. Daí o caráter satírico de tantas obras desse estilo. Retirando o fetiche do objeto artístico, os "Picassos e Gides, Joyces e

⁴¹⁷ HUTCHEON, op. cit., p. 108. Grifos da autora.

⁴¹⁸ MERQUIOR, J.G. *O fantasma romântico*. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 16. Grifos do autor.

Klees – *converteram a arte de rito artesanal em jogo experimental*⁴¹⁹. Apesar disso, havia ainda um resquício, presente também no surrealismo, do desejo de redimir a humanidade, não pela Palavra mas através da inserção das Letras na vida comum. O modernismo teria surgido a partir da frustração dos anseios do espírito ocidental em busca de respostas positivas a questões "sobre o *que* o mundo é (...). Assim, privada da fé tradicional, a consciência do humanista moderno devotou-se a (...) uma longa e apaixonada demanda em busca de Verdades gnósticas"⁴²⁰. A razão científica é abandonada para dar lugar a uma imagem da mensagem literária enquanto salvação e mesmo em obras nas quais a dessacralização do objeto literário é mais acentuada, nas quais o lúdico se faz sentir com maior força existiria, embora em menor escala, esse sentimento das Letras como redenção.

No pós-modernismo, surge um esforço no sentido de abandonar a lógica do desenvolvimento. O novo perde sua importância e a crise do futuro, que encontra na arte um lugar privilegiado de expressão, muda radicalmente a visão da história e do tempo. A literatura pós-moderna é marcada pela decomposição de princípios básicos e pelo questionamento da autoria, do público, dos processos de leitura e da própria crítica. Embora nada disso seja privilégio do momento pós-moderno, nele as considerações sobre essas instâncias não procuram definir condutas mas buscam essencialmente esmiuçar seus mecanismos e apresentá-los enquanto construção dependente de contextos específicos.

Para Linda Hutcheon, a forma mais característica da literatura pós-moderna é o que define como *metaficção historiográfica*, um tipo de narrativa cuja reflexão se volta de forma consciente para sua condição de ficção, pondo em evidência tanto a figura do autor quanto o ato de escrever. O papel da metaficção historiográfica é o de mostrar o discurso como uma construção visando certos objetivos e acabar com o mito da reprodução mimética do real. E o objetivo dessa "visita aos bastidores" é a conscientização do leitor, a fim de que este passe a refletir tanto sobre as "verdades" estabelecidas como sobre sua própria noção de verdade. Questionando em especial o ponto de vista de quem conta algo, os romances identificados como metaficção historiográfica pretendem pôr em xeque o próprio sentido de verdade. Se tudo é discurso, e todo discurso tem uma finalidade, somos levados a nos perguntar quem fala, para quem fala e com que propósito o faz, instalando-se assim a desconfiança no leitor.

Essas metaficções historiográficas resgatariam a paródia e a auto-reflexividade, procedimentos muito empregados pela ficção modernista, mas a eles acrescentariam um

⁴¹⁹ Ibid., p. 17. Grifos do autor.

⁴²⁰ Ibid., p. 35. Grifo do autor.

aspecto importante, estabelecendo uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença dentro da semelhança. Sob essa ótica, poderíamos dizer que «53 Jours» parodiaria a busca de algo cujo sentido não mais existe. A narrativa não apresentaria ao leitor um dos princípios do texto pós-moderno segundo Hutcheon, a existência de várias verdades dependentes de pontos de vista diversos, mas mostraria o quão infrutífera é a busca de tais verdades. Nos *Faux-monnayeurs*, o narrador e a figura do escritor incarnada por Edouard passam o tempo todo mostrando ao leitor o quanto são construções nada dignas de confiança e como o sentido dos discursos depende de seus enunciadores. Mostrando-se instáveis, afirmam o princípio de independência do leitor com relação ao texto e às instâncias narradoras e, tal como o narrador das *Nourritures terrestres*, incitam o leitor a procurar sua verdade, abandonando o livro e seguindo seu caminho e suas idéias:

Et quand tu m'auras lu, jette ce livre – et sors. (...) Que mon livre t'enseigne à t'intéresser plus à toi qu'à lui-même⁴²¹.

