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

Fabiano Barboza Viana

Impressions d'Afrique de Raymond Roussel: Do
deslocamento da representação à invenção dos
procedimentos.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2012

Fabiano Barboza Viana

Impressions d’Afrique de Raymond Roussel: Do
deslocamento da representação à invenção dos
procedimentos.

Versão Corrigida da Dissertação
apresentada ao programa de Pós-
Graduação em Filosofia do
Departamento de Filosofia da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo, para obtenção do
título de Mestre em Filosofia sob a
orientação do Prof. Dr. Ricardo
Nascimento Fabbrini.

São Paulo
2012

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Fabiano Barboza Viana.

Título: Do deslocamento da representação à invenção dos procedimentos.

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em: _____

Banca examinadora:

Professor Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Professor Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Professor Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

“Com dois metros de altura e três de largura, a monstruosa jóia, arredondada em forma de elipse, lançava sob os raios do sol a pino fachos quase insuportáveis que pareciam relâmpagos dirigidos em todos os sentidos. (...) Pouco a pouco, aproximando-nos dele, percebíamos uma música vaga, maravilhosa como efeito... Em realidade, assim que nos dávamos conta bem de perto, o diamante não era senão um imenso recipiente cheio de água. Algum elemento excepcional entrava sem dúvida na composição da água cativa, pois era dela e não das paredes de vidro que vinha toda a irradiação, que sentíamos estar presente em cada ponto de sua espessura”.

Raymond Roussel, *Locus Solus*.

Para meus pais e Daniela Duarte Castro.

Agradecimentos

Toda pesquisa acadêmica é composta por uma polifonia de vozes, algumas mais pronunciadas, outras mais distantes, porém igualmente necessárias para elaboração do trabalho.

Agradeço primeiramente ao professor Ricardo Fabbrini, que acompanhou com paciência, atenção e sabedoria o desenvolvimento desta pesquisa. Devo a ele a possibilidade de investigar um tema interdisciplinar e de acordo com minhas autênticas questões. Graças ao professor, abre-se uma nova perspectiva de trabalho no departamento de Filosofia da USP no qual a reflexão estética encontra-se intimamente articulada com a análise dos objetos artísticos concretos de diferentes campos artísticos. Sem essa generosa oportunidade este trabalho não seria possível. Meus sinceros agradecimentos ao mestre.

À professora Verónica Galindez Jorge, pelos ensinamentos muito anteriores à qualificação. Devo a ela certas escolhas e inclinações no campo dos estudos literários. Suas observações e sugestões durante a qualificação foram imprescindíveis ao direcionamento dado para a pesquisa. Muito Obrigado Verónica!

Agradeço imensamente ao professor Peter Pál Pelbart pelas indicações precisas no exame de qualificação, pela leitura cuidadosa, e, sobretudo por ajudar a arrumar a “caixa de ferramentas” de filósofos tão complexos quanto Foucault e Deleuze.

Agradeço a outros professores que durante o período de graduação acompanharam minhas pesquisas e ajudaram-me a encontrar o rumo: professor João Adolfo Hansen pelas leituras dos textos que escrevi sobre Guimarães Rosa, Franklin de Matos, Vladimir Safatle na época com o *Sobrinho de Rameau*, Eliane Robert Moraes, Cláudio Willer pela preciosa leitura e apontamentos no artigo sobre Octávio Paz e o Surrealismo. Léon Kossovitch por desfazer certos preconceitos ligados a história da arte.

Agradeço muito especialmente a professora Ana Amorim de Alencar pela cópia da edição esgotada de *Nouvelles Impressions d’Afrique* e ao Davi Arrigucci pelas sugestões de leitura de Cortázar e Borges sobre Raymond Roussel.

Agradeço a todos os funcionários do departamento de filosofia. Muito especialmente a Maria Helena, Luciana Nóbrega e Geni Ferreira. À Marizilda Moysés Nascimento e Sueli Coelho da D.E. Centro Sul pela gentileza e imensa cordialidade. Sueli Augusto, meus sinceros agradecimentos. A todas por tornar a vida algo mais simples.

A todos velhos e bons amigos, em especial, Ademir Barbosa, Bruno Mendonça, Carlos, Marcelo Gagliotti, Luciano Carês e Vagner Silva.

Agradeço a todos funcionários e colegas de trabalho do colégio Major Arcy. Aos tantos colegas de faculdade e as riquíssimas discussões: Rodison Nascimento, Ruy Ludovice, Flavio Vassoler, Marina, Martha, Carlos Ranea, Bernardete Marantes, Heverton Lopes, Felipe, Giuliano Andreatta, Joelson Pereira, Renato Franco, Manlio, a todos os membros do GELLE, ao Grupo de Filosofia Francesa Contemporânea e ao Grupo de Estética Contemporânea da USP.

Agradeço a todos meus familiares. A minha segunda família Osvaldino, Leni, Flavio e Priscila Castro pelo apoio irrestrito. Agradeço a Daniela Duarte Castro pela paz e o companheirismo.

Agradeço a minha mãe Luzia Lima e ao meu pai Nemezio Viana sem os quais nada seria possível. Muito Obrigado pelo carinho e apoio em todos os momentos difíceis além do grande exemplo de vida.

Agradeço a S.E.E.S.P pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO

Viana, Fabiano Barboza. Impressions d'Afrique de Raymond Roussel: Do deslocamento da representação à invenção dos procedimentos. 2012. 248 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

A seguinte dissertação examina dois núcleos fundamentais da literatura do escritor francês Raymond Roussel (1877-1933), a saber: o problema da representação e a questão da produtividade textual, conceito emprestado de Julia Kristeva. Nesse percurso, nossos objetos privilegiados para análise são o romance *Impressions d'Afrique* (1910) e o texto publicado postumamente *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935). Observa-se na escritura rousseliana um deslocamento da representação mimética de modo a configurar a emersão da produtividade da linguagem literária. Essa última categoria se manifesta nos agenciamentos dos famosos *procédés*, na medida em que se transita do fascínio da cena descrita à prospecção do vazio da linguagem.

Palavras-chave: representação, mimesis, produção, linguagem, procedimentos, figuração, descrição.

ABSTRACT

Viana, Fabiano Barboza. Raymond Roussel's *Impressions d'Afrique*: From the displacement of representation to the invention of procedures. 2012. 248 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

The following thesis examines two fundamental cores of French writer Raymond Roussel's literature (1877-1933): the problem of *representation* and the issue about the *textual productivity*, concept borrowed from Julia Kristeva. Our privileged objects for analysis are the novel *Impressions d'Afrique* (1910) and the posthumously published text of *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935). A displacement of mimetic representation can be noticed in the Rousselian scripture that configures the surfacing of productivity of the literary language. This last category is manifested in the assemblages of the well-known *procédés*, as it transits from the fascination of the scene described to the *prospect* of emptiness of the language.

Key words: representation, mimesis, production, language, procedures, figuration, description.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I : Do Deslocamento da Representação	24
Unidade 1: O Reino da Representação	24
Prelúdio a <i>Impressions d’Afrique</i>	24
Singularidade do Foco Narrativo - Impressões sobre a África	34
Mostrar e Dizer em Roussel	40
Imaginar ou Representar?.....	44
Unidade 2: O Reino da Imaginação	64
<i>Impressions d’Afrique</i> : Descrição e Detalhe.....	64
Composição do efeito mimético: as estátuas imaginárias	73
Dispositivos e efeitos: a engenharia rousseliana	76
Espaço e Geometria em <i>Impressions d’Afrique</i>	82
Ritmo e Ordem na procissão dos Incomparáveis	85
Repetição Mecânica em <i>Impressions d’Afrique</i>	88
Imitação e Ilusão de Realidade na narrativa	90
Mímesis de Produção, Antimímesis e Efeito de Linguagem em <i>Impressions d’Afrique</i>	94
CAPÍTULO II : Invenção e Procédés em Raymond Roussel	107
Roussel nas Margens do Discurso Literário	107
<i>Impressions d’Afrique</i> e o Procédé Gerativo	113
Procédé Primitivo em <i>Impressions d’Afrique</i>	122
Procédé Ampliado em <i>Impressions d’Afrique</i>	138
<i>Impressions d’Afrique</i> e o Procédé Evoluído	144
Estrutura metatextual de <i>Impressions d’Afrique</i>	149
O espaço da obra: estrutura aberta	157

Por que procedimentos?	162
Roussel e o vazio	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
ANEXO	219
Tradução : Como Escrevi Alguns de Meus Livros	220
BIBLIOGRAFIA	239

INTRODUÇÃO

Pierre Janet, célebre psiquiatra, professor de ninguém menos que Sigmund Freud, foi responsável pelo tratamento ao qual Raymond Roussel (1877-1933) se submeteu aos quarenta e cinco anos. No seu livro, *Da Angústia ao Êxtase*, chama atenção a curiosa descrição do quadro clínico sobre as “exaltações” de seu paciente Martial (pseudônimo atribuído a Roussel):

Atribui a suas obras importância desmesurada, jamais se deixa abater pelo fracasso flagrante, nem por um instante admite que esse fracasso esteja justificado por certas imperfeições, não aceita jamais a menor crítica ou conselho, tem uma confiança absoluta no destino que lhe está reservado¹.

Roussel, incansável engenheiro do verbo, recluso no seu laboratório ficcional, trabalhava de modo constante e regular na invenção e ajustes de obras portentosas em complexidade e artifícios linguísticos, malgrado, do ponto vista da aceitação pública, jamais reconhecidas. Todavia, sempre convicto de seu valor literário, atinava a respeito de certa predestinação de ordem superior:

Eu sentia a glória... Não, a glória não é uma Ideia, uma noção que se adquire constatando que nosso nome passeia pelos lábios dos homens. Não, não se trata do sentimento de que se merece glória, já que antes não pensava minimamente nela².

A “glória”, conclamada por Roussel, não seria um estado transcendente a ser atingido no porvir, mas uma experiência imanente daqueles que são desde sempre banhados por esta luz. Glória experimentada por Julio Verne, Pierre Loti, Victor Hugo - autores que Roussel tanto apreciava - esteve viva nas suas pantomimas e representações de infância, nos jogos de salão promovidos por Madame Roussel, sua mãe, nas peças executadas ao piano pelo infante Roussel, e, sobretudo, nos primeiros versos realizados aos dezesseis anos:

¹ Janet apud Roussel, 1973, p. 60.

² Ibidem, p. 62.

Eu decidi desistir da música para fazer versos apenas; tinha acabado de decidir minha vocação. A partir desse momento uma febre de trabalho me tomou³.

Entretanto, o auge dessa singular experiência de *êxtase*, ocorreria aos dezenove anos, durante a escrita do grande poema em prosa *La Doublure* (1897). O poema, a ser composto por milhares de versos alexandrinos, obrigava Roussel a um trabalho assíduo e concentrado. Não obstante o exercício fatigante, Roussel sentia-se “invadir por um estranho entusiasmo”, experimentava a aludida “sensação de glória universal de extraordinária intensidade” (Roussel, 1995, p. 29). Conforme relata a Janet:

Esta glória era um feito, uma constatação, uma sensação, tinha a glória... O que escrevia estava rodeado de esplendores, fechava as cortinas porque temia a menor fissura que deixasse escapar as luzes que saíam de minha pena, queria retirar a cortina e iluminar o mundo⁴.

Mesmo com todo esforço para obter o reconhecimento do público burguês parisiense, durante o longo de sua vida⁵, apenas alguns entusiastas de seu trabalho, como Jean Ferry e Michel Leiris, legaram depoimento desta sensação de glória confessada pelo escritor. Alcançada no processo de escrita, a glória parecia *recobrar* o profundo investimento libidinal aplicado na criação de obras cada vez mais engenhosas. Tratava-se então de *reatualizar* o sentimento experimentado na escrita de *La Doublure* através de novos escritos, novos arranjos e reconfigurações textuais. O próprio texto seria o *locus* de condensação dessa luminosidade imantada ao ato escritural.

Com efeito, Roussel encarava a atividade literária como *repetição* e *re-elaboração* de determinados motivos estabelecidos, precipitados pelos jogos da linguagem. Sobre a concepção dessas obras, ainda afirmava Janet:

³ Roussel, 1995, p. 28. (...) “Je pris le parti d’abandonner la musique pour ne plus faire que des vers ; ma vocation venait de se décider. À partir de ce moment une fièvre de travail s’empara de moi”.

⁴ Janet apud Roussel, op.cit, p. 62.

⁵ Bernard Caburet, 1968, apresenta com minúcia os detalhes biográficos de Raymond Roussel, bem como recupera os momentos mais “extravagantes” da existência do escritor como a construção de sua roulotte (um trailer de luxo com quarto e banheira e tapeçaria nobre), o hábito alimentar de fazer as três refeições a uma só vez, o ato de rasgar as páginas lidas dos livros prediletos, entre outras excentricidades.

É verdade que Martial escreve outros volumes, mas não é para fazer algo superior a primeira obra, não há progresso em absoluto, que não havia alcançado em seu primeiro intento o absoluto da glória⁶.

De algum modo, a própria mecânica da obra engendraria esse sentimento de *glória*, de modo a perpetrá-la em novas obras, que nada mais seriam que re-ajustes de certas matrizes convencionais análogas ao devir do sentimento de êxtase. O empenho prometeico de Roussel visaria à unidade perfeita de uma obra capaz de catalisar os resplendores do *êxtase* assinalado. Todavia, o emprego do *mot juste*, na expressão de Flaubert, além de condição para realização plena da obra, exigiria uma sondagem profusa nos meandros da linguagem a qual Roussel chamou de *prospecção*:

Essa prospecção não foi feita sem causar tormentos e cheguei a rolar no chão em acessos de raiva, sentia que eu não poderia chegar a dar-me as sensações de arte aquelas que eu aspirava⁷.

Pergunta-se: quais seriam exatamente as exigências estéticas – do ponto de vista do arranjo linguístico, do ideal de literatura – para se atingir essa tal “sensação de arte”?

Tornou-se conhecida a afirmação de Roussel de que já havia viajado bastante, mas que de “todas essas viagens eu nunca tirei nada para meus livros. Pareceu-me que tal coisa merecia ser sinalizada, tanto ela mostra claramente que *em mim a imaginação é tudo*” (Roussel, 1995, p. 27)⁸.

Roussel reclamava um modelo de literatura avesso aos pressupostos literários do historicismo de Balzac em *La Comédie Humaine* ou do psicologismo de Stendhal em *Le Rouge et le Noir*. Enquanto nesses autores a exploração se dirigia, em Balzac, na constituição minuciosa de um panorama da sociedade francesa pós-revolucionária, ou, no caso de Stendhal, na investigação vertical dos jogos de contrastes entre claros e escuros na alma do aventureiro Julien Sorel, em Roussel a dita realidade histórico-social não deveria contaminar a obra, concebida como uma sinfonia de elementos puramente literários, embora o texto fosse concebido nos limites do referencial histórico. Este é o caso do romance intitulado ironicamente de *Impressões de África*, no qual não se trata

⁶ Janet apud Roussel, op.cit, p. 64.

⁷ Roussel, 1995, p. 29. “(...) Cette prospection n’allait pas sans me causer des tourments et il m’est arrivé de me rouler par terre dans des crises de rage, en sentant que je ne pouvais parvenir à me donner les sensations d’art auxquelles j’aspirais”.

⁸ “(...) tout ces voyages je n’ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m’a paru que la chose méritait d’être signalée tant elle montre clairement que chez moi l’imagination est tout”.

de um relato de viagem, mas antes de uma subversão do domínio das “impressões”, isto é, de uma reconfiguração da percepção por meio da imaginação.

Tão logo, as tantas viagens empreendidas pelo mundo, não aproveitadas diretamente pela pena do escritor, atendiam a seu espírito aristocrático de *Dandy*. Como outros escritores extravagantes do *fin de siècle*, Roussel, do ponto de vista do ideário do autor, fora acometido pelo tédio perante a existência mundana, pela necessidade de negar o mundo decadente em vista da afirmação de um universo literário autônomo (nesse prisma, dando continuidade a uma perspectiva romântica e esotérica). Como lembra Leiris:

O contato cotidiano com uma realidade para ele semeada de armadilhas obrigava Raymond Roussel tomar uma série de precauções. Durante certo tempo, sofria de ansiedade quando se encontrava sob um túnel e desejava sempre saber onde estava, quando viajava de trem à noite (...); certos lugares aos quais ele relacionava lembranças particularmente felizes de sua infância eram para ele lugares tabus⁹.

Do ponto de vista da obra, esse *flâner* do imaginário começava a *conceber* um tipo de literatura na qual deveriam prevalecer combinações imaginárias, desprovidas de elementos retirados diretamente da experiência histórica. Mais que isso, a obra passava a ser vista como um sistema hermético, composto por variantes estritamente linguísticas, do qual se poderia obter as almejadas “sensações de arte” (Roussel, 1973, p. 50).

Passa-se a delinear um tipo de literatura que se pretende autônoma, pois fundada na correlação entre imaginação e elaboração de jogos linguísticos¹⁰. Como, entretanto, se daria em seu texto a relação entre a exigência de uma literatura fundada na pura imaginação e a exigência estabelecida pelos jogos linguísticos?

⁹ Leiris, 1998, pp. 249-50.