Nessa exortação, existe implícito um profundo humanismo, a crença no indivíduo e em seu poder de alcançar uma verdade particular por meio da reflexão. O leitor tem liberdade de chegar às suas próprias conclusões de forma independente, embora levado a isso por meio da leitura. A obra literária deve, segundo o ponto de vista gideano, garantir o exercício dessa liberdade. As explicações são puramente pessoais e particulares, e aquele que tenta cercar essa liberdade explicando sua obra é considerado um falsário por tirar do leitor o exercício de seu livre-arbítrio⁴²².

Já em «53 Jours» esse princípio de liberdade é posto à prova. Como Veyraud e Salini, presos a uma concepção de literatura de revelação de verdades, o leitor também as procura no texto. E a narrativa nos mostra o quanto essa visão é problemática. Tentando reconstituir os fatos do desaparecimento de Robert Serval, somos por duas vezes levados ao mesmo fim, uma história banal de assassinato. Nosso percurso no texto nos leva apenas à constatação de que não há, de fato, uma grande verdade a ser descoberta. Nesse sentido, a decepção geralmente atribuída à obra perequiana deve ser vista de forma positiva, como descoberta da inexistência de verdades inquestionáveis e do estabelecimento, destacado por Samira Murad, do olhar crítico da parte do leitor. Assim sendo, o texto se insere na contestação pós-moderna

⁴²¹ GIDE, A. *Les Nourritures terrestres*. Paris: Gallimard, 1927. p. 15.

⁴²² E o humanismo caracteriza também as obras de modernistas como Eliot e Joyce, "em seu desejo paradoxal de atingir valores estéticos e morais estáveis, mesmo em vista da percepção que tinham sobre a inevitável ausência desses valores universais" (HUTCHEON, op. cit., p. 23).

das grandes narrativas e, ao mesmo tempo, a idéia de independência do leitor com relação ao texto é mostrada como sendo também um construto. O pós-moderno reconhece a impossibilidade de se destruir o passado e propõe sua reavaliação, mas sempre de modo irônico.

Entretanto, embora Gide confiasse muito no homem, ele sabia da impossibilidade do ser humano atingir uma liberdade perfeita. Pode-se apenas aspirar a "une liberté sans empêchements extérieurs, car il y a toujours les empêchements intérieurs de sa nature"⁴²³. O autor de *La Symphonie pastorale* não acreditava em verdades absolutas, mas isso não o impedia de defender a busca da verdade, mesmo sabendo ser uma utopia. A procura não implica necessariamente na certeza de encontrar essa verdade mas demonstra a preocupação de Gide com o exercício do pensamento. A certeza é, aliás, algo condenável pois conduz o homem à estagnação. A importância do pensamento não está na verdade em si, mas no ato de pensar. Uma conclusão, mesmo falsa, descoberta por um homem através da pura reflexão torna-o mais respeitável que as verdades prontas, aceitas sem qualquer questionamento. "*Que tout le monde pense! Voilà une des idées dominantes de toute l'oeuvre de Gide*"⁴²⁴. A seu leitor, Gide concede a possibilidade de julgar por si próprio as ações apresentadas em suas narrativas. A ele é dada a liberdade de pensar e de concordar ou não com o que lê. Os partidários das idéias prontas talvez terminem a leitura dos textos gideanos desapontados, mas os apreciadores da reflexão possivelmente sairão não apenas satisfeitos, mas confiantes em sua inteligência.

Em um belo artigo sobre a obra de Gide, Marguerite Yourcenar enfatiza o extremo humanismo do escritor e sua crença inabalável no triunfo do homem lúcido e corajoso face a qualquer desafio, tal como seu Teseu a quem tudo é concedido graças a seu poder de reflexão. No entanto, após a Segunda Guerra, Hiroshima, os campos de concentração e o caos das sociedades humanas, a satisfação do fundador de Atenas com sua própria força e capacidade de vencer deuses e monstros parece irrisória. Em seu amor pelo humano, Teseu esquece que:

le labyrinthe est en nous, que les monstres sont en nous, que les dieux sont en nous, que les mythes sont en nous, et qu'on ne peut pas ainsi opposer l'humain à tout le reste parce que l'humain comprend tout⁴²⁵.

Verifica-se no pós-modernismo a necessidade de compreender a cultura do presente

⁴²³ PELL, E. *André Gide: l'évolution de sa pensée religieuse*. Paris: Librairie Henri Didier, 1936, p. 128.

⁴²⁴ Ibid., p. 170.

⁴²⁵ YOURCENAR, M. "André Gide revisited". In: *Cahiers André Gide III*, op cit., p. 41.

como reflexo do passado. Entretanto, o espelho nunca reproduz com total fidelidade a imagem nele refletida. Mas se o pós-modernismo intensifica o movimento deveras contraditório de resgate e contestação do passado, a literatura modernista já havia evidenciado a capacidade de experimentação "e, conseqüentemente, constante renovação da matéria literária a partir do projeto de releitura (...) que ele empreende do passado e da tradição literária"⁴²⁶.

A obra de Perec se alia também à preocupação com a participação do leitor manifesta nos textos de Gide, mas fá-lo levando em conta o universo pós-moderno ao qual pertence, isto é, problematizando-a. Está mesmo o leitor livre para interpretar o texto de modo absolutamente subjetivo e como bem quiser? Não, segundo as formulações de Iser e Eco e de acordo com o próprio Perec, para quem a leitura constitui um jogo, um quebra-cabeça no qual:

chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore (...) ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre⁴²⁷

Ao leitor, cabe se inscrever nesse jogo e aceitar suas regras a fim de compreender o texto.

A releitura perecquiana está inserida em uma tradição de escritores dos quais Gide faz parte, para os quais a literatura está continuamente em movimento, como mostra a última frase dos *Faux-monnayeurs* enunciada por Edouard, "Je suis bien curieux de connaître Caloub"⁴²⁸. Começa aí uma nova história, o círculo não se fecha mas muda de forma. Passamos a uma espécie de espiral que conduz a outro nível e a outro livro; da mesma forma, o autor de *Paludes* fala ao final do texto de seu novo projeto, *Polders*; da mesma forma, Vincent Dëgrael falecerá em Verrières, começo de *Le Rouge et le Noir*. Talvez tudo já tenha mesmo sido dito, mas sempre haverá uma nova história a ser contada.

⁴²⁶ IOZZI, A. A poética da reescritura: uma leitura pós-moderna de *Le città invisibile* de Italo Calvino. 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Inédita. p. 128.

⁴²⁷ PEREC. *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 20.

⁴²⁸ GIDE. *Les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 378.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Obras de André Gide e da crítica gideana:

- BASTIDE, R. *Anatomie d'André Gide*. Paris: PUF, 1972.
- Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 146. Nantes: Centre National de Lettres, 2005.
- Bulletin des amis d'André Gide*. N° 151. Nantes: Centre National de Lettres, 2006
- Cahiers André Gide I. Les débuts littéraires: d'André Walter à L'Immoraliste*. Paris: Gallimard, 1969.
- Cahiers André Gide III. Le centenaire*. Paris: Gallimard, 1972.
- CHARTIER, Pierre. *Les Faux-Monnayeurs*. Paris, Gallimard, 1991.
- GIDE, A. *Paludes*. Paris: Gallimard, 1920.
- _____. *Les Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1926.
- _____. *Incidences*. Paris: Gallimard, 1924.
- _____. *Journal des Faux-monnayeurs*. Paris; Gallimard, 2001.
- _____. *Les Cahiers et les poésies d'André Walter*. Paris: Gallimard, 1952.
- _____. *Les Nourritures terrestres*. Paris: Gallimard, 1927.
- _____. *Un esprit non prévenu*. Paris: Kra, 1929.
- _____. *Prétextes*. Paris: Mercure de France, 1941.
- _____. *Retour de l'URSS*. Paris: Gallimard, 1936.
- _____. *Journal (1923– 1931)*. Rio de Janeiro: Americedit, s/d.
- _____. *Journal (1887 – 1925)*. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. *Essais critiques*. Paris: Gallimard, 1999.
- _____. *Romans, récits et soties, oeuvres lyriques*. Paris: Gallimard 1958.
- _____. *Thésée*. Paris: Gallimard, 1946.
- _____. *Le retour de l'enfant prodigue*. Paris: Gallimard, 1912.
- _____. *Isabelle*. Paris: Gallimard, 1921.
- GOULET, A. *Les Faux-monnayeurs mode d'emploi*. Paris; SEDES, 1991.
- _____. *Lire Les Faux-Monnayeurs*. Paris; Dunod, 1999.
- _____. *Fiction et vie sociale dans l'oeuvre d'André Gide*. Paris: Minard, 1985.
- MARTIN, C. *La maturité d'André Gide: de Paludes à L'Immoraliste*. Paris: Klincksieck, 1977.