¹⁰ Adotamos a expressão “jogos linguísticos” sem fazer referência imediata ao uso do termo na tradição filosófica, em especial, ao conceito elaborado por Ludwig Wittgenstein nas suas *Investigações Filosóficas*. Designamos os diferentes jogos de palavras, trocadilhos, charadas, anedotas, brincadeiras com duplos sentidos que serão sedimentados no uso dos *procédés* de Roussel. Um de nossos principais objetivos na pesquisa será compreender como esses jogos linguísticos engendram as imagens extraordinárias das narrativas rousselianas.

De outra parte, apesar de o imaginário do autor achar-se na iminência de um processo histórico no qual a obra se converte “na clausura de um jogo anônimo e esotérico” (Fabbrini, 2006, p.6)¹¹, os *procédés* rousselianos¹², a contrapelo de seu dispositivo estritamente semiótico, abrirão uma fresta para uma compreensão de *discurso e linguagem*, transcendendo a obra tomada em *per si*. Conservar a liberdade e a especificidade da escritura frente ao imperativo de representação e engajamento com o “mundo exterior” não implicaria exatamente num exílio incontornável da obra. Não obstante (ou talvez, “por consequência disso”) o deslocamento do referente no horizonte de criação literária e a especificidade do discurso literário, ao menos em quatro sentidos o texto rousseliano se instituiria nas práticas e movimentos mais amplos da cultura letrada: primeiro, na subversão de formas e gêneros literários do ocidente; segundo, no desvelamento de uma concepção de linguagem que circulava, reservadas as particularidades, entre linguistas e escritores da modernidade¹³; terceiro, na assimilação perpetrada pelos *procédés* em relação ao *coleccionismo de variedades*, prática comum entre artistas, historiadores e museólogos¹⁴; quarto, nas diversas séries de apropriações feitas de suas obras por surrealistas, dadaístas, oulipo, e outros grupos de artistas da posterioridade.

Nesse sentido, para além dos valores estéticos do homem Roussel, o texto rousseliano estabeleceria comunicação com problemas mais amplos do ponto de vista histórico. Estabelecendo regras de invenção estritas, regulamentadas nos limites do campo literário, a escritura rousseliana, a partir de sua alteridade incondicional, desnudaria a presença das práticas sociais na constituição do texto. Mais que isso: agregaria forças para redefinir e levar adiante o problema da escritura, tanto no sentido institucional da literatura, quanto no sentido da experiência moderna aberta pela linguagem, conforme abordado por Michel Foucault.

¹¹ Aqui pensando nas críticas feitas por Jameson e Habermas a uma tendência formalista em parte do projeto das vanguardas históricas.

¹² Roussel em *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935) explicitou seu método de criação literária, o qual recorre à exploração das homofonias e sinónimas das palavras, a decomposição e recombinação do sentido das frases, como mostraremos.

¹³ Ver o artigo: *Linguística e Literatura* de Roland Barthes, publicado originalmente em *Langages* em dezembro de 1968.

¹⁴ A estrutura sintática dos *procédés* seria homóloga às sequências paratáticas dos objetos dispostos nos museus europeus na virada do século XIX para o século XX. Semelhantes também ao ambiente interno das casas burguesas do período, como aquela pertencente a família Roussel, decorada com seus luxuosos tapetes, móveis, enfeites, luminárias, pinturas adquiridas em diversas regiões do planeta pelo qual o escritor viajou com sua mãe. Tal multiplicidade de temporalidades, de perfis, retirados de seus contextos originais e justapostos numa estrutura linear, estaria presente no próprio modo de organização lógica dos procedimentos.

A presente dissertação toma como objeto de análise o romance *Impressions d'Afrique*. Primeiro romance do escritor, teve seus episódios publicados periodicamente no folhetim *Le Gaulois du Dimanche* no ano de 1909. O livro seria publicado no ano seguinte pela editora Lemerre. Roussel em *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), texto publicado postumamente no qual expõe alguns fatos biográficos e declara o uso de certos procedimentos ficcionais na elaboração de suas obras, afirma:

Finalmente, por volta dos trinta anos, tive a impressão de ter encontrado meu caminho pelas combinações de palavras que falei. Escrevi *Nanon, Une Page du Folklore breton* depois *Impressions d'Afrique*¹⁵.

Lembra ainda que a obra passou “completamente despercebida” (Roussel, 1995, p. 30), assim como a peça teatral homônima extraída do romance, representada nos teatros *Fémina* e depois *Antoine* (Ibidem, p. 30).

O romance está dividido em duas partes, sendo que a primeira se constitui por uma sucessão de proezas feitas por personagens e mecanismos excepcionais, causando muitas vezes um efeito indesejado de *choque* no leitor. Isso o levou a incluir a seguinte nota na primeira edição: “Recomenda-se aos leitores não iniciados nas artes de Raymond Roussel que comecem a ler esse livro pela página 212 até a página 455, e depois leiam a página 1 à página 211” (Roussel, 1910, p. 1). A segunda parte do romance retoma as maquinarias e atrações apresentadas em “estado bruto” na primeira parte, tais como cunhadas pelo *procédé*, recobrando-as por meio de explicações e digressões elucidativas dentro de um discurso convencional.

A imagem citada da *prospecção*¹⁶, recorrente na escritura de Roussel, nos guiará na investigação de sua obra. Ela já aparece em seu poema lírico de juventude *Mon Âme*, escrito em 1894. A primeira parte do poema figura o fausto do proprietário de uma indústria, todo poderoso:

Minha alma é uma estranha usina
Onde se agita o fogo, as águas,

¹⁵ Roussel, 1995, p. 30. “Enfin, vers trente ans, j’eus l’impression d’avoir trouvé ma voie par les combinaisons de mots dont j’ai parlé. J’écrivis *Nanon, Une Page du Folklore breton* puis *Impressions d’Afrique*”.

¹⁶ A noção de prospecção, em seu sentido primeiro, associa-se à procura de jazidas minerais em cavernas.

Deus conhece a fantástica cozinha
Que fazem suas imensas fornalhas

É uma gigantesca mina
Onde soam golpes de martelo
Ao centro um braseiro a ilumina
Com bordas monumentais;¹⁷
(Versos 1-8)

A cadeia metafórica do poema, ligada à exploração, a indústria, a fabricação de ligas metálicas, associa-se à cadeia histórica na qual a técnica de prospecção de jazidas minerais ofereceria a oportunidade de “exploração de novos potenciais energéticos em escala vertiginosa”:

Poderíamos interpretar essa situação como um novo salto naquele processo de desenvolvimento tecnológico, em que a incorporação e aplicação de novas teorias científicas propiciariam o domínio e a exploração de novos potenciais energéticos de escala prodigiosa. Isso ocorreu ao redor de 1870, com a chamada Revolução Científico-Tecnológica, no curso da qual se desenvolveram as aplicações de eletricidade, com as primeiras usinas hidro e termelétricas; o uso dos derivados de petróleo, que dariam origem aos motores de combustão interna e, portanto, aos veículos automotores; o surgimento das indústrias químicas, de novas técnicas de prospecção mineral, dos alto-fornos, das fundições, usinas siderúrgicas e dos primeiros materiais plásticos. No mesmo impulso foram desenvolvidos novos meios de transporte, como os transatlânticos, carros, caminhões, motocicletas, trens expressos e aviões, além de novos meios de comunicação, como o telégrafo com e sem o fio, o rádio, os gramofones, a fotografia, o cinema. Nunca é demais lembrar que esse foi o momento no qual surgiram os parques de diversões e sua mais espetacular atração, a montanha-russa, é claro¹⁸.

Nesse ambiente de euforia da *belle époque*, marcado pela “expansão das conquistas européias” e “confiança no progresso” (Sevcenko, 2009, p. 15) Roussel trouxe à luz uma nova tecnologia de produção literária: os *procédés*. Entretanto, paralelamente se anunciou o “mergulho no vácuo, o espasmo caótico e destrutivo” e “o horror que engolfou a história: a irrupção da Grande Guerra” (Ibidem, p. 16) ; logo,

¹⁷ Roussel, 1994, p. 41. “*Mon âme est une étrange usine/Où se battent le feu, les eaux./Dieu sait la fantastique cuisine/Que font ses immenses fourneaux./C’est une gigantesque mine/Où sonnent des coups de marteaux./Au centre un brasier l’illumine/Avec des bords monumentaux*”.

¹⁸ Sevcenko, op.cit, p. 15.

junto com a panacéia dos *procédés* se descortinaram para o autor os males de pandora: o vácuo da linguagem. Como no sentido do *phármakon* grego, veneno e antídoto, os *procédés* desvelam os desdobramentos infindáveis da linguagem que, a um só tempo, lança o escritor no abismo da escritura e faz emergirem as *visibilidades* ficcionais.

Aliás, numa direção verticalmente oposta às imagens do vazio, da cisão, do buraco, do abismo e das profundezas surge a cadeia de imagens associada ao visível, à luz, aos raios, aos resplendores e fulgurações. O termo médio seria aquele ligado à cadeia da prospecção, da extração, da exploração, da manipulação e do trabalho. Este último permitiria, eventualmente, a *extração* do *visível precioso* daquele espaço *vazio* da palavra.

Todavia, dentre todas essas metáforas reiteradas na escritura de Roussel, será a imagem da *prospecção* que nos ajudará a penetrar nos vários níveis estratigráficos da escritura rousseliana.

O trabalho está dividido em duas partes. Na primeira pretendemos examinar o problema da representação literária em *Impressions d'Afrique*. Raymond Roussel nunca esteve ligado diretamente a nenhuma escola literária ou grupo, buscando a criação de obras extraordinárias nas próprias “inclinações de seu espírito”, seguindo o ideário do gênio romântico. Entretanto, se Foucault estiver correto, o imaginário não se aloja mais “no vazio incerto aberto pelo desejo” (Foucault, 2006, p. 79):

O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada. Não se traz mais o fantástico no coração, tampouco se o espera das incongruências da natureza; extraímos-lo da exatidão do saber; sua riqueza está à espera no documento. Para sonhar, não é preciso fechar os olhos, é preciso ler. A verdadeira imagem é conhecimento¹⁹.

Desse modo as possíveis filiações e leituras de Roussel não incidem como assunto suplementar, mas como a própria condição de aparecimento da obra. O *novo*, no campo da invenção literária, advém de um método de escrita que assimila toda a literatura (processo já identificado por Maurice Blanchot), malgrado as pretensões

¹⁹ Foucault, 2006, p. 80.

românticas de Raymond Roussel como criador *ex-nihilo*²⁰. Para além de todas as narrativas da literatura ocidental, de algum modo repetidas por Roussel, nos interessam

²⁰ Em Roussel, a contradição no campo literário entre a figura romântica do “autor” e a figura contemporânea do “scriptor”, na definição de Barthes, é levada ao máximo de sua radicalidade. Se o poema de juventude *Mon Âme* indica a crença do escritor nos valores românticos da genialidade, interioridade e expressão, é sintomático o fato desse poema ser incorporado na última obra de Roussel, *Nouvelles Impressions d’Afrique*, com o título de *L’âme de Victor Hugo*. Roussel despersionaliza o espaço do poema lírico na medida em que assume o lugar de um outro. O espaço ordenado pelos *procédés* de Roussel igualmente indica a passagem para o campo da *escritura*. O célebre texto de Barthes, “A morte do autor”, nos ajuda a compreender esse processo. Barthes defende que “a escritura é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (Barthes, 1988, p. 65). Percebemos que em escrituras como a rousseliana, na qual “um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (Idem, p. 65). Veremos no primeiro capítulo como *Impressions d’Afrique* encena o deslocamento da escritura da função *re-presentativa* através de um movimento de retorno a sua produtividade simbólica. Tal produtividade na escritura rousseliana tem como centro a *invenção dos procédés*. Essa, indubitavelmente, traz implicações para o ordenamento do discurso a partir da noção tradicional de *autor*. Se de início, segundo depoimentos, o homem Roussel parece ainda confiar, de modo “positivista”, nos poderes do “criador da obra”, nessa “voz transparente” que fornece a chave de compreensão da obra (a figura do *propriétaire* em *Mon Âme* evidencia essa questão), a invenção dos *procédés* parece reverter essa ordem. Barthes nos mostra as condições de possibilidade no âmbito francês para instituição de literaturas como as de Roussel. “Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria língua no lugar daquele que dela era até então considerado proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia — que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista —, atingir esse ponto onde só a linguagem age, “performa”, e não o “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura” (Ibidem, p. 66). Esse gesto inaugural do poeta se ramifica em empreitadas literárias tão diversas como aquelas de Valéry e Proust no que tange a “consciência crítica da escritura” (Ibidem, pp. 66-67). O primeiro retomou “a condição essencialmente verbal da literatura” enquanto o segundo colocou no centro de sua literatura a figura daquele “que vai escrever” (Ibidem, p. 67). Como certa vez Lebrun afirmou que a filosofia crítica de Kant, mais do que um prolegômeno a uma filosofia futura, conformaria seu próprio sistema, a *escritura* sobre a *escritura* ou a “preparação do romance” de Proust se identifica à própria literatura proustiana. Isso porque em Mallarmé, Valéry ou Proust o grande *sujet* não corresponde mais ao “eu” (esse reduzido à função pronominal), mas a própria escritura. Assim: “Proust deu à escritura moderna a sua epopéia: por uma inversão radical, em lugar de pôr a sua vida no seu romance, como se diz frequentemente, fez da sua própria vida uma obra, da qual o seu livro foi como que o modelo, de modo que nos fosse bem evidente que não é Charlus que emita Montesquiou, mas que Montesquiou, na sua realidade anedótica, histórica, não é senão um fragmento secundário, derivado, de Charlus” (Ibidem, p. 67). A mesma inversão encontra-se em Roussel: embora as idiosincrasias de Roussel transdordem na economia ficcional do texto, esta é projeção da escritura que se deslinda sobre os gestos do dandy rousseliano. Apesar de Roussel se orgulhar da criação de algumas patentes — o carro moradia, o forro revestido nas paredes das casas com a função de refrigeração, o novo mate no xadrez, os *procédés* — essas invenções se configurariam como variações das operações elementares da lógica escritural: as duplicações, as *doublures*, os pareamentos, as repetições, as disjunções etc. Problemas que ultrapassaram a substancialidade da vida do autor, embora mantivessem sua pregnância no qualificativo *rousseliano*. Não significa que o escritor (ou scriptor) desapareça completamente nesse processo, mas que este “nasce ao mesmo tempo em que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita” (Ibidem, p. 68). Trata-se assim, não só de um deslocamento da representação, mas também do lugar do sujeito, agora visto como locus diáfano da linguagem. Por consequência, o *novo do procédé* consiste na possibilidade de recuperar os discursos já proferidos em contextos antes inauditos.

no primeiro capítulo, sobretudo, as filiações estabelecidas com alguns códigos representacionais de escrita vigentes na segunda metade do século XIX. Roussel, que tanto admirava os poetas parnasianos, não estaria incólume a questões como a sacralidade da forma, o reduzido uso da linguagem figurada, a descrição visual, o estilo seco e conciso, o preciosismo na focalização dos detalhes (como maneira de singularizá-los), a impessoalidade e a objetividade, o esteticismo das imagens, a simetria, o descritivismo, etc. Contudo, ao lado de Leconte de Lisle, Théodore de Banville e François Coppée, outras vertentes igualmente ligadas ao espírito científico e positivista da época permearam a escritura do autor, como alguns dos aspectos formais do dito realismo. Dadas essas convergências de projetos, muitas vezes conflituosas, no primeiro capítulo examinaremos a escritura de Roussel no horizonte do problema da representação. Constatamos que Roussel dialoga com todos esses códigos ao passo que os desloca, perturbando assim a própria noção mimética de representação. Algo que já estava de certo modo nos parnasianos e românticos, mas que em Roussel é levado a um grau sem precedentes, seria a consciência de que a escritura não se dirige a um referente exterior, mas às “reproduções de reproduções que sustentam na experiência moderna os poderes do impossível” (Ibidem, p. 80). Com isso, Roussel afasta de vez as pretensões de indexação ao mundo exterior, sustentadas pelo realismo, ao passo que recorre aos mesmos estilemas (ao menos semelhantes) dessa escola, mas com uso completamente diverso e muitas vezes paródico. Isso nos permite constatar que a descrição, por exemplo, não tem necessariamente o papel de representar o *visto*, embora possa ser compreendida como forma de composição da *visualidade*.

Por consequência, a experiência literária de Roussel salienta os poderes produtivos da linguagem. Essa produtividade já não mais coincide com o poder da palavra atribuído pelos parnasianos, uma vez que Roussel não pode mais recorrer a um repertório de estruturas fixas e formas raras. Flaubert e Mallarmé já haviam revelado que a palavra estava gasta e que o escritor necessitava de reinventar seus procedimentos em cada nova empreitada literária. Roussel, assim, acaba por desenvolver seu próprio código de escrita: os chamados *procédés*. Veremos, no segundo capítulo, como as variadas máquinas maravilhosas e figuras extraordinárias encenadas em *Impressions d’Afrique* são indissociáveis do funcionamento e da descoberta perpetrada pelos *procédés* rousselianos. Para isso, examinaremos o texto no qual Roussel confia o

recurso aos *procédés*, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* publicado postumamente em 1935. Tão logo, o segundo capítulo nos conduzirá na descrição, análise e interpretação dos *procédés*, assim como em suas consequências para uma certa concepção de linguagem que se desenvolveu na linguística, filosofia e literatura do século XX. Temas como o ato de invenção, a arbitrariedade do signo linguístico, o regime da linguagem na modernidade literária, a morte e a persistência da escritura serão abordados. Por fim, apresentamos em anexo uma tradução original do texto de 1935.