MARTY, E. *L'écriture du jour*. Paris: Seuil, 1985.

NOBÉCOURT, R.-G. *Les nourritures normandes d'André Gide*. Paris: Médicis, 1949.

PIERRE-QUINT, L. *André Gide*. Paris: Stock, Delamain et Boutelleau, 1952.

PELL, E. *André Gide: l'évolution de sa pensée religieuse*. Paris: Librairie Henri Didier, 1936.

Obras de Georges Perec e da crítica perecquiana :

BELLOS, D. *Georges Perec – une vie dans les mots*. Paris: Seuil, 1994.

BURGELIN, C. *Les parties de domino chez Monsieur Lefèvre*. Paris: Circé, 1996.

Cahier Georges Perec 1– Le colloque de Cerisy. Paris: P.O.L, 1984.

Cahier Georges Perec 6 – L'oeil, d'abord... Perec et la peinture. Evreux: Seuil, 1996.

CHASSAY, J-F. *Le jeu de coïncidences dans La Vie mode d'emploi*. Québec: Le Castor Astral, 1992.

Georges Perec: écrire/transformer. Études Littéraires, vol. 23, n° 1-2. Québec: Université Laval, 1990.

LEJEUNE, P. *La mémoire et l'oblique*. Paris: P.O.L, 1991.

MAGOUDI, A. *La lettre fantôme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1996.

MEIRA, V. F. F. *La Vie mode d'emploi de Georges Perec: quatro possíveis modos de interrogação*. 1995. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa). Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Inédita.

MURAD, S. *Le voyage d'hiver de Georges Perec: leitura e potencialidade, leitura como potencialidade*. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa). Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Inédita.

_____. *Un cabinet d'amateur*. Paris: Balland, 1988.

_____. *Je me souviens*. Paris: Hachette, 1994.

_____. *Le voyage d'hiver*. Paris: Seuil, 1993.

_____. *A coleção particular seguido de A viagem de inverno*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *L. G.* Paris: Seuil, 1992.

_____. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoel, 1976.

_____. *L'infra-ordinaire*. Paris: Seuil, 1989.

_____. *Penser/Classer*. Paris: Hachette, 1985.

_____. *Je suis né*. Paris: Seuil, 1990.

_____. *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* Paris: Gallimard, 1990.

PINO, C. A. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RIBIÈRE, M (org.). *Parcours Perec*. Paris: Presses Universitaires de Lyon, 1990.

Outros textos:

ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ANGELO, I. *A festa*. São Paulo: Record, 1976.

APOLLINAIRE, G. *Alcools*. Paris: Gallimard, 1920.

AZEVEDO, D. *Grande dicionário francês / português*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1989.

BAKHTIN, M. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1989.

_____. *La poétique de Dostoïévski*. Paris: Seuil, 1970

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Questões de Literatura e de Estética (A teoria do romance)*. São Paulo, Editora Unesp/Hucitec, 1988.

BARTHES, R. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.

_____. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

_____. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.

_____. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *La préparation du roman I et II*. Paris: Seuil/IMEC, 1993.

_____. *Oeuvres complètes. Tome I (1942-1965)*. Paris: Gallimard, 1995.

BECHARA, E. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Relógio d'Água, 1992.

_____. *Oeuvres. Tome II*. Paris, Gallimard, 2000.

BLANCHOT, M. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

BLOOM, H. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOOTH, W.C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, J.L. *Fictions*. Paris: Gallimard, 1965.

BREE, G. & MOROT-SIR, E. *Du Surréalisme à l'empire de la critique*. Paris: Arthaud, 1990.

BRETON, A. *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1963.