Dada a estrutura desta dissertação, desejamos salientar o caráter sincrônico e comunicativo entre os dois capítulos. A explicação dos *procédés*, exposta no segundo capítulo, retoma a apresentação das figuras extraordinárias de *Impressions d'Afrique*, sob a ótica da representação deslocada no primeiro capítulo. No sentido inverso, o deslocamento do modo narrativo da representação, conforme apresentado no primeiro capítulo, tem como agente as operações da linguagem nos eixos dos *procédés*, como desenvolveremos no segundo. Significa que as cenas citadas e os estratagemas de invenção, demonstrados num capítulo e outro, devem ser tomados como complementos paralelos. Aqueles que assim preferirem, poderão iniciar a leitura do trabalho a partir do segundo capítulo. Igualmente queremos revelar o jogo entre as notas de rodapé e o corpo do texto : muitas vezes a medida do eixo vertical da página apenas poderá ganhar sua forma acabada ou atingir seus desdobramentos intransponíveis no eixo horizontal das notas, como o leitor bem poderá atestar. A conceituação de *escritura* e *deslocamento* (a última parasitária a noção de *inversão* de Derrida) deixamos implícita.

Aquém dessa estrutura simétrica, igualmente lembramos que a atividade de escrita em geral ultrapassa todo tipo de esquema prévio, lançando aqueles que a praticam para além de qualquer identidade estável, assim como o fez com R.R.

Dès lors, plus qu'à la représentation d'une mise en scène, c'est à la mise en scène d'une représentation de l'Afrique qu'on assiste chez Roussel, instance de distanciation qui réinvestit, en les pervertissant le plus souvent, les stéréotypes que se construit une Europe inquiète d'elle-même qui n'en finit pas de se chercher et, pour cela, n'en finit pas de chercher à se procurer à peu de frais le grand frisson en se donnant à voir le noir en spectacle.

Jean-Philippe Guichon

CAPÍTULO I: Do Deslocamento da Representação.

É preciso também, por essa escrita dupla, justamente estratificada, deslocada e deslocante, marcar o afastamento entre, de um lado, a inversão que coloca na posição inferior aquilo que estava na posição superior, que desconstrói a genealogia sublimante ou idealizante da oposição em questão e, de outro, a emergência repentina de um novo "conceito", um conceito que não se deixa mais - que nunca se deixou - compreender no regime anterior.

Jacques Derrida, *Posições*.

O REINO DA REPRESENTAÇÃO

Prelúdio a *Impressions d'Afrique*²¹.

Nesse capítulo, propomos uma discussão acerca do embate entre representação e imaginação no plano do narrado de *Impressions d'Afrique*. Seria, no entanto, tal problemática válida num autor que arroga os direitos à pura imaginação? Por que ainda falar sobre representação mimética, da verossimilhança como valor estético, no momento em que esse mundo parece desmoronar, na aurora da modernidade? Não seria escandaloso insistir no velho problema da *mimesis* quando vislumbramos os vastos prados dum império africano fabricado por combinações imaginárias? E as fantasiosas máquinas encenadas no romance? Qual seria sua legitimidade, num ambiente esquadrihado pelos esforços de vanguardas históricas surrealista, dadaísta ou cubista em romper com o legado da tradição artística européia e liberar a imaginação das preceptivas estéticas precedentes?

Talvez quem melhor nos advertiu e compreendeu a tensão entre o passado e o moderno foi Octávio Paz:

O moderno não se caracteriza unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é

²¹ Em alguns casos, consideramos conveniente uma tradução própria das passagens de *Impressions d'Afrique*. Em outros, optamos pela tradução portuguesa, *Impressões de África*, publicada pela editora Relógio D'Água, 2011; Procuramos nas notas de rodapé manter o texto original de *Impressions d'Afrique* na edição original de 1910. Desse modo, o leitor poderá perceber a dimensão prosódica fundamental no texto de Roussel, assim como, a polissemia dos termos na língua francesa.

sempre distinta. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não se contenta em sublinhar as diferenças entre ambos, afirma não é um, mas plural²².

Segundo Paz, a modernidade está centrada não na ruptura completa com o passado, mas na *heterogeneidade*, tanto em relação à tradição quanto no sentido de pluralidade constitutiva da modernidade. No caso de *Impressions d’Afrique*, nos interessa, então, como a escritura rousseliana se *apropria* dos modelos tradicionais e, por sua vez, os insere em novos jogos e contextos inesperados. Decorre dos últimos pontos a constituição de uma *forma* entendida como condição de possibilidade de emersão e articulações daquelas tensões próprias à heterogeneidade sugerida.

A filiação de Raymond Roussel a tradição que exaltou os poderes da imaginação nos é evidente. Lembremos dos elogios de Baudelaire a “rainha das faculdades”:

Que misteriosa faculdade é essa rainha das faculdades! (...) A imaginação é a rainha do verdadeiro, e o possível é uma das esferas do verdadeiro. Positivamente, ela é aparentada com o infinito. (...) todo o universo visível é apenas um lugar de imagens e de signos aos quais a imaginação deverá atribuir um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar²³.

É possível que Raymond Roussel concordasse com a afirmação do filósofo Novalis:

A imaginação é o sentido maravilhoso que pode substituir para nós todos os sentidos – e que já é tão dirigido por nossa vontade. Se os sentidos externos parecem ser inteiramente governados por leis mecânicas – então a imaginação obviamente não é subordinada ao presente e ao contato com estímulos²⁴.

Escritores como Victor Hugo, Rimbaud, Nerval, Mallarmé, Lautréamont e Alfred Jarry conformariam essa plêiade dos signatários da imaginação²⁵. Andre Breton

²² Paz, 1994, pp. 333-334.

²³ Baudelaire, 1995, pp. 804-809.

²⁴ Novalis, 1997, p. 118.

²⁵ Elencamos nessa introdução autores de extrações diversas como Novalis, Victor Hugo, Baudelaire e Breton pelo fato de todos eles fazerem o encômio à faculdade da imaginação. Devemos, no entanto, frisar

reclamaria tais antecedentes conquanto diz: “só a imaginação me dá contas do que pode ser, e é bastante para suspender por um instante a interdição terrível; é bastante também que eu me entregue a ela, sem receio de me enganar” (Breton, 1985, p. 34-35). Raymond Roussel faria as vezes de mediador nesse processo histórico.

Entretanto, pretendemos no seguinte capítulo, tomar como ponto de partida a outra face do plano do narrado de Roussel. Uma vez que a escritura rousseliana amalgama uma “dupla face” a partir de uma linguagem “dúplice” (como demonstraremos no próximo capítulo) nos interessa, a princípio, a sobreposição da face representativa (de cunho mimético) sobre aquilo que podemos chamar momentaneamente de “imaginação”²⁶.

a plasticidade da concepção de imaginação na transição do que chamamos sumariamente de “romantismo”, “realismo” e “surrealismo”. Não se deve supor que se trate de um mesmo conceito de imaginação nas diferentes experiências literárias. Apenas numa leitura retrospectiva esses autores podem aparecer juntos, vistos como aqueles, que pelas motivações as mais variadas, fizeram a defesa das potências da imaginação na arte. Os românticos alemães, por exemplo, emanciparam a faculdade da *imaginação* da guarda do *entendimento*, antesala do conhecimento racional na filosofia kantiana – a *Einbildung* (imaginação, fantasia) passa a ser vista “como a própria essência do mundo” (De Souza, 2010, p. 36). A imaginação como potência criadora da natureza reaparece em Victor Hugo, representante do romantismo francês: “A natureza outrora não sonhou também? O mundo não se esboçou por um sonho? (...) No mastodonte, no mamute, paleóntero, no dinótero gigante, no ictiossauro, no pterodáctilo, não há toda incoerência do sonho?” (Hugo apud De Souza, 2010, p.36). Em Novalis, no entanto, temos a especificidade de uma remitologização da questão da *inspiração* (exposta já entre os gregos, em especial, no diálogo *Íon* de Platão) por meio da busca de uma imagem originária como a “flor azul” (*Blaue Blume*, símbolo da nostalgia romântica em relação a um mundo originário e inacessível, expresso na obra *Heinrich von Ofterdingen*). Já em Baudelaire a imaginação associada ao tema das *correspondências* aponta para uma alargamento da experiência através da “integração de realidades diversas” (Glenadel, 2003, p. 1); “ela é o processo da própria criação de imagens – o pensamento, que se faz por imagens, comparações, metáforas. Por isso, é a “rainha das faculdades”. Ela faculta a existência das outras” (Ibidem, p. 1). As analogias e sinestesias, no entanto, engrenam uma circularidade das imagens poéticas autorreflexivas, desvinculada de uma transcendentalidade apreensível como aquela dos poetas românticos alemães. Baudelaire problematiza o próprio estatuto rebaixado da imagem poética e sua consequente desublimação na modernidade. Em suma, a imaginação e a imagem, não tem sentidos unívocos em tão diversificadas experiências de escrita literária. O que nos leva a pensar: a partir dessas mutações do conceito de imaginação, qual seria então o lugar de Raymond Roussel? Inexiste em Roussel a proposta de algo como uma “escrita automática” dos surrealistas a qual desembocaria na liberação da imaginação, contraparte do desejo. Tão logo, em Roussel, não temos o livre curso da criação de histórias por meio de uma imaginação hiperbólica, mas, antes, a invenção de imagens inusitadas subordinadas a procedimentos muito específicos de escrita, como veremos.

²⁶ Para compreender aquilo que mais se aproxima da experiência literária de Roussel, é preciso acompanhar as transformações das relações entre as noções de *imaginação* e *imagem* na transição do século XIX para o século XX. Philippe Hamon em sua obra *Imageries, littérature et image au XIX siècle*, conforme retomado por Judith Lyon-Caen nos dá as pistas desse processo. “O século XIX parece caracterizado por uma bulimia do olhar, uma hipertrofia do olho, uma saturação do espaço pela imagem, por novos objetos associados às novas práticas – panoramas, vitrines, museus, gravuras” (Lyon-Caen, 2002, p. 233). Nesse contexto, “como a imagem invade o universo visível e impressiona o parisiense de Balzac, ela invade e impressiona a própria literatura, que se pensa com ou contra a imagem, confronta suas personagens as imagens, coloca em cena *fábricas de imagens*” (Ibidem, p. 233). Em parte, *La Vue, La Doublure e Impressions d’Afrique* resultam dessa tendência em problematizar a imagem, cuja modernidade francesa representou a possibilidade histórico-social de tal feito. Se “Philippe Hamon sugere com tenacidade que a literatura do século XIX, especialmente na sua dimensão ‘realista’, entre 1840 e 1890, deve ser compreendida na sua relação com as imagens, que ela se definiria contra as imagens

Tensões entre um modelo de representação objetivo e outro fantástico já ocorriam no pensamento grego. Citemos o debate apresentado no *Sofista* de Platão, no qual, ao se investigar a natureza da *mímesis*, faz-se à diferenciação entre uma *imagem icástica* e uma *imagem fantástica*²⁷. No primeiro caso, as imagens de uma pintura, escultura ou poema são adequadas ao paradigma, isto é, correspondem em termos de proporção (altura, largura e comprimento) ao modelo copiado. No segundo, a imagem se distancia das proporções do paradigma, ou seja, as partes que integram a cópia são desmesuradas entre si (como uma figura que possuísse pernas muito compridas em relação aos membros, tronco e cabeça). A imagem pareceria *fantástica* porque não representou o referente resguardado na memória do espectador. Na teoria platônica, a imagem fantástica seria ontologicamente inferior à imagem icástica, uma vez que guarda três níveis de distância ao paradigma original: deformação da imagem icástica, a imagem icástica como reprodução do objeto sensível e, por fim, o objeto sensível como cópia da ideia no plano eidético. Do ponto de vista da estética rousseliana, poder-se-ia conjecturar sobre a presença apagada da imagem icástica (mais próxima da representação mimética “verdadeira”) no interior da imagem fantástica, posto que a primeira serve como modelo à segunda.

industriais ou que ela aqui alimentava uma modernidade literária privilegiando os gêneros breves, fragmentários – cenas, clichês, albuns, calendoscópios – e uma estética da platitude, do cru, do heteróclito, do *naïf*” (Ibidem, p. 234), *Impressions d’Afrique* emularia essa produção de imagens disparatadas, de diferentes procedências e estatutos, por meio das diferentes “maravilhas tecnológicas” apresentadas na narrativa. A articulação entre arbitrariedade e desejo, a meio passo daquilo que pode ser diagnosticado como processo repetitivo de caráter *obsessivo* da criação (ou da invenção), incorpora, recicla e consome a multiplicidade de imagens herdadas do século de Flaubert. Com isso, a literatura (e em específico a literatura de Roussel), “explora as maneiras (estilísticas) e os lugares (textuais e reais) pelos quais a literatura representa as novas imagens do século e coloca nessa representação a questão mesma da representação e da modernidade” (Hamon apud Lyon-Caen, 2002, p.234). A invenção da fotografia, por exemplo, “arte muda e industrial de fabricar imagens para ver a realidade” (Ibidem, p. 234) representa uma das forças que obrigam a escritura rousseliana a ultrapassar a simples condição de “arte verbal e artesanal de fabricar imagens para se ler” (Ibidem, p. 234). Como veremos, tanto o *procédé* rousseliano quanto os “mecanismos procedimentais” encenados, almejam um enquadramento capaz de superar “a eficácia imediata da fotografia” (Ibidem, p. 234). Isso ocorre ao mesmo tempo em que abdica da dimensão “artesanal” da escrita, remodelada pela escrita mecânica dos *procédés*, possibilidade de novos modos descritivos e narrativos. O dispositivo fotográfico de Darriand (o Daguerre carnavalesado de *Impressions*) além de ser em si mesmo um mecanismo de reatualização e bricolagem das imagens em circulação, não deixa de configurar uma *objetiva* “supranatural”. Com a distância focal assinalada pelas lentes de Darriand, a luminosidade total das imagens oníricas produzidas (diversa dos sonhos truncados dos surrealistas) elevam as figuras encenadas a um nível de clareza e substancialidade *sobre-realista*, embora as imagens em si não tenham nenhum lugar no mundo natural. Descrições de imagens feitas de costas para a representação, uma vez que imantadas às singularidades e aos fluxos de desejo.

²⁷ Platão, 1983, p. 150.

Já em outra chave, diríamos que a representação mimética não é antagonista à “imaginação produtiva”²⁸. Aqui, prevaleceria a ideia de que mesmo a *mimesis* não deixa de ser uma convenção representativa. Haveria um *topos* (algo como uma base referencial) para cada gênero artístico ou literário. Com efeito, aquilo que pudesse ser considerado “verossímil”, passaria necessariamente pelos protocolos instituídos pelo gênero em questão. Daí que, numa arte que já tivesse como *topos* a imaginação, não seria descabido falar em verossimilhança, mesmo no caso do conto maravilhoso regido por legislação própria. Do mesmo modo, não caberia o juízo “deformação”, na medida em que não haveria uma forma pré-existente. O problema em *Impressions*, como veremos, reside no fato da escritura não ter única e exclusivamente *lugares* nos gêneros “narrativas de aventura” e “fantásticas” ou mesmo ficção científica. Roussel cruza diversas matrizes, inclusas aquelas muito próximas a que recorreu o chamado genericamente “realismo formal”, o que gera a “indeterminação” da qual falaremos a frente²⁹. Poderá se constatar tal regime nas operações lógicas de *apresentação* e *explicação*³⁰.

²⁸ Pensamos na conceituação feita por Herbert Marcuse: “A arte não mais deve ser impotente perante a vida, e sim cooperar na conformação da vida mesma; e deve, ao mesmo tempo, permanecer arte, ou seja, aparente [...] Uma antítese nova e decisiva foi então colocada pelo surrealismo nos anos 1920 e no início dos anos 1930. Não a submissão da arte à política, e sim a submissão da política à arte, à *imaginação produtiva*” (Marcuse, 1967, p. 2).

²⁹ Por esse motivo afirma Genette: “A determinação do estatuto genérico de um texto não é assunto seu, senão do leitor, do crítico, do público, que estão em seu direito de rechaçar o estatuto reivindicado por via paratextual” (Genette, 1989, p. 13). Por consequência, Genette prioriza uma qualidade objetiva do texto, embora mais implícita, que é a sua *arquitextualidade* (Ibidem, p. 13). Genette chama de arquitetualidade do texto o “conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discursos, modo de enunciação, gêneros literários, etc – de que depende cada texto singular. O teórico chega a reformular essa categoria em benefício de uma mais ampla, a *transtextualidade*. Essa designaria tudo o que põe o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (Ibidem, p. 9-10). De certo modo, o corte genérico estaria condicionado as múltiplas relações transtextuais as quais o texto individual mobiliza. Daí a impossibilidade de antecipação do sentido do texto particular por um gênero dado *a priori*.

³⁰ Do ponto de vista dos gêneros romanesco com os quais Roussel dialoga observamos uma grande variedade. Há se falado de um “gosto conservador” do autor, uma preferência por aquilo que é “consumido pela burguesia parisiense de então, o que aparece no periódico conservador *Le Gaulois*” (Salceda, 2002, p. 14). Um dos seus principais modelos seria a ficção científica de Jules Verne: “Assim reconheceremos sem dificuldade em Roussel o modelo científico do Capitão Nemo e as fabulosas máquinas ainda por inventar” (Ibidem, p. 14). Outra referência seria Camille Flammarion (1842-1942), grande divulgador da astronomia. Por sua vez, como “um grande amante dos espetáculos teatrais (...) de comédias e melodramas” (Ibidem, p. 15) teria grande admiração por Alexandre Dumas Filho (1824-1895). A lista que se segue é ampla: Victorien Sardou (1831-1908), Émile Auger (1820-1889), Edmundo Rostand (1868- 1918), Pierre Loti (1850-1923) seriam alguns outros nomes. Destaca-se a defesa feita do poeta parnasiano François Coppée (1842-1908) que fazia “prosaica descrição versificada da vida cotidiana dos parisienses” (Ibidem, p. 16). Ainda poderíamos aludir a presença do romance picaresco, sobretudo nas narrativas encaixadas: “a novela picaresca é fundamentalmente uma narrativa de espaço e de aventuras, proporcionando uma enorme variedade de lugares, de situações de costumes” (Correia, 2001, p. 130) Nesse caudaloso cruzamento de estilos e gêneros Roussel produziu um tipo de literatura eclética, embora muito conscienciosa de suas próprias necessidades formais. Se por um lado há a descrição fria de Coppée, por outro há o engenhoso de Verne indo em direção ao tom melodramático de

Qual seria a peculiaridade então da narrativa rousseliana? Independente do problema da “narrativa verossímil” ser concernente a boa ou má execução dos expedientes narrativos num dado gênero, podemos afirmar que o conceito de *mimesis*, que chancela o valor estético da verossimilhança, não é unívoco. Apenas para efeito de compreensão, ao que está em jogo em *Impressions d’Afrique*, mencionemos duas matrizes. Primeiramente, diria-se de uma “mimesis orgânica”, associada a ideia de uma “representação mimética”, cuja boa execução adviria de uma representação objetiva. Nesse caso, está pressuposto uma injunção entre a forma da representação artística e a forma da realidade. Ora, esse é o paradigma de representação do “realismo formal” do século XIX, no qual se há um compromisso de dizer “as coisas como elas são”. Qual o seu interesse para se entender a literatura de Roussel, a qual “recusa utilizar as impressões para guardar uma imaginação intacta”? (Caradec, 1997, p. 88)³¹. Citemos uma passagem de Michel Foucault:

Qualquer interpretação esotérica da linguagem de Roussel situa o “segredo” do lado de uma verdade objetiva: mas é uma linguagem que não quer dizer nada além do que ela quer dizer: a maravilhosa máquina voadora que, munida de ímãs, velas e rodas, obedece a ventos calculados e deposita sobre a areia pequenos seixos esmaltados de onde nascerá uma imagem em mosaico, apenas quer dizer e mostrar a extraordinária meticulosidade de sua organização; ela própria se significa em auto-suficiência com a qual se encantava certamente o positivismo de Roussel que Leiris gosta de lembrar³².

Ora, será esse “discurso positivista” estabelecido pela “positividade da própria linguagem” que nos interessará no primeiro passo deste capítulo na seguinte dissertação. Um modo objetivo de representar (muito próximo de certos recursos do realismo cientificista) que, no entanto, estará deslocado de sua função primeira: a investigação empírica da realidade exterior.

Dumas. Nesse sentido, a escritura rousseliana antropofagicamente assimila todas as literaturas de seu tempo e produz um produto híbrido, numa zona limítrofe entre a justeza da representação e o exaltado da imaginação, como veremos.

³¹ Ou como afirma Michel Leiris: “Raymond Roussel consistentemente apostou na imaginação que para ele fazia uma clara oposição entre o mundo inventado que é aquele da concepção e o mundo dado - o mundo humano onde nós vivemos cotidianamente – que é aquele da realidade” (Leiris, 1998, p. 248).

³² Foucault, 2006, pp. 6-7.

Assim, como demonstraremos ao longo do capítulo, essa presença do cientificismo e do paradigma de objetividade em *Impressions* tem função diversa, afinal, já sofreu a “crise” da produção burguesa ligada à representação. Antes, a engrenagem linguística rousseliana assimilaria esses modelos de representação de maneira a deslocá-los e expô-los como meros artifícios. Mais que isso: naquele lugar onde parecia imperar a mimesis de representação, se camuflaria um modo mais original e originário de criação (o qual deve se insurgir aos olhos e ouvidos do leitor). Decorre o fato de se esconder no forro da representação mimética, uma “imaginação produtiva”, afeita a uma noção estética inorgânica (a segunda matriz das duas sugeridas anteriormente), na qual a forma da arte é distinta das formas imediatas da realidade. Desse modo, se Roussel ainda pode se preocupar com a verossimilhança, isso não se deve a uma penetração objetiva da “mimesis de representação”. Daí a tensão do paralelismo narrativo rousseliano: numa perspectiva um relato com feição “realista” devido ao apuro da descrição circunstanciada, porém, negado no momento mesmo de aparição por uma outra perspectiva marcada pela reflexividade da dita imaginação produtiva – essa que traz à luz as figuras “incomparáveis” de Roussel. Situação expressa por Foucault:

São apresentadas muitas figuras que povoarão as obras de Roussel: o teatro narrado, os amantes surpreendidos, as substâncias maravilhosas, os personagens mascarados, fora de todas as proporções, em objetos minúsculos (o corpo de baile figura agulhas, bobinas e fio), - e depois de uma maneira mais geral a articulação do impossível, dada numa evidência maciça, sobre a grande meticulosidade do detalhe³³.

Dentro de outra perspectiva teórica, um autor que conserva valores aristocráticos, jamais colocaria a literatura a serviço de uma tentativa de simples reprodução da realidade exterior. Logo, os “paraísos artificiais” edificadas por Roussel corresponderiam àquela recusa, própria a sensibilidade *fin-de-siècle*, em relação ao esfacelamento da comunidade humana e o “desencantamento do mundo”:

³³ Idem, 1999, p. 23.

Comunidade orgânica em que existência e essência eram noções idênticas, mantendo entre si uma relação de imanência - e o mundo das fissuras e contradições romanescas, com a separação entre homem e mundo e a desorientação do indivíduo³⁴.

Em face à condição moderna de integração ao mundo novo e dissolução da comunidade tradicional, tendo como consequência a atomização da experiência do indivíduo no mundo, restaria ao escritor a condição de peregrino:

(...) a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento³⁵.

As várias andanças de Roussel pelo mundo, tinham o único fim de reafirmar as potências criadoras da literatura; viagens sempre reflexivas, sendo escusada qualquer tentativa de captar impressões sobre o mundo presente. Como na anedota contada por Roger Vitrac:

Madame Roussel resolveu visitar a Índia num iate. Embarcou, a viagem foi agradável e, assim que o navio tocou no porto, pediu um telescópio. Isto é que é a Índia? – exclamou – Vamos voltar para a França, comandante!³⁶

Como o camponês em Paris, Aragon, ou o deambulador Breton, predisposto as objetividades do acaso nos encontros com Nadja, interessa à descrição, não a repetição de um referente observado, mas a projeção da imaginação-desejante sobre os móveis do mundo. Não poderia haver convicção no uso da representação mimética, no momento em que *efetivamente* a escritura se afasta do mundo:

³⁴ Lukács, 2005, p. 55. Sobre os temas da *desagregação do indivíduo* e o *desencantamento do mundo* ver também: Simmel, Georges, *As grandes cidades e a vida do espírito*. Editora Covilhã, Lisboa, 2009. Especificamente sobre o “desencantamento do mundo”, ver: Weber, Max, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, Editora Companhia das Letras. São Paulo, 2004. A tese de uma resistência à realidade contemporânea é corroborada por Michel Leiris: “O contato cotidiano com uma realidade para ele semeada de armadilhas obrigavam Raymond Roussel a um número de precauções. Durante um certo tempo, sofrendo de angústias quando ele se encontrava sob um túnel e desejando sempre saber onde ele estava, ele evitava viajar de trem à noite” (...) (Leiris, 1998, pp. 249-250).

³⁵ Lukács, 2005, p. 82.

³⁶ Roussel, 1988, p. 103.

O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmo. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo³⁷.

O desejo de restauração de uma unidade perdida (como aquela encenada em *Impressions*) será a contrapartida à recusa de um mundo decaído. Com efeito, se existe uma necessidade de representação crível essa corresponderia mais ao anseio por unidade do que conformidade às leis narrativas impostas pela confiança (*fides*) em um gênero. Trabalho de Sísifo, na medida que os próprios jogos de linguagem de Roussel apontam mais para *disseminação* do que para a *contenção de sentido*³⁸.

Em síntese, assim como é inegável o papel fundamental da imaginação e a recusa do mundo exterior, também é inegável a dimensão da representação mimética (mesmo na situação peculiar que acenamos) em *Impressions d'Afrique*. Apresentaremos ao longo do capítulo os diversos operadores literários que constituem tal aspecto. Como veremos, mesmo sendo a categoria da mimesis anterior ao paradigma da representação (conforme formulado no século XVII), a escrita de Roussel não passaria incólume pelas empreitadas mais amplas, no plano da cultura, estas concernentes ao almejado progresso técnico-científico do século XVIII e o cientificismo positivista do XIX. Desse modo, mesmo que o recurso à descrição e a dimensão mimética já estejam presentes nas narrativas fantasiosas da tradição francesa do XVI, como a obra *Pantagruel* de 1532 de François Rabelais (segundo análise de Erich Auerbach em “O Mundo na Boca de Pantagruel”), Roussel como autor da passagem do século XIX para o XX recorre ao paradigma mimético num momento em que este já fora contaminado pelos vários modelos de representação, inclusos o cientificismo, o naturalismo documental, o realismo formal, o positivismo, etc. Aliás, Roussel tem às mãos o enciclopédico repertório legado pela tradição, passível a novas clivagens, junções, reelaborações de acordo com os interesses do escritor moderno³⁹. Portanto, há uma inalienável

³⁷ Adorno, 2003, p. 55.

³⁸ Como veremos no próximo capítulo ao analisarmos os *procédés* de Roussel.

³⁹ O que demonstraria um distanciamento e uma consciência crítica do autor, a mesma que o permite desarticular os artifícios de representação no momento em que recorre aos mesmos. Ademais, a própria ideia de verossimilhança circunscrita pelo gênero torna-se mais problemática, visto que múltiplos gêneros concorrem na formação da escritura rousseliana.

confluência de gêneros e tópicos literários na escritura de Roussel, como demonstraremos.

No âmbito da análise, de grande valia serão os esboços de conceito para uma *mimesis de representação* e uma *mimesis de produção* estabelecidos por Luiz Costa Lima no seu livro *Mimesis e Modernidade*, assim como, a noção de *produtividade textual* de Julia Kristeva em seu livro *Introdução à Semanálise*. Através deles, compreenderemos a *ironia* no caráter representacional de *Impressions*, assim como, o fato da “boa execução” do enredo não residir em uma factual objetividade. Assim propomos que, embora o romance aparente uma verossimilhança de ordem representacional, a significação da mesma encontra-se mais próxima aos influxos da imaginação, compreendidos como *efetuações de linguagem*, isto é, elaborações imagéticas decorrentes de agenciamentos linguísticos.

A proposta de Julia Kristeva, por exemplo, consiste em dar visibilidade à “produtividade oculta” da escritura em detrimento a sua dimensão de “objeto de consumo”, cuja atomização num “circuito de troca (real-autor-obra-público)” faz com que o trabalho da mesma seja reduzido a “um efeito: a obra” (Kristeva, 1974, pp. 125-126). Enquanto “nossa cultura” reverencia apenas o objeto artístico acabado, o problema da “representação” ganha autonomia, de modo a posicionar a arte como “objeto secundário em relação ao *real* e suscetível de ser apreciado, pensado, julgado, unicamente em sua substituição reificada” (Ibidem, p. 126), assim abstraindo o trabalho concreto empregado na *produtividade textual*, enquanto este é mantido nas sombras.

Desse modo, “a recepção de consumo do texto como sua exigência de verossímil” (Ibidem, p. 126) é inseparável desse “caráter substitutivo” da literatura. (Ibidem, p. 126). Devido mesmo à clivagem de se tomar à função do *querer-dizer* como condição para a palavra como *signo* (Ibidem, p. 126), a exigência do verossímil alienaria o problema fundamental da literatura - a *produtividade textual*. Nessa perspectiva, a premência da *produtividade textual*, observada na escritura rousseliana, enfrenta um problema que lhe é exterior – a questão do verossímil:

O verossímil é tratado aquém e apresentado além de si mesmo, isto é, no trabalho anterior à literatura e por um funcionamento no qual o *querer-dizer*, tornando-se poder escrever, procede à desmistificação do verossímil. É neste

nível que tentaremos abordá-lo, para explicar sua ideologia e sua fixação histórica, assim como a ideologia e a fixação do que é a “realidade verossímil”: a “arte”, a “literatura”⁴⁰.

Em outras palavras, como defendemos na esteira de Kristeva, a escritura rousseliana é aquela capaz de desvelar o logro da verossimilhança no seu momento mesmo de execução⁴¹.

Apresentamos nesse “prelúdio” algumas considerações desentranhadas da leitura que fizemos de *Impressions d’Afrique*. Se o horizonte teórico adotado residiu, sobretudo, na órbita do problema da representação, isso se deu devido à inquietação mais elementar que o texto rousseliano nos suscitou: como é possível conviverem imagens tão fantasiosas e extravagantes (talvez excessivas) com todo esse cuidado apolíneo da explicação irmanado à delicadeza do detalhe? Qual a razão do hibridismo entre estilemas de cunho representacional-mimético e a encenação de figuras hiperbólicas? A seguir narraremos nossa aventura de leitores sobre o solo africano de Raymond Roussel.

Singularidade do Foco Narrativo - Impressões sobre a África.

Impressions d’Afrique divide-se em duas partes. Do capítulo I ao capítulo IX, prevalece o modo narrativo do “mostrar” (*show*) a partir da distinção de Lubbock, retomada por Norman Friedman, entre *cena imediata (mostrar)* e *sumário narrativo (contar)*. Segundo a tipologia do narrador, de Friedman:

⁴⁰ Kristeva, 1974, pp. 127-128. Fazemos uma ressalva relativa à separação entre “produtividade-textual” e “produto-texto” de Kristeva. Por mais que a última possa ser compreendida como o produto reificado na etapa do consumo, compreendemos que, no caso da escritura rousseliana, não haja um hiato que separe totalmente as duas instâncias. Isso porque a própria produtividade não é exterior ao produto-texto, do mesmo modo que a última carrega a inscrição de sua produtividade. Todas instâncias estariam enredadas na totalidade do projeto escritural (inclusive a recepção), fato atestado pelo texto póstumo, *Comment j’ai écrit certains de mes livres* de 1935.

⁴¹ Lembremos do texto póstumo de Roussel já mencionado no qual o autor, na primeira parte, discorre exclusivamente sobre seu método de produção. Contudo, na segunda parte do texto, Roussel recobrará a memória da recepção de seus textos e peças teatrais, cujo escândalo provocado entre o público de época se deu por conta da quebra de convenções da representação artística. Nesse sentido, Roussel lança contra a exigência do verossímil a própria *produtividade textual*, como maneira autêntica de se engajar nas questões literárias. Não é de menor interesse, o fato de endereçar o texto aos “escritores do futuro”, assim como o fez, outro marco na consolidação do gênero romance na tradição francesa, Stendhal.

A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço e ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão somente, mas os detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo são condição *sine qua non* da cena⁴².

Deste modo, predomina na primeira parte do livro a apresentação direta do *evento ele mesmo* dos preparativos e execução da Gala dos Incomparáveis, o cortejo da casa real de Talou VII, bem como outros acontecimentos adjacentes (como a punição dos condenados e a cura da cegueira de Sirdah). A cena imediata emerge por meio da “apresentação paciente do detalhe sensorial”, seja nas minúcias de exibição do cenário, da ação ou da caracterização física das personagens. A construção e exposição mais ampla da trama ficam subtendidas ao valor atribuído aos objetos dispostos na cena. Intuímos que, por exemplo, os sicômoros tenham algum valor simbólico, porém, somente na segunda parte da narrativa será declarado explicitamente ao que eles se referem.

Portanto, há uma tendência forte para o gênero dramático em *Impressions d’Afrique*, a despeito do apuro descritivo. Não no que concerne ao diálogo, pois estes inexistem na obra. O drama se dá por meio do desenvolvimento de ações completas das personagens dentro dum espaço contínuo. A sucessão de números extraordinários, num espaço plenamente configurado pela descrição, constitui o andamento da primeira parte do romance. A complexidade e riqueza de detalhes, das ações, das maravilhas e do cenário advém dos próprios objetos e não de uma coloração subjetiva abonada pelo narrador. Como dito, “o próprio evento predomina, não a atitude patente do narrador” (Friedman, 2002. p. 173). O narrador, testemunha dos eventos (um dos sobreviventes franceses do naufrágio na costa africana) atém-se assim a narrar aquilo que vê de modo direto. Quase desaparece em favor da exibição integral do espaço narrado:

O quadrado perfeito da esplanada era traçado por todos os lados por uma fileira de sicômoros centenários; as armas cravadas profundamente na casca de

⁴² Friedman, 2002, p. 172.

cada árvore apoiavam cabeças degoladas, enfeites, adornos de toda sorte (...)⁴³.