- BURKE, S. *The death and the return of the Author*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 1992.
- BUTOR, M. *Répertoire III*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.
- _____. *L'emploi du temps*. Paris: Seuil, 1956.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: 1750– 1836*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.
- _____. *La seconde main*. Paris: Seuil, 1979.
- CONNOR, S. *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- COSTA LIMA, L. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- _____. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- CORTÁZAR, J. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1970.
- COULET, H. (org.). *Idées sur le roman*. Paris: Larousse, 1992.
- DÄLLENBACH, L. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.
- DASPRE, A. & DECAUDIN, M. (org.). *Manuel d'histoire littéraire de la France. Tome VI (1913-1976)*. Paris: Editions Sociales, 1982.
- Dictionnaire du français plus*. Québec: Centre Educatif et Culturel, 1988.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ELIOT, T.S. *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. Londres: Methun & Co. Ltd., 1950.
- FAUCHEREAU, S. *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes. Vol. 2: domaine français*. Paris: Denöel, 1976.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. São Paulo: Vozes, 1972.
- _____. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- GENETTE, G. *Palimpsestes*. Paris; Éd. du Seuil; 1982.
- _____. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
- _____. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
- _____. *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil, 1979.
- _____. *Nouveaux discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- _____. *Seuils*. Paris: Seuil, 1970.
- GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- HENRY-LEVY, B. *Le siècle de Sartre*. Paris: Grasset, 2000.

- HUISMAN, D. *História do Existencialismo*. Bauru: EDUSC, 2001.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro; Imago, 1991.
- IOZZI, A. A poética da reescritura: uma leitura pós-moderna de *Le città invisibile* de Italo Calvino. 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Inédita.
- ISER, W. *L'acte de lecture*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1976.
- JAMESON, F. *Espaço e imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- JOUVE, V. *A leitura*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- KRISTEVA, J. *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalise*. Paris: Seuil, 1969.
- _____. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- LAFFONT-BOMPIANI. *Dictionnaire des personnages*. Paris: Robert Laffont, 1960.
- LAFON, M. *Borges ou la réécriture*. Paris: Seuil, 1990.
- LANSON, G. *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*. Paris: Hachette, 1965.
- LÉONARD, A. *La crise du concept de littérature en France au XXe siècle*. Paris: José Corti, 1974.
- LINS, O. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- LUKACS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- MAGNY, C.-E. *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Seuil, 1950.
- MERQUIOR, J.G. *O fantasma romântico*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- NADEAU, M. *Le roman français depuis la guerre*. Paris: Gallimard, 1963.
- OULIPO. *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981.
- Oulipo*. Paris: Association pour la diffusion de la pensée française, 2005.
- PAVEL, T. *La pensée du roman*. Paris: Gallimard, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo; Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Atica, 1993.
- _____. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- Poétique. Revista de teoria e análise literárias* (Tradução de *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse littéraires*, nº 27). Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- RAIMOND, M. *La crise du roman*. Paris: José Corti, 1966.

- _____. *Le signe des temps: le roman contemporain*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976.
- RICARDOU, J. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967.
- _____. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1974.
- RIFFATERRE, M. *Estilística*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.
- ROBBE-GRILLET, A. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1963.
- _____. *Le voyeur*. Paris: Minuit, 1955.
- ROBIN, R. *Le réalisme socialiste*. Paris: Payot, 1986.
- SARRAUTE, N. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1956.
- _____. *Tropismes*. Paris: Minuit, 1957.
- SARTRE, J.-P. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938.
- _____. *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947.
- _____. *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964.
- SCHNEIDER, M. *Voleurs de mots*. Paris: Gallimard, 1985.
- SOLLERS, Ph. *Le parc*. Paris: Seuil, 1961.
- STALLKNECHT, N.P. & FRENZ, H (org.) *Comparative literature: method and perspective*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1961.
- SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- TADIE, J-Y. *Le roman au XXe siècle*. Paris: Belfond, 1990.
- TEL QUEL. *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968.
- Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 1. Toronto: Trinitexte, 1982.
- TODOROV, T. (org.). *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris: Seuil, 1965.
- _____. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.
- _____. *Critique de la critique*. Paris: Seuil, 1984.
- VALERY, P. *Variété I et II*. Paris: Gallimard, 1978.
- VAN ROSSUN-GUYON, F. *Le Coeur critique*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
- VATTIMO, G. *La fin de la modernité*. Paris: Seuil, 1987.
- WINOCK, M. *Le siècle des intellectuels*. Paris: Seuil, 1997.