Tampouco, no pólo das personagens, encontramos profundidade psicológica; apenas a materialidade visível das coisas se oferece ao olhar do narrador. A caracterização das personagens possui o mesmo estatuto da apresentação espacial:

Caminhando rapidamente para a direita, o ilustre campeão, objeto da atenção, parou em frente do nosso grupo e escolheu cuidadosamente a sua posição, olhando para o norte da praça⁴⁴.

Dotado de grande mobilidade, como é típico dos narradores-testemunha, o narrador das *Impressions*, ora acompanha os deslocamentos da comitiva de Talou, ora narra de frente os números dos Incomparáveis, como se estivesse diante dum palco de teatro (o que ocorre de fato em algumas cenas). É justamente esse segundo ângulo que inclina a forma de narrar para o drama. Com ele, o narrador aproxima o leitor dos fatos, inclina-o a imaginar as heteróclitas figuras apresentadas. Assim, seja em movimento (o que permite a reconstrução da totalidade espacial), ou na posição de espectador (o que fortalece o caráter da cena imediata), o narrador concede primazia ao objeto. Em contrapartida, tal focalização não deixa de escamotear a presença do narrador em todos os lugares. Tratar-se-ia de uma máscara narrativa⁴⁵.

⁴³ Roussel, 1910, p. 2. “Le carré parfait de l’esplanade était tracé de tous côtés par une rangée de sycomores centenaires ; des armes piquées profondément dans l’écorce de chaque fût supportaient des têtes coupées, des oripeaux, des parures de toute sorte (...)”.

⁴⁴ Idem, 2011, p. 36. “Marchant rapidement vers la droite, l’illustre champion, objet de l’attention générale, s’arrêta devant notre groupe et choisit soigneusement son poste en regardant vers le nord de la place” (Idem, 1910, p.43).

⁴⁵ Gérard Genette em seu *Discurso da Narrativa* chamará esse tipo de focalização “objetiva externa” visto o fato do *foyer* adotado pelo narrador ficar sempre as margens e na superfície do núcleo principal do *récit*. Como afirma : “na focalização externa, o lugar se encontra situado em um ponto do universo diegético escolhido pelo narrador, fora de toda personagem, excluindo toda possibilidade de informação sobre os pensamentos delas – de onde a decisão pelo *part pri* “behavioriste” de alguns romances modernos” (Genette, 1983, p. 50). A própria noção de *focalização* foi elaborada pelo teórico com vistas a conferir uma categoria específica para a narratologia frente a categoria histórica de *perspectiva* na teoria da pintura. A focalização se interrelaciona com a *identidade* da instância narrativa. No caso de *Impressions d’Afrique* predomina um *nível narrativo intradiegético* e *homodiegético* com relação à história. Assim se estabelece a *distância narrativa* e a distinção entre sujeito e objeto, condição para a *atitude analítica do observador*. Nos parece que a configuração discursiva da ficção em *Impressions* postula um narrador *digno de confiança*, na medida em que investe no paradigma do efeito de objetividade. Entretanto, esse pressuposto do romance tradicional encontra-se desgastado no processo de representação ficcional de *Impressions d’Afrique*. Não é mais possível em I.A uma *voz narrativa* (epifenômeno da instância autoral), situação indicada pela presença da narrador nas margens do narrado, e, portanto, configurando um fenômeno de focalização. Sua presença é auscultada não apenas pelos advérbios de lugar combinados a primeira pessoal pronominal (“Diante de mim”, “A minha frente”), mas também pela própria *variabilidade* de posições e ângulos assumidos de acordo com o desenvolvimento da

Com efeito, ainda no horizonte da tipologia de Friedman, apesar da continência neutralidade do narrador - visto que grandes trechos da primeira parte do livro se aproximam do *modo narrativo dramático*, predominando a apresentação do espetáculo a ser visto, o ângulo de visão frontal e fixo e a caracterização das figuras - não podemos dizer que Roussel abdica completamente da função narrador. Ocorre uma dialética entre a mobilidade de focalização e neutralidade do narrador. Aliás, é a persistência do narrador que permite o tipo de exposição escrupulosa dos aparatos de *Impressions d'Afrique*. Essa ocorreria em três níveis: *apresentação, explicação e demonstração*⁴⁶. Trataremos à frente com mais vagar este ponto. Por enquanto, devemos perceber que o narrador, reproduzindo as explicações das personagens, nos dá inteligibilidade das ações postas em cena:

Durante vinte minutos, o maravilhoso orador manteve-nos sob o feitiço da sua elocução cativante, com uma rápida exposição que, cheia de clareza

comitiva dos incomparáveis. Essa síntese particular de *Impressions* (a meio passo do ponto de vista cinematográfico ou da hiper-objetividade do *Nouveau Roman*) demonstra como um traço constitutivo do *realismo formal* (a objetividade do relato conferida por uma voz narrativa *externa*) torna-se problematizado e deslocado a partir de um fenômeno de focalização no romance rousseliano. Mesmo o narrador assumindo a posição de alguém que *assiste* a um espetáculo, conservando a distância burguesa de percepção, a focalização não apaga o seu posicionamento diante da cena. Além disso, e nesse ponto, Genette ajuda a corrigir algumas confusões feitas pela noção de “ponto de vista” de Friedman; não se trata apenas de uma questão da ordem do “ver” (questão de modo), mas se reporta a “uma situação narrativa complexa (modo + voz)” não se reduzindo a um ponto de vista (Ibidem, pp. 43 - 44). A presença do narrador também se faz por meio do papel de vocalização dos acontecimentos “*racontes*”; nesse sentido, esse narrador será incorporado a cena dos incomparáveis. Significa que a *diegese* incorpora a *narrativa*, mas também a *narração*. Assim, Genette procura resolver essa confusão entre focalização e narração com o conceito de *situação narrativa* (Ibidem, p. 44) como estabelecemos.

⁴⁶ Sabe-se que o estabelecimento de níveis discursivos aparece em diferentes comentadores de Roussel. Nossa principal referência é o livro *Raymond Roussel* de 1963 escrito por Michel Foucault. Foucault utilizará, muitas vezes, o termo *representar* e *explicar*: “Esta escritura seria, exatamente, a de *Impressions d'Afrique* ou a de *Locus Solus*: as cenas *representadas* sobre o cenário dos Incomparáveis, ou as maquinarias do jardim de Martial Canterel, tem uma *explicação* aparente em um relato – acontecimento, lenda, livro de memórias - que justifica seus episódios” (Foucault, 1976, p. 16). Na análise da “oposição segredo-revelação” (Salceda, 2002, p. 104) – relativa a trama dos romances e o jogo entre ficção e texto-póstumo (como veremos no próximo capítulo), Foucault ainda faz a distinção entre *cena* e *história*: a “cena é o momento do espetáculo oferecido ao espectador ou leitor fora de toda referência espaço-temporal: encena mas não diz o que nela se encena”, enquanto que a história é o “relato [que] retoma os elementos da cena para inseri-los numa cadeia narrativa perfeitamente lógica: “uma linguagem de segundo nível encarregada de restituir aos signos seus significados, ao simultâneo a sucessão que fixa, a repetição o acontecimento único que retoma (...). Cada elemento da cena se repete, neste tempo recuperado, em seu lugar e com seu sentido” (Foucault apud Salceda, 2002, p. 104). A *cena* corresponderia a pura *apresentação* das figuras incomparáveis na primeira parte de *Impressions*, enquanto a *história* corresponderia a *explicação* consecutiva à *apresentação*, ganhando seu contorno final na segunda parte do romance (no sumário narrativo). Por fim, optamos pela classificação *apresentação, explicação e demonstração*, uma vez que os termos em questão nos parecem indicar com maior precisão as etapas de figuração dos objetos nas obras de Roussel.

espiritualmente evocativa, tinha por tema a história dos Eleitores de Brandeburgo⁴⁷.

Se não fossem essas intervenções das personagens, mediadas pelo relato do narrador-testemunha, o leitor teria somente o registro de acontecimentos sem uma organização aparente. Dessa forma, algo como os dispositivos internos, as conexões subterrâneas, que põem em funcionamento as maravilhas de *Impressions d'Afrique*, podem vir à luz por conta das demonstrações e explicações repetidas pelo narrador. Adiantamos que as explicações que, por um lado, tornam compreensíveis os aparatos rousselianos, por outro, amplificam a complexidade dos mesmos, uma vez que apontam para presença de substratos internos, demonstrando que algo está dissimulado.

De modo geral, configura-se no romance um foco narrativo misto, entre o *modo dramático* e o *relato testemunhal*. Essa ambivalência estabelece o jogo entre *mostrar* e *explicar* na narrativa. Na primeira parte, do ponto de vista estético, a narração produz o efeito de choque no seu leitor. Isso porque a ênfase está colocada sobre o *mostrar* da *cena*, sendo as figurações rousselianas (mostradas) dotadas de caráter extraordinário. A explicação posterior, como dito acima, estende a complexidade das figuras e “expande os detalhes vividos” (Friedman, 2002, p. 173). Neste sentido, a face moderna do romance *Impressions d'Afrique* predomina na primeira parte. Friedman irá sugerir, generalizando algumas linhas de força da ficção moderna, a “ênfase na cena (mental ou no discurso e na ação), ao passo que a ficção convencional caracteriza-se por sua ênfase na narração” (Friedman, 2002, p.173).

Embora a categorização de Friedman possua valor analítico na compreensão do *efeito cênico* na primeira parte do romance, a oposição abrupta entre *cena* e *narração* encontra-se já desorganizada na narratologia contemporânea. Isso porque com a categoria de *focalização*, assim como outras, a própria narração passa a ser compreendida como interior a diegese. Apesar disso, Gérard Genette conserva ainda a distinção entre *cena* e *sumário*. O último conceito será definido como “forma de movimento variável, que cobre com grande adaptabilidade de regime todo o campo compreendido entre a cena e a elipse” (Genette, 1995, p. 94) e adiante como “narração

⁴⁷ Roussel, 2011, p. 57. “Durant vingt minutes, le merveilleux orateur nous tint sous le charme de son élocution captivante, avec un rapide exposé qui, plein de clarté spirituellement évocatrice, prenait pour sujet l’histoire des Électeurs de Brandebourg”. (Idem, 1910, p. 83).

em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de ação ou de palavras” (Ibidem, p. 95)⁴⁸.

Logo, a demonstração e a explicação igualmente têm a função de tornar o relato verossímil e aceitável do ponto de vista racional. Ademais, o *expliquer* em Roussel tende para arte do *narrar*, ou seja, a forma narrativa tradicional. Essa preocupação em conservar a verossimilhança do narrado configura-se como uma face secundária da narrativa, cuja face primária seria a das figurações extraordinárias. Esse duplo aspecto gera uma tensão no romance entre o convencional e o incomum, o tradicional e o moderno, entre a representação e o “acontecimento puro”. A ambiguidade se acentua quando percebemos que um mesmo instrumento tem a dupla função: a explicação que confere racionalidade aos objetos é o que faz vir-a-ser a heterodoxia dos mesmos⁴⁹.

⁴⁸ Assim, não se observa nas obras literárias francesas do século XIX nenhuma separação rígida entre *cena* e *narração*, no máximo algumas tendências muito localizadas em relação ao uso de um modo ou outro. Por outro lado, *Impressions d'Afrique* (e antes, *La Vue*, a partir de uma focalização microscópica), sobretudo na primeira parte do romance, se atém ao espetáculo da cena (sendo os sumários narrativos subordinados estruturalmente e sintaticamente a tais cenas), o que leva a uma confluência entre narrativa e drama. Esse modo narrativo será retomado, dentro da especificidade de sua proposta, pelo *Nouveau Roman* nos anos 1950.

⁴⁹ Em outro contexto podemos traçar um paralelo com o depoimento de Mario Vargas Llosa sobre o poder de *transfiguração* da literatura, ao se reportar à descrição do boné de Charles Bovary no romance de Flaubert. Como havia afirmado o escritor francês: “Je voudrais écrire tout ce que je vois, non tel qu'il est, mais transfiguré”. A descrição do boné não consubstanciava uma função referencial : antes demonstra “a atitude de certas coisas para impor-se, por sua virtuosidade, riqueza de matizes, poder significativo e simbolismo, como entes igualmente complexos, misteriosos, tão duráveis e sensíveis como seus proprietários” (Llosa, p. 113). Além desse compartilhamento literário, como em *Madame Bovary*, *Impressions d'Afrique* confere o mesmo estatuto para os objetos e humanos na narração. Uma questão seria pensar o quanto as personagens em *Impressions* são coisificadas e o quanto as coisas são elevadas a um estatuto mais “transcendentais e locazes” do que os homens. De todo modo, os detalhes em *Impressions* já não se reduzem a mera decoração ou pano de fundo, uma vez que desvelam a natureza do mundo configurado. Os próprios objetos, “por obra da descrição, se carregam de virtualidades inéditas” (Ibidem, p. 117) e ativam a imaginação mais delirante do leitor. Roussel, no entanto, no avesso de Flaubert, não tem como ponto de partida “a realidade real” para em seguida narrá-la inexata e “transfigurada” (Ibidem, p. 111); de saída postula-se a “autonomia da realidade fictícia” e a sua “distinção do real” (Ibidem, p. 111) para em seguida *acrescentar* o elemento representacional. Como em *Madame Bovary* a materialidade, a realidade física, tem uma importância extraordinária (Ibidem, p. 111). Porém, em *Impressions*, esta materialidade não atua como o sedimento transfigurado da realidade ficcional, mas se sobrepõem a uma ficção extraordinária como modo de fazê-la admissível de modo paralelo a realidade real. A sobrevalorização do *mundo da concepção* é o traço romântico de Roussel apropriado pelos surrealistas. Por outro lado, Vargas Llosa aludiu sobre o “furor descritivo” de Flaubert e mostrou que “o frenesi descritivo não é um fim em si mesmo, senão um procedimento de que se vale o narrador para desfazer a realidade e refazê-la distinta” (Ibidem, p. 112). Trata-se não de dizer “a propriedade real dos homens e das coisas”, mas do próprio exercício da substância verbal, imposição de propriedades formais (Ibidem, p. 112). Em *Impressions* a matéria não é a realidade, mas o arbitrário dos sonhos de palavras justapostas pelo *procédé*. Se igualmente a descrição não tem função designativa, essa emula tal função a partir das descrições minuciosas, científicas, objetivas e num certo sentido frias. Esse é o aspecto artificial e posposto da representação mimética rousseliana. Inversamente, o extraordinário verbal não se deixa recalcar por sua auto-aparência representativa e retorna ao fim e ao cabo como pura virtualidade da linguagem. Abaixo ou ao lado das figurações “objetivas” irradiam as transfigurações “significativas” que conservam enquanto negam o momento da simples figuração (*trans-figuração*). Deslocar a representação também é parodiá-la. Trata-se no entanto de uma paródia singular : a forma

Na primeira parte da obra, podemos dizer, que o domínio da *representação*, certificado pelos conceitos de *mimesis* e *verossimilhança*, procura conter os disparates da imaginação em estado puro. Para ficarmos ainda com categorias aristotélicas, propomos que a representação na primeira parte enfatiza as *causas material e formal* dos objetos narrados, como modo de torná-los inteligíveis. Essa situação se inverte na segunda parte do romance na qual assume prerrogativa as *causas eficiente e final* dos objetos.

Dessa maneira, do capítulo X ao XXVI prevalece o *sumário narrativo* e a forma do *contar*. O narrador retoma todos os momentos que narrou em cena na primeira parte e, agora, cuida de justificar a pertinência de cada objeto ou acontecimento, encaixando todas as peças na trama:

Talu VII, de origem ilustre, vangloriava-se de lhe correr nas veias sangue europeu. Numa época já longínqua, o seu antepassado Suan tinha conquistado o trono com a força da audácia, decidindo depois fundar uma dinastia. Ora, vejamos agora o que a tradição conta sobre esta resolução⁵⁰.

Se na primeira parte o extraordinário problematiza o comedimento da representação, na segunda parte, a ênfase no narrar, fornece um tom tradicional ao romance. Movimento contraditório entre a representação e a quebra da *mimesis* o qual constitui um dos aspectos centrais da obra.

Desenvolveremos alguns dos pontos indicados no decorrer do capítulo.

Mostrar e Dizer em Roussel⁵¹.

parodiada não é dada como ponto de partida, mas tragada pela máquina de linguagem rousseliana num momento segundo. Roussel faz a pantomimia da necessidade objetiva, para em seguida devorá-la. Como última consideração, atravessando caminhos ficcionais contrários, se reencontram no mesmo ponto as prosas de Flaubert e Roussel como tentativas de “totalização, querer construir uma realidade tão vasta como o real” (Ibidem, p. 116).

⁵⁰ Roussel, 2011, p. 141. “Talou VII, dont l’origine était illustre, se vantait d’avoir dans les veines du sang européen. À une époque déjà lointaine, son ancêtre Souann avait conquis le trône à force d’audace, puis s’était promis de fonder une dynastie. Or voici ce que la tradition racontait à ce propos”. (Idem, 1910, p. 237). Chama à atenção a homofonia entre o nome da personagem *Swann* de Proust e o nome do imperador morto, *Souann*. Sabe-se que Roussel elaborava frequentes pastiches de autores que admirava, não sendo insensata uma aproximação neste caso. Apesar da publicação dos “Caminhos de Swann” datar em 1913, três anos após a publicação de *Impressions*, nada impediria que Roussel tivesse acesso ao escrito num período anterior à grande publicação.

⁵¹ Tratamos na seção anterior dos modos narrativos do *mostrar* e do *contar* em Roussel, nos apoiando nas categorias do foco narrativo de Norman Friedman. Nesse momento, sugerimos a relação entre *mostrar* e *dizer*, uma vez que essas categorias nos permitem observar não a economia geral do foco narrativo, no romance em questão, mas assumirmos o ponto de vista dos episódios em si. Nesse sentido, as categorias do *mostrar* e do *dizer* estão aparentadas aos níveis da *apresentação*, *explicação* e *demonstração*

Madame Bovary (1857) de Gustave Flaubert tornou-se modelo de uma das tendências mestras da literatura moderna: *mostrar* em cena os eventos, ao invés de *narrar* e *dizer*, por parte de um narrador, que se confundiria com uma voz autoral. Para Alan Spiegel, “Flaubert permite que a ação narrativa exponha tudo que precisamos saber sobre os personagens; ele próprio se mantém em silêncio” (Spiegel, 1976 apud Tavares, 2011, p. 50). A cena flaubertiana se faz por meio de seus próprios elementos diegéticos, cujo escamotear da “voz narrativa” permitiria a ênfase sobre a apresentação do ambiente, das personagens e das ações, isto é, dos acontecimentos mostrados. Com isso, “ao visualizar cada cena, o leitor prescinde de explicações, porque a cena diz tudo, pela escolha cuidadosa do modo de apresentação” (Ibidem, p. 50).

A primeira parte de *Impressions d’Afrique* apropria-se desse modelo. A economia da escrita flaubertiana, sem o excedente dos comentários autorais diretos⁵², reaparece em Roussel como garantia do direito à dimensão *visível* no campo da literatura⁵³. De outro lado, exige-se um leitor capaz de decodificar figuras e imagens a maneira de identificar seu modo de produção. Modernamente, portanto, institui-se a autonomia da cena e um leitor não-passivo, ao passo que se elimina a onipotência e a intervenção autoral direta⁵⁴. Não se tem a primazia do *narrar*, como no realismo tradicional francês, cuja característica principal seria a penetração de uma voz autoral e um olhar divino capaz de penetrar em todos os ângulos da cena, qual seja, a interioridade física da mesma ou “flutuando sobre”, sem restrições de plano e movimento, como no caso de Balzac. Não obstante, o imperativo de “fazer ver” já é o motivo dessa literatura da primeira metade do século XIX. Almeja-se um olhar global.

porquanto interessa também aquilo que é apresentado (mostrado) e explicado (dito) do ponto de vista da cena.

⁵² Assoma-se no caso de Roussel a ausência de comunicação do pensamento das personagens, diferente de Flaubert no qual o modo narrativo incorpora o discurso indireto livre.

⁵³ Os vários espetáculos encenados são como verdadeiros quadros vivos a serem contemplados e interpretados pelos leitores.

⁵⁴ Henry Fielding (1707-1754) romancista inglês, um dos mestres do gênero, contribui para o desenvolvimento do recurso ao *realismo de avaliação*. Neste, a intervenção autoral, como comentários e explicações, contribuem para a compreensão e verossimilhança da narrativa. O mesmo recurso já havia sido utilizado por Daniel Defoe (1660-1731) em obras como *Moll Flanders*, através do relato autobiográfico da personagem central. Raymond Roussel, por sua vez, irá apostar mais no recurso ao “*realismo de apresentação*”, este já presente no romancista inglês Samuel Richardson (1689-1761), outro pai do gênero. Além de suprimir as avaliações do plano extradiegético, Roussel também não irá apresentar as disposições subjetivas das personagens, como o faz Richardson. Daí, a impressão de singular objetividade nas narrativas de Roussel ao apresentar um sequência de cenas externas. Isso não significa que em outras tendências do romance, o recurso à avaliação, e mesmo o cruzamento entre avaliação e apresentação, não voltarão a aparecer. Lembremos o caso do *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (1713-1768) e no uso moderno que Machado de Assis (1839 – 1908) faz da avaliação em obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Para mais detalhes sobre realismo de avaliação e realismo de apresentação ver: Watt, *A Ascensão do Romance*, 1990.

Entretanto, este somente é possível graças ao controle do narrador-autor. Tão logo, o enquadramento conservador de Balzac subordina a existência das personagens na sua *Comédia Humana*:

Balzac observa os fatos sociais e julga-os conforme a sua ideologia. Esta também lhe fornece o esquema em que enquadra suas observações: um universo social fechado e estático, composto de classes⁵⁵.

Em autores como Roussel, a visualidade será regulada pelo equilíbrio entre observador e objeto. Mostra-se aquilo que pode ser testemunhado no cerne da cena. Nem se dissolve o objeto em favor da atenção dispensada ao olhar do observador (como na pintura impressionista), nem se anula a perspectiva em nome de uma completa totalização positiva do objeto. Contudo, o signo dessa relação entre observador e objeto não será a proximidade, mas o *distanciamento*. Apesar de todas figuras e imagens serem filtradas pelo olhar fixo do narrador testemunha (que adiante descreveremos com maior precisão), não se investe na participação subjetiva das personagens, isto é, não são feitos comentários acerca do plano psicológico. Uma espécie de impessoalidade por parte do narrador (na simples exposição do plano de superfície do evento) permite um tipo de objetividade análoga, mas tão somente análoga, àquela de extração *realista-naturalista*⁵⁶.

Nessa ordem, a representação de Roussel se diferencia também da “ponto de vista” romântico tradicional (nos termos de Genette, *focalização zero*), pois não depende da voz narrativa do autor onisciente, nem de uma objetividade em terceira pessoa (neutra) no tratamento do narrado⁵⁷. Desse modo, se há uma tentativa de

⁵⁵ Carpeaux, 1963, p. 2389

⁵⁶ “Impessoalidade “objetiva”: eis um belo modo de resumir a essência do estilo analítico. Este é objetivo [...] não porque os muitos detalhes possam abolir a diferença entre a representação e o seu objeto (isso nunca será possível, sejam quantos forem os detalhes), mas porque a sua presença maciça impele a personalidade do escritor para as margens do quadro” (Moretti, 2009, p. 848).

⁵⁷ Tanto as análises de Dominique Maingueneau sobre o discurso literário quanto a teoria de Pierre Bourdieu sobre o “campo” e o “habitus” contribuem para compreender o lugar de inscrição e as condições específicas na produção de determinados *discursos* e *ethos* literários. Para Bourdieu a configuração de um *ethos* pressupõe a formação do campo literário no século XIX e a eclosão da figura da *escritor profissional*, o que, no caso de Roussel, permitiria ao escritor arrogar o direito a “pura criação” e a “autonomia da obra”, por meios das práticas específicas e autoreguladas, em detrimento dos demais campos, sociais e econômicos. Já segundo Maingueneau, deve-se investigar “os enunciados por meio da atividade social que os sustenta, remetendo as palavras a lugares, distribuindo o discurso numa multiplicidade de gêneros cujas condições de possibilidade, rituais e efeitos têm de ser analisados” (Maingueneau, 2006, p. 37). Com efeito, por meio da análise do discurso se observa como o *ethos* é a inscrição no enunciado literário de instâncias extradiscursivas. O *ethos* é constituído a partir de uma relação *paratópica*, isto é, a relação do escritor com a obra, com o campo literário, com os destinatários

representação objetiva em *Impressions*, esta não deixa de se constituir, por uma *aparência* de objetividade total ou uma visualidade exacerbada, marcada por uma fascinação pelo detalhe e pelo nítido, pela dimensão visível, mesmo que analisada nas suas várias camadas. Isso porque o narrado não deixa de ser posto em perspectiva pelo narrador intradieético, afinal, este narra somente aquilo que aparece para seu campo perceptivo, modo de ordenamento específico entre foco e discurso. Daí a primazia da cena e do “modo narrativo do mostrar” ser necessariamente filtrado por uma testemunha, fundamento narratológico para organização discursiva do sujeito-histórico o qual atesta a ocorrência dos eventos.

Prova disso é a *diferenciação* paulatina do romance frente à modelos narrativos tão distintos como o romance de formação inglês do século XVIII, no qual persiste a intromissão do comentário do narrador autoral, ou mesmo o modo narrativo do *dizer* próprio ao romantismo tradicional francês do século XIX. Estes perdem força na primeira parte de *Impressions d’Afrique*, embora isto não signifique que o romance se resuma à informações visuais. Ao lado do puro *mostrar*, intervém as *demonstrações* e as *explicações* transmitidas pelo narrador coadjuvante, o que corrobora a importância deste sujeito. Analisaremos à frente estas modalidades. Por ora, deve-se ressaltar no romance a centralidade da cena e do visível mediadas pelo narrador-observador. Talvez esse modelo não se furte das técnicas do processo histórico da representação realista ocidental⁵⁸.

etc. Esse substrato envolve o processo de criação particular ao mesmo tempo em que é envolvido pela criação, ou seja, “não há “situação” paratópica exterior ao processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada, a paratopia é simultaneamente aquilo de que se precisa ficar livre por meio da criação e aquilo que a criação aprofunda” (Ibidem, p. 109). Por conseguinte, a paratopia tem um estatuto movente alterando-se radicalmente no final do século XIX e século XX. Nesse contexto, “o *ethos* constitui, assim, um articulador de grande polivalência. Recusa toda separação entre o texto e o corpo, mas também entre o mundo representado e a enunciação que o traz: a qualidade do *ethos* remete a um fiador que, através de *ethos*, proporciona a si mesmo uma identidade em correlação direta com o mundo que lhe cabe fazer surgir. Encontramos aqui o paradoxo de toda cenografia: o fiador que sustenta a enunciação deve a legitimar por meio de seu próprio enunciado. Supõe-se que a enunciação da obra representa um mundo de que essa enunciação é na verdade parte: as propriedades “carnais” da enunciação são tomadas da mesma matéria que o mundo por ela representado” (Ibidem, p. 278). A partir de esse estauto instável da paratopia e da qualidade do *ethos*, o lugar do escritor que produz uma *voz onisciente* vincula-se ainda ao *ethos* romântico marcado pela erudição, estabilidade e renome social. Com a introdução do *ethos testemunhal* na cena, como ocorre em *Impressions d’Afrique*, observamos não um traço singular de uma obra específica, mas uma organização discursiva resultante e resultadora de uma remodelação de todo campo. Apesar da posição ambígua de Roussel no campo literário, o sujeito já não possui mais a distância e a superioridade do ponto de vista romântico, haja vista o fato de passar a funcionar como testemunha dentro da cena de enunciação.

⁵⁸ Eric Auerbach tratou de um certo processo histórico do realismo ocidental. Movimento de grande fôlego (de Homero à Proust), nos faz refletir sobre o lugar de Raymond Roussel nesse processo. Supomos que Roussel seja um daqueles autores que atuam como ponto de passagem entre a representação mimética e a quebra moderna da mimesis.

Ainda segundo Alan Spiegel, a ficção experimental do começo do século XX se divide em dois grupos: dos autores “que tentam promover a credibilidade do seu conteúdo narrativo (dos personagens e da ação), por mais fantásticos e inesperados que sejam, visando à suspensão voluntária da descrença” (Spiegel, 1976 apud Tavares, 2011, p. 52) e, um segundo grupo, que “procura destruir a credibilidade narrativa (dos personagens e da ação) e força o leitor, queira ou não, a um exercício de descrença” (Ibidem, p. 52). Os argumentos desenvolvidos nesta parte familiarizam Roussel com o primeiro grupo. Por mais que as figurações rousselianas sejam extraordinárias, elas ainda permaneceriam subordinadas às exigências do domínio da representação e da verossimilhança. Todavia, entendemos que no romance de Roussel, as duas linhas de força antagônicas se cruzam, e em parte se anulam, traçando o caráter dúplice da escritura rousseliana. Demonstraremos isto ao longo do capítulo.

Tratemos a questão da mimesis de representação e seus problemas correlatos.

Imaginar ou Representar?

A proposta de um modelo de representação na obra Raymond Roussel enfrenta de saída um problema: um autor que arroga que “em mim a imaginação é tudo” (Roussel, 1995, p. 27), parece conceber a arte como criação da faculdade da imaginação, dissociada de conexões com o mundo concreto e com a experiência empírica. Obras como *Impressions d’Afrique* e *Locus Solus* compostas a partir de uma *referencialidade* “eminentemente estética”, sem referência a um objeto exterior, afirmariam uma concepção singular de valor literário:

Martial tem uma concepção muito interessante da beleza literária, é necessário que a obra não contenha nada de real, nenhuma observação do mundo e dos pensamentos, tão só combinações totalmente imaginárias. Trata-se já de ideias de um mundo extrahumano.⁵⁹

Desse modo, como a ficção de Roussel constituiria um momento de representação, uma vez que se nutre apenas de cálculos imaginários? O discurso da “estética se diferencia por ser uma forma sui generis de comunicação. Sui generis porque só indiretamente estabelece uma relação com o real” (Costa Lima, 2003, p. 93).

⁵⁹ Janet apud Roussel, 1973, p. 66. Martial Canterel é a personagem central do romance *Locus Solus* de Roussel publicado em 1914. Serviu como pseudônimo para Raymond Roussel na obra *Da Angústia ao Êxtase* do famoso psiquiatra Pierre Janet, responsável pelo tratamento de Roussel.

Num sentido corrente, mesmo que a representação seja indireta e obtusa, não deixa de ser representação de alguma coisa, de algum referente a ser representado. Ora, como ponderar sobre um modo representativo se a obra se nega a indicar um referente exterior⁶⁰?

Na tentativa de aprofundamento do problema sugerido, observemos o papel relevante da descrição do *detalhe* na narrativa de Roussel, compreendido como *traço de estilo* significativo⁶¹.

A representação pormenorizada do ambiente e dos aparatos (constituída pela apresentação e explicação) produziria o *efeito de real*, a sensação de possibilidade concreta dos objetos descritos, mesmo que apenas virtuais⁶². O efeito de real seria obtido pela *ilusão referencial*, isto é, a expulsão do significado (referente) do signo e pelo subsequente emprego de um código literário realista, que camuflaria a “carência do significado”. Afirmar Roland Barthes:

A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o “real” volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos

⁶⁰ Queremos fazer crédito a importante leitura do artigo “*Locus Solus* e as Máquinas Potenciais de Raymond Roussel” de Renata Araújo para formulação do problema. A autora propõe que o romance de Roussel configura uma representação verossímil uma vez que as máquinas de *Locus Solus* têm uma “realidade potencial”, isto é, pertencem ao domínio do possível, aquele que a noção de verossimilhança exigiria (Lopes Araújo, 2009, p. 15).

⁶¹ Leo Spitzer irá propor a noção de traço estilístico como “todo desvio estilístico individual da norma corrente que representa um novo rumo histórico empreendido pelo escritor; tem que revelar uma mudança no espírito da época, uma mudança que cobrou consciência ao escritor e que quis traduzir uma forma lingüística nova” (Spitzer, 1968, p. 21). Aqui propomos a descrição do detalhe como traço relevante, no entanto, ao longo da análise, revelaremos outros traços correlatos: o uso de advérbios e a exatidão espaço-temporal, a causalidade na descrição dos mecanismos, o logicismo sintático, etc.

⁶² Lembremos que essa não é a única função da descrição. Em *A Câmara Clara* Roland Barthes chama a atenção para o fato de que os detalhes que compõe uma imagem podem funcionar como *punctum*. Segundo Barthes “o punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, 1984, p. 46). Nesse sentido, o objeto particularizado não tem sua valência exclusivamente enquanto indicie de real, mas na produção de um efeito de pungência naquele que o vê. Para Barthes o punctum se subdivide em *forma* e *intensidade*. Sobre a primeira, corresponde ao detalhe que irá “ferir” o receptor. Nas maravilhas de Roussel, esse ataque pode ser ocasionado pelos diferentes dispositivos das máquinas ou mesmo por detalhes como a mancha no olho de Sidarh, o chapéu de Nair, as barbatanas da estátua grega. A função de *punctum* torna-se evidente com os diferentes objetos fálicos como pistões, lanças, pinças e outros dispositivos indicados nas maravilhas: “o punctum é, portanto, um extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (Ibidem, p. 89). De modo geral, o punctum que direciona o olhar para além de qualquer centro da imagem, vincula-se aos afetos, desejos e imaginário. No avesso do processo descritivo sistemático e totalizante (em primeiro plano), das várias figuras apresentadas em *Impressions d’Afrique*, essa dimensão inconsciente do punctum também parece se revelar nas descrições rousselianas.

denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem, sem dizê-lo⁶³.

Contudo, no caso de *Impressions d'Afrique*, não se observa uma “notação real pura”, como aquela feita por Flaubert⁶⁴. Acrescenta-se à descrição do detalhe às funções de *apresentação* e *explicação*. Michel Foucault as identifica no modo representativo rousseliano, aludindo a um tipo de “linguagem reflexiva”:

Roussel propõe, pois, a continuação da exposição sincrônica das maravilhas, a história secreta que seu jogo representa. Aqui uma “segunda navegação” em torno aos objetos, cenas e máquinas que já não são mais tratados como um jogo maravilhoso do espaço, senão como um relato achatado numa figura única, fixa (ou de pouco alcance temporal) e indefinidamente repetível: linguagem de segundo grau, encarregada de restituir aos signos o significado, ao simultâneo a sucessão que o fixa a interação o acontecimento único que repete [...] Cada elemento das cenas, nesse tempo recuperado, se vê repetido em seu lugar e com seu sentido⁶⁵.

Enquanto a apresentação lança uma visibilidade completa aos mecanismos (como demonstraremos na análise), a explicação repete e justifica o funcionamento dos mesmos. O conjunto apresentação, demonstração e explicação reforçam a ilusão de realidade na medida em que tornam os objetos tangíveis. Mesmo que as figuras encenadas pareçam inacreditáveis, o acúmulo de detalhes e o cuidado descritivo postulam a possibilidade de existência de tais invenções. Pode-se dizer, que os recursos narrativos utilizados são semelhantes a certos estilemas naturalistas do século XIX como a ambientação, a descrição do detalhe e a explicação lógica⁶⁶. Por mais que não

⁶³ Barthes, 1972, p. 43.

⁶⁴ Barthes irá afirmar que alguns objetos, denotados por uma única palavra, tem a função de “notação insignificante” (como o caso do barômetro, em *Madame Bovary* que serve apenas como indício de uma casa burguesa típica do século XIX). No caso de Roussel, os objetos designados não se furtam a uma função, pois tanto as máquinas quanto as personagens “incomparáveis” são postas em operação. Entretanto, uma questão permaneceria: qual a finalidade das ações de tais objetos?

⁶⁵ Foucault, 1976, pp. 67-68. Essa questão será recolocada de modo mais amplo com Gilles Deleuze, no final do capítulo.

⁶⁶ Não queremos afirmar que haja alguma filiação de Roussel com o “Naturalismo”. Aliás, a necessidade histórica que motiva a “exatidão” no campo literário é muito diversa. Roussel é um escritor do século XX, ao deslocar um recurso literário legado pela tradição. Não podemos perder de vista, como afirma Barthes, que a descrição, por exemplo, “teve, durante muito tempo, uma função estética”, como na Idade Média em que “a descrição não estava sujeita a nenhum realismo; pouco importava sua verdade (ou mesmo sua verossimilhança)” (Barthes, 1972, p. 38). Frisemos “verossimilhança” e “realismo” nos sentidos modernos, pois o “maravilhoso”, na Idade Média, por exemplo, fazia parte da composição de verossimilhança, a despeito do que afirma Barthes. De todo modo, Roussel apropriava-se de diversas

haja a pretensão documental da realidade, do ponto de vista formal, as descrições precisas e as explicações minuciosas de Roussel geram um efeito de real análogo ao modelo narrativo citado⁶⁷. A representação de Roussel, mesmo que oriunda da livre imaginação, acaba por convencer o leitor tal como o faria a representação naturalista de um Zola. Para tornar *críveis* os mecanismos irrealizáveis (concretamente), prescreve-se o campo da *mimesis* e da verossimilhança⁶⁸.

referências do cânone literário, de Shakespeare, Walter Scott à Jules Verne. Não seria sem propósito afirmar que uma de suas referências seria a *ekphrasis* da Antiguidade, “peça brilhante, destacável (tendo, portanto, fim em si mesma, independente de qualquer função de conjunto), que tinha por objeto descrever lugares, tempos, pessoas ou obras de arte [...]” (Ibidem, p. 38). Aliás, a última função da descrição ficará clara na análise, quando demonstramos como Roussel descreve as multiformes obras de arte, produzidas pelas personagens (como o conjunto de estátuas). Entretanto, não podemos nos furtar às colocações de Lukács, que percebeu a descrição como “princípio fundamental da composição”, no século XIX. Autores como Stendhal, Scott, e Balzac, já na primeira metade do XIX, tornariam o recurso “essencialmente moderno” (Lukács, 1965, pp. 50-51). Desse modo, torna-se inexorável essa passagem na tradição literária. Roussel, como um bom moderno, faz uso dos diversos estilemas legados pela tradição, sem deixar de dialogar com a tradição mais recente. Como ficaria então a questão da verossimilhança? Cremos que, ao descrever as figuras encenadas no romance, passa a negá-las no momento mesmo em que as afirma, como desenvolveremos.

⁶⁷ Segundo Hermes Salceda, Roussel cria suas ficções “mobilizando o menor número possível de palavras e com um estrito respeito à verossimilhança ficcional” (Salceda, 2002, p. 51). A aproximação que sugerimos, com relação a expedientes formais dos realismos, tem base em tais assertivas: diferente dos surrealistas, “no qual um adepto da escritura automática resolveria a equação linguística gerada pelo procedimento com uma multidão de invenções fantásticas, Roussel pretende que nenhum elemento de suas ficções pareça forçado, ou estranho aos olhos do leitor” (Ibidem, p. 50). Na mesma linha afirma Michel Leiris: “antes de tudo pretendia expressar-se de forma impecável no plano lexical e sintático, com o fim de resultar tão claro e conciso como fosse possível” (Leiris apud Caradec, 1972, p. 293). A despeito das intenções estéticas do escritor, não podemos perder de vista a tensão desses expedientes como o “puro da imaginação” rousseliana, cuja manifestação mais sensível seria as fabulosas máquinas figuradas no nível do narrado. Salceda ainda faz a ressalva de que Roussel “aplica um princípio de economia” (Salceda, op.cit, p. 52) que permitiria conformar a “imaginação delirante” no nível da frase através de uma concisão “em que se calcula cuidadosamente a posição de cada palavra para garantir a transmissão de informação necessária sem que sobre nenhuma” (Ibidem, p. 52). O “anedotismo” de Roussel seria uma forma de sistematizar coerentemente todas as figuras produzidas pela imaginação produtiva. Em nossa leitura, no entanto, pretendemos relevar outra perspectiva sobre os mesmos dados - a própria necessidade de converter as figuras hiperbólicas da imaginação, em figuras concisas dentro de um estilo conciso, já é por si mesmo um excesso, isto é, a redução operada por Roussel não elimina o efeito de estranhamento provocado pelas figuras fabulosas.

⁶⁸ A noção de *mimesis*, como se sabe, tem largo espectro na arte, na literatura e na tradição filosófica. Aqui procuramos delimitar apenas os pontos relevantes para uma reflexão mais pontual sobre *Impressions d'Afrique*. Nossa principal orientação teórica sobre o tema, tem matriz em Roland Barthes quando identifica o problema da *mimesis* ao problema da *representação*. Diz Barthes: “O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (Barthes, 2007, p. 21). Adiante, ratifica a impossibilidade de “fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)” (Ibidem, p. 21). Conclui: “(...) a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra na acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível” (Ibidem, p. 22). Apenas a título de nota, lembremos da reflexão paradigmática feita na Antiguidade, por Platão na *República* e Aristóteles na *Poética*, assim como as diversas retomadas do tema na filosofia contemporânea: Walter Benjamin, Adorno e Horkheimer, Jacques Derrida e Paul Ricoeur. Um excelente apanhado histórico sobre o tema encontra-se em Jeanne-Marie Gagnebin, *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*, Perspectivas, São Paulo, v.16, pp. 67-86, 1993. Vale apenas ressaltar que a noção de *mimesis* problematizada na seguinte dissertação corresponde a noção de *realismo referencial* tal como circulava

Observemos o sentido configurado das categorias de *representação*, *mimesis* e *verossimilhança*, a partir de suas operações na escritura de Roussel.

Ian Watt ao propor que o incipiente gênero romance seguia a tendência da epistemologia moderna (Descartes, Locke e Hume) ao tomar como realidade “os particulares ao invés dos universais” da linguagem, vê a descrição e a “minuciosa exatidão” como um dos recursos fundamentais do romance. Embora afirmando que a “função literária é muito mais referencial no romance que em outras formas literárias” (Watt, 1990, p. 30) na medida em que imita a experiência da vida, não deixa de admitir uma “convenção formal” no romance do denominado “realismo formal”. Diz Ian Watt:

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado de seu realismo formal; formal porque aqui o termo “realismo” não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontraram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma⁶⁹.

Complementa a afirmação com a seguinte conceituação sobre o romance:

Na verdade o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral [...] convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações⁷⁰.

Desse modo, a representação literária do romance ancora-se num conjunto de técnicas narrativas e não exatamente num “retrato fiel” da realidade vivida. Seja nas narrativas antigas (como na “clareza de visão homérica”) ou no gênero romance (que

nos círculos da crítica ideológica do século XIX (com certos desdobramentos no século XX). Portanto, a retomada do tema da mimesis, conforme retomada por Adorno (a noção de mimesis como *refração*) em obras como *A Dialética do Esclarecimento* e *Teoria Estética* não serão tratadas nesse trabalho.

⁶⁹ Watt, 1990, p. 31.

⁷⁰ Ibidem, p. 31.

tem como denominador o realismo formal), representar a realidade nunca prescinde duma convenção, tanto de “realidade” como dos modos de representá-la⁷¹.

Por isso, o autor, de maneira geral e de forma mais patente em Roussel, mesmo com a pretensão de “fazer ver”, não se atém à apreensão visível do mundo empírico, mas investiga a condição de possibilidade da própria “visualidade”:

Outro caminho possível seria desligar a imagem que o texto produz da visão empírica e da dimensão óptica, e, a partir desse desligamento, trabalhar o texto como condição de possibilidade da visualização, ou seja, indicar no texto visões e audições que não são necessariamente equivalentes ao mundo visual, mas que constituem condições do visível⁷².

Tal assertiva permite compreender como um autor que denega toda referência ao mundo exterior, em seus livros, possa produzir o efeito de ilusão de realidade. Isso porque a representação literária não se ocupa em reproduzir o visível, a “dimensão óptica”, mas em constituir a dimensão da “visibilidade” a qual torna possível a “visualidade” no relato literário. No romance de Roussel, a visualidade é instaurada por um “conjunto dos procedimentos narrativos” específicos, no qual se inclui a representação do detalhe por meio da descrição.

Esse estilo de representação da realidade não é totalmente novo. Segundo Erich Auerbach, no célebre texto “A Cicatriz de Ulisses”, o relato homérico é marcado pela exatidão, riqueza de detalhes e vagar expositivo. Num discurso direto e de justeza sintática, se esclarece todos seus sentimentos e ideias, sem nada deixar nas sombras ou

⁷¹ Desmistificando a noção de “cópia fiel” em arte, Nelson Goodman faz a seguinte afirmação: “A teoria da representação como cópia é então travada à partida devido à incapacidade para especificar o que se deve copiar. Não será um objeto tal como é, nem todos os modos como é, nem o que ele parece ao olhar virgem. Além disso, algo está errado na própria noção de copiar um qualquer dos modos como o objeto é, um qualquer dos seus aspectos. [...] Ao representar não copiamos uma tradução ou interpretação – alcançamo-la” (Goodman, 2006, p. 41). Enfatizamos que, mesmo numa teoria da representação que pressupõe um referente exterior, a interpretação, seleção do aspecto e a forma de representação não são dadas pelo objeto referido, mas pela composição do artista ou, se quiser, pela forma artística.

⁷² Schollhammer, 2007, p. 19. Luiz Costa Lima ao analisar a poética de Mallarmé faz uma colocação semelhante: “O poema então se torna o puro trabalho das palavras, que já não fingem reapresentar o visível, mas visualizam o não visível” (Costa Lima, 2003, p. 171). Cabe ao poema postular seu sentido, estabelecer o protocolo de sua verossimilhança. Daí a força da afirmação de Hans Blumenberg – “A fórmula lógica do objeto estético é a verossimilhança do inverossimil” (Blumenberg apud Costa Lima, 1966, p. 154). Essas citações ajudam a compreender como o visível é configurado pela astúcia da linguagem, assim como, nos ajudará a compreender a extensão da questão da mimesis no horizonte de *Impressions d’Afrique*, como desenvolveremos.

sem contorno. Abre-se espaço e tempo para uma descrição “uniformemente iluminada” de todos os detalhes, inclusos gestos, objetos e ações. Tudo é circunscrito num “espaço perceptível”, sem redução do que poderia ser considerado pormenor: nenhuma informação é omitida, todas dispostas no mesmo plano e com mesma atenção. As representações dos fenômenos devem ser acabadas “palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais” (Auerbach, 1971, p. 4). Nada se desarticula na ordem da apresentação dos fatos e nos discursos: a sintaxe cria toda articulação fluente e lógica dos eventos de maneira também nítida⁷³.

Com o conceito de *processo histórico*⁷⁴ de Auerbach, não seria sem propósito observar um certo trajeto da “representação da realidade na literatura ocidental” (subtítulo do livro *Mimesis*) que, tendo como “ponto de partida” (*Ansatzpunkt*) a epopéia homérica, transitando por diversas paragens, aportaria-se nos produtos europeus do realismo formal, e, especificamente, na tradição francesa de Balzac, Zola e Flaubert. Autores como Marcel Proust e Raymond Roussel designariam o limiar deste processo.

Todavia, algumas distinções podem ser feitas. Se acompanharmos o raciocínio de Svetlana Alpers no livro *Arte de descrever*, verificaremos que, enquanto a arte antiga ocupava-se da “imitação das ações humanas significativas”, a arte holandesa do século XVII ateve-se a “descrição do mundo observado” (Alpers, 1984, p. 13)⁷⁵. No campo literário, a descrição atingiria seu auge na dita tradição francesa do XIX e XX. Assume-se, primeiramente, um “estilo analítico-impessoal” dentro dos *preenchimentos narrativos*, isto é, circunstâncias ordinárias, pano de fundo, que ocorrem nos intervalos da trama principal. A peculiaridade é que o “pano de fundo se tornou agora mais importante que o primeiro plano” (Moretti, 2009, p. 838) como ocorre em Flaubert⁷⁶.

⁷³ Seriam os principais aspectos do estilo de Homero: “descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predomínio do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático”. (Auerbach, 1971, p. 20). Para mais detalhes: Auerbach, 1971, pp. 1-20.

⁷⁴ O processo histórico diz respeito a uma “paisagem histórico-literária de filiações e recusas, continuidades e fraturas” (Apresentação de Samuel Titan Jr. In: Auerbach, 2007, p. 9). Auerbach procura se desviar de qualquer leitura teleológica da história na medida em que expõem o processo histórico como um construto do crítico e evita ver uma manifestação literária atual como potência de um desenvolvimento futuro. Ao contrário, procura identificar quais as variantes do passado desencadearam um estágio posterior, e nos seus próprios termos, quais significações já estavam em gestação.

⁷⁵ Segue-se o desenvolvimento feito por Franco Moretti.

⁷⁶ Diz Auerbach sobre uma passagem de Madame Bovary: “Nesta cena não acontece nada de extraordinário, e nada de extraordinário aconteceu no passado imediato. É um instante qualquer da hora regularmente recorrente em que marido e mulher comem juntos [...] Nada aconteceu, mas este nada tornou-se algo pesado, surdo, ameaçador” (Auerbach apud Moretti, 2009, p. 838). Neste sentido, esse pano de fundo torna-se mais significativo que o evento narrado no primeiro plano. No parágrafo acima seguimos a brilhante teorização feita por Franco Moretti no artigo, *O século sério* publicado em *A Cultura do Romance*, 2009.

Este estilo analítico culminará no recurso à descrição, no qual “o pano de fundo engole o primeiro plano” (Ibidem, p. 839). Justamente nessa perspectiva que *Impressions d’Afrique* se encerra – descrições minuciosas em nível de superfície como meio de representação racional do real (afirmação a ser relativizada à frente). A consideração de Lukács nos parece acertada:

A vida é dominada pelo que se repete sistematicamente, regularmente, pelo que por força deve repetir-se, pelo que deve ser feito sem consideração pelo prazer nem pelo desprazer. Em outras palavras: o domínio da ordem sobre os estados do espírito, do durável sobre o momentâneo, do trabalho tranquilo sobre a genialidade alimentada de sensações⁷⁷.

O transcorrer do espetáculo de *Impressions d’Afrique* estará marcado por essa regularidade do trabalho. O “domínio da ordem” e a “lógica da racionalização” são postulados que “investem a própria forma do romance, seu ritmo narrativo” (Ibidem, p. 843)⁷⁸. Tudo se passa num primeiro plano, cujo detalhamento das várias peças que

⁷⁷ Lukács, G. *La borghesia e l’art pour l’art*, 1963, p. 24 apud, Moretti, 2009, p. 841. Certamente a colocação de Lukács se ajustaria às representações da vida burguesa na pintura de Vermeer ou as representações da atividade do trabalho no realismo formal. Entretanto, entendemos que o narrado de *Impressions d’Afrique* funciona como uma espécie de *negativo fotográfico* da sociedade burguesa. Os meios de representação realista, ou em outras palavras, a *forma*, não está a serviço da representação do mundo burguês, porquanto o ordinário em Roussel coincide com aquilo que o senso comum consideraria extraordinário, ou seja, a forma do realismo formal não estaria em concordância com a matéria apresentada. Esta problemática separação entre forma e conteúdo explica-se pelo recurso aos *procedimentos gerativos* e sua capacidade de extrair o dito extraordinário daquilo que é reconhecido como ordinário na língua. Em última instância, Roussel indicaria aquilo que podemos chamar por ora de “inconsciente da mentalidade burguesa”, e, portanto, alguns aspectos das estruturas profundas e recalcadas da consciência burguesa.

⁷⁸ No próximo capítulo, trataremos das relações entre o plano da produção do texto e o plano ficcional. Categorias como “trabalho” dizem respeito a própria empreitada de produção textual, não deixando de fulgurar no plano ficcional. Ademais, a acepção do *trabalho* é indicativa daquilo que Jacques Rancière chamou de “suspensão do valor negativo do trabalho” a partir do século XIX: “A arte, assim, torna-se outra vez um símbolo de trabalho. Ela antecipa o fim – a supressão das oposições – que o trabalho ainda não está em condições de conquistar por e para si mesmo. Mas o faz na medida em que é *produção*, identidade de um processo de efetuação material e de uma apresentação a si do sentido de comunidade. A produção se afirma como o princípio de uma nova partilha do sensível, na medida em que une num mesmo conceito os termos tradicionalmente opostos da atividade fabricante e da visibilidade”(Rancière, 2009, pp. 66-67). Seria o exercício da escritura rousseliana uma tentativa de suplantar as cisões no âmbito da produção material (literária) em vista a uma imagem de mundo reconciliada? De todo modo, o reordenamento das práticas de escrita no qual Roussel se insere participa dessa paratopia de atividade fabricante e da visibilidade. Diversas implicações podem ser colhidas: a invenção de procedimentos de escrita aponta para uma legibilidade da atividade do escritor a partir de imagem do *trabalho* – as condições sociais de escrita já não são aquelas do mecenato, circunstaciadas num quadro de elevação social. Por conseguinte, o escritor enuncia e produz um discurso a partir de um lugar particularizado, não mais da altura da qual Balzac e Stendhal ainda puderam parcialmente se beneficiar. A sede por glória de Roussel, por um título de nobreza, se inscreve numa prática textual sempre transitória, num devir que incorpora e desloca formas tornadas clichê. Como o narrador ou diretor teatral rousseliano, esse processo já não é mais observado de cima, mas nas margens da boca da cena. Algo que diz bastante sobre o novo

compõem as engrenagens e os quadros encenados, arranjados numa ordem causal cerrada, será condição sine qua non para o estabelecimento da representação racional.

Retomemos o centro de nossa argumentação. Se se reconhece uma representação convincente em *Impressions d'Afrique*, fica tácito o papel do receptor neste processo. Isso porque a sensação de credibilidade não deixa de ser resultante dum influxo entre a representação literária e as estruturas simbólicas e de crenças dos indivíduos modernos. Conforme Jodelet:

As representações exprimem aquilo (indivíduos ou grupos) que os forjam e dão do objeto que eles representam uma definição específica. Essas definições partilhadas pelos membros de um mesmo grupo constroem uma visão consensual da realidade para esse grupo. Esta visão, que pode entrar em conflito com a de outros grupos, é um guia para as ações e escolhas cotidianas⁷⁹.

Do ponto de vista da recepção das peças teatrais pelo senso comum burguês, na época, essa não deixou de ser desastrosa:

Tirei, pois, uma peça das *Impressions d'Afrique* e fiz representá-la primeiramente no Théâtre Fémina e depois no Théâtre Antoine. Foi mais do que um insucesso foi uma indignação geral. Chamavam-me doido, assobiavam aos atores, atiravam moedas para o palco, enviavam cartas de protesto ao diretor⁸⁰.

Entretanto, essa “incompreensão” não refuta a ideia de que a representação literária, enquanto manifestação do simbólico, dialoga (mesmo que de modo negativo

ethos atrelado a invenção de *procédés*: já não se trata de uma excentricidade do *autor*, mas de uma necessidade concreta do *escritor* situado no campo, que tem a atividade literária como trabalho, e que não possui mais um regime coeso de técnicas de escrita conferidas pelo campo literário. Além disso, se o século XIX configurou a figura do escritor profissional, o lugar do *ethos* rousseliano transita vertiginosamente para o lugar do *ethos marginal*, ou como afirma Barthes e Lacan, dos escritores *ilegíveis*.

⁷⁹ Jodelet, 1989, p. 35.

⁸⁰ Roussel, 1995, p. 30. Je tirai donc d'Impressions d'Afrique une pièce que je fis jouer au théâtre Fémina d'abord, au théâtre Antoine ensuite. Ce fut plus qu'un insuccès, ce fut un tollé. On me traitait de fou, on “emboîtait” les acteurs, on jetait des sous sur la scène, des lettres de protestation étaient adressées au directeur.

ou imperfeito) com as representações sociais mais amplas. Era esperado que imagens do tipo provocassem dissensos em meio ao público:

Levantando então o frasco que segurava horizontalmente, Fuxier deu a volta a uma chave colocada na extremidade do tubo metálico, cuja abertura, dirigida com cuidado para uma determinada parte da cepa, deixou escapar para o exterior um gás violentamente comprimido. Uma breve explicação do operador fez-nos saber que esse fluido, posto em contato com a atmosfera, provocava parcialmente um calor intenso que, combinado com certas propriedades químicas muito particulares, iria fazer amadurecer ali, diante de nós, um cacho de uva (...). Fuxier tinha depositado em cada uva a gênese de um gracioso quadro, cujo acabamento seguiria as fases de maturidade já tão facilmente obtida. As manipulações operadas no germe tinham levado à supressão das sementes, e nada perturbava a pureza daquelas liliputianas estátuas translúcidas e coloridas, cuja matéria era fornecida pela própria polpa. (...) – Eudes serrado por um demônio no sonho do Conde Valtguire – continuou Fuxier, apontando para a segunda uva⁸¹.

⁸¹ Roussel, 2011, pp. 101-102. Soulevant alors le bocal tenu horizontalement, Fuxier tourna une clé placée à l'extrémité du tube métallique, dont l'ouverture, dirigée avec soin vers une portion déterminée du cep, laissa fuser au dehors un gaz violemment comprimé. Une brève explication de l'opérateur nous apprit que ce fluide, mis en contact avec l'atmosphère, provoquait partiellement une chaleur intense, qui, jointe à certaines propriétés chimiques très particulières, allait faire mûrir devant nous une grappe de raisin. (...) Fuxier avait déposé dans chaque grain la genèse d'un gracieux tableau, dont la mise au point venait de suivre les phases de la maturité si facilement obtenue. À travers la peau du raisin, particulièrement fine et transparente, on scrutait sans peine, en s'approchant, les différents groupes qu'illuminait par en dessous la gerbe électrique. Les manipulations opérées sur le germe avaient amené la suppression des pépins, et rien ne troublait la pureté des lilliputiennes statues translucides et colorées, dont la matière était fournie par la pulpe elle-même. (...) — « Eudes scié par un démon dans le songe du comte Valtguire, » reprit Fuxier en désignant un deuxième grain (Idem, 1910, pp. 164-166). Deve se notar a prodigiosa *mise en abyme* construída por Roussel, partindo do tubo, passando pela uva, a pintura na uva e, ao cabo, a imagem representada. Cada uma das uvas, após as manipulações, fará referências a mitos, conhecidos ou inventados por Roussel: “Uma visão da antiga Gália”, “Napoleão em Espanha”, “O Evangelho de São Lucas”, “Hans, o lenhador, e os seus seis frios”, “A primeira sensação amorosa vivida pelo Émile de Jean-Jacques Rousseau”, um “quadro de Rafael” (Idem, 2011, pp. 102-104). Como veremos no próximo capítulo, esse tipo de construção se deve ao trabalho das matrizes geradoras do *procédé*. Num nível maior, temos a justaposição de performances dos incomparáveis. Para cada uma dessas performances se extrai, verticalmente, uma cadeia de novas imagens. Nesse caso apresentado, temos no nível maior a performance de Fuxier; no nível menor a cadeia de imagens pintadas nas uvas. Tanto a série maior (relativa a performance dos incomparáveis) quanto a série menor (relativa a cadeia de imagens) são construídas por justaposição ou coordenação. Há uma relação de paralelismo de uma série em face da outra (assim como as matrizes do *procédé*). Entretanto, do ponto de vista de cada uma das imagens extraídas, há uma relação de subordinação. Hermes Salceda, explicou esse processo ao nível da frase, afirmando que “um dos efeitos desta busca de máxima concisão é a tendência a evitar subordinadas e o frequente recurso à justaposição de sintagmas e de enunciados” (Salceda, 2002, p. 51). Dessa maneira, no nível estrutural, Roussel apostaria na linha sucessiva das séries. Por sua vez, as cadeias de imagens referentes às *séries* (ou atuações das personagens no nível maior) construiriam entre si, relações de caráter analógico. Muitas vezes, como bem indica Rosalind Krauss, no livro *Caminhos da Escultura Moderna*, temos imagens que subvertem, ironizam ou que simplesmente praticam uma reescritura de grandes tópicos da cultura ocidental. Um exemplo paradigmático é o busto do filósofo Emmanuel Kant que acende e apaga as “luzes da razão” a partir do acionamento feito por um pássaro adestrado.

Em contrapartida, a mimesis de representação, ligada ao campo do admissível, tem como parâmetro os valores duma dada sociedade (no caso analisado, tenhamos em mente a alta burguesia francesa do começo do século XX). Interessa-nos o fato desses valores não serem dados automaticamente, haja vista serem construtos dum imaginário epocal. Com efeito, apesar da função pragmática nas representações sociais, estas em si mesmas, não deixariam de ser “elaborações”⁸². Quer dizer mais uma vez, que a representação mimética não é reprodução direta de um referente empírico neutro, embora ela suponha “algo antes de si a que amolda, de que é um análogo, algo que não é realidade, mas uma concepção de realidade” (Costa Lima, 2003, p. 180). Assim, este “algo antes de si”, o qual permite a realização do efeito de verossimilhança, diz respeito às estruturas profundas de concepções e sentido compartilhados entre obra e leitores. Se a escritura de Roussel provocou tanto escândalo, no início do século XX (haja vista a própria indeterminação entre forma e conteúdo), isso não significa que certas imagens não mobilizariam um imaginário mais profundo, mais próximo aquele da criança:

Outras efígies irradiantes floresciam por toda à parte, mas o interesse principal do conjunto era, sem sombra de dúvida, um certo e enorme quadro verde-esmeralda, no qual, o cavaleiro-herói desta fantasia, impecavelmente montado num cavalo a trote, saudava respeitosamente a passagem de alguma invisível amazona⁸³.

A mimesis encontraria seu respaldo não na reduplicação da experiência no mundo, mas na intersecção entre as representações simbólicas profundas da sociedade e as representações literárias. “Algo não é simplesmente por ser percebido, mas por caber em uma prévia representação do que tomamos como realidade” (Costa Lima, 2003, p. 181). Por outro lado, as representações, que tomamos como realidade, são plurais e não estão necessariamente indexadas às representações imediatas do grupo social de origem:

⁸² Fazemos remissão à noção freudiana de *Durcharbeitung* (“elaboração” ou “perlaboração”) compreendida como um “trabalho aprofundado de um conteúdo reprimido”. Para mais detalhes: *Recordar, Repetir e Elaborar* (1914) de Sigmund Freud.

⁸³ Roussel, 2011, p. 88. D’autres effigies irradiantes s’épanouissaient de tous côtés, mais le clou de l’ensemble était, sans contredit, certain large tableau vert émeraude, où, cavalier irréprochable monté sur un cheval au trot, le héros de cette fantasmagorie saluait respectueusement au passage quelque invisible amazone (Idem, 1910, p. 140).

A obra de arte adquire a faculdade de remeter a realidades totalmente diversas da que representa diretamente e a sistema de valores distintos daquele de que ela saiu e sobre o qual foi construída⁸⁴.

Reafirma-se o fato do signo literário não ser manifestação de conteúdos da realidade manifesta (ou de algo como a *physis* dos gregos), visto que:

“As representações literárias conservam sempre à distância dos conteúdos manifestos aos latentes, introduzida por esse deslocamento pulsional, coextensivo a linguagem, e flui do dinamismo do inconsciente, fonte psicológico-simbólica comum do mito e da poesia⁸⁵”.

Decorre disso, que, o campo da mimesis, inclusas as pretensões de representação “realista” e “naturalista” do século XIX, possua uma filiação intestina com a semiologia, dado que a representação mimética não tem propriamente uma função denotativa, ou seja, não indica diretamente o mundo, mas *produz um sentido de mundo*, como observa, entre outros, Julia Kristeva⁸⁶. Esta produção de sentido, para alguns, dobra-se sobre (ou noutra direção, flui) da imaginação e dos desejos. Não faria exatamente uma representação de conteúdos latentes (haja vista serem irrepresentáveis), porém, de algum modo, estaria associada à parcela libidinal dos sujeitos. Outrossim, se a representação mimética é uma convenção formal da linguagem, um “efeito de real”, como dissemos, este já carrega em si uma dimensão do inconsciente. Se existe algo prévio à representação literária, e que de algum modo permanece assinalado na

⁸⁴ Mukarovský, 1936, p. 64 apud Costa Lima, 2003, p. 94.

⁸⁵ Nunes apud Costa Lima, 2003, p. 13. Sobre mimesis e physis em Aristóteles: “a mimesis partilha das leis que governam a physis, é uma potencialidade (dynamis) que explode em um produto (ergon)” (Ibidem, p. 47). Na concepção aristotélica a mimesis não deixa de ser amparada pela organização da natureza tendo ela como matriz reguladora. Numa interpretação contemporânea, mas a partir de uma problemática semelhante (porém, mais concentrada na crítica a representação de matriz cartesiana), Merleau-Ponty irá propor a diferença entre o “caráter inumano da pintura Cézanne” e o naturalismo humanista de Zolá. O primeiro por pintar “diretamente da natureza” não representa a natureza em suas telas, mas repercute o gesto do se colocar da natureza desde ela mesma. Como afirma Merleau-Ponty, o pensamento “que anima o pintor, não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que sua visão se faz gesto, quando, dirá Cézanne, ele pensa como a pintura” (Merleau-Ponty, 1964, p. 60).

⁸⁶ Para a autora, “sendo o autêntico querer-dizer (husserliano) o querer dizer verdadeiro, a verdade seria um discurso semelhante ao real; o *verossímil*, sem ser verdadeiro, seria o discurso semelhante ao discurso semelhante ao real” (Kristeva, 1974, p.128). Desse modo, a relação mediada, em direção ao real, torna-se “apagada e generalizada”, já que a “relação linguagem/ verdade objetiva” não encontra mais lugar, o que acarreta ao discurso literário apenas “querer-dizer”, ser um “sentido”, “fingindo se preocupar com a verdade objetiva” (Ibidem, p.128). Adiante, mencionamos uma proposição fundada na relação do texto com o real não na ordem da “verossimilhança”, isto é, da representação literária, mas no plano do desejo. Contudo, como iremos sugerir no capítulo dois, trata-se antes de um embate com o próprio sistema da língua e a linguagem agenciada pelos *procédés*.

escritura, isto seria da ordem do simbólico. Esse fundo da representação não se evidencia melhor em outra obra do que em *Impressions d'Afrique*⁸⁷.

Quanto à “aparência de verdade” instituída pela arte, decerto, também não se fundamenta numa espécie de reflexo do dito real captado pela obra⁸⁸. Como propomos, a literatura produz sentido a partir de seus investimentos desejantes. Há uma pretensão de corrigir as falhas da realidade por meio duma aparência artística mais autêntica que a própria realidade vivida. Portanto, se a literatura visa preencher as lacunas do real, paradoxalmente ela se funda numa falta:

A literatura empreende suprir a falta por um sistema que funciona em falta, em falso: esse sistema é a linguagem. Os signos verbais são substitutos das coisas seu uso repousa numa mera convenção de correspondência: tal coisa será representada por tal signo. Assim, dizer as coisas é aceitar perdê-las, distanciá-las e até mesmo anulá-las. A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto⁸⁹.

Do lado da linguagem a falta se dá em dois sentidos: primeiro a falta constitutiva da linguagem associada à origem libidinal, como já acenamos; segundo a falta própria à arbitrariedade do signo, que opera na ausência do mundo (também em falta). Nunca ocorre uma adequação perfeita entre linguagem representativa e mundo. Desde Aristóteles, “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que podia acontecer, quer dizer, o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (Poética IX. 1451 a 36 – 1451 b 31; Aristóteles, 1966, pp. 78-79)⁹⁰. A

⁸⁷ No próximo capítulo da seguinte dissertação pretendemos fazer alguns apontamentos sobre a relação entre linguagem reflexiva e inconsciente em Roussel. Por ora, queremos defender a opinião de que, se a representação trata de uma convenção formal ou efeito de real (ao invés duma denotação direta) isto não significa que a representação se reduza a um efeito de sentido autônomo: antes tem como pano de fundo uma “fonte psicológico-simbólica”.

⁸⁸ Já na antiguidade havia uma ênfase na composição do artífice ao invés de uma busca da prerrogativa daquilo que chamamos modernamente de percepção: “Poder-se-à inferir, isso sim, que toda imitação teria de ser realista e que o realismo seria a constante da literatura antiga, o que não é aceitável, na medida em que a própria ideia de composição tirada de vários modelos poderá ter resultados pessoais que não reflitam necessariamente o real, tanto mais que os cânones estreitos tantas vezes impostos são, a nosso ver, a primeira e mais importante prova de que não se procura essencialmente a realidade, mas às vezes até, como vimos em Aristóteles melhorá-la ou piorá-la” (Rosado Fernandes, Miguel, *Tratado de Imitação Dionísio de Halicarnasso*, 1986, p. 18). Portanto, a *imitatio* e a *emulatio* latina não consistiria nem numa cópia da natureza e nem numa imitação servil à modelos prévios. Caberia ao poeta um aperfeiçoamento por meio da invenção engenhosa (*inventatio*).

⁸⁹ Perrone-Moisés, 1990, p. 105.

⁹⁰ Uma concepção já presente em Aristóteles e compartilhada por Kristeva pode ser assim sintetizada: “As opiniões tidas por verdadeiras fornecem causas e explicações que tornam o discurso verossímil ou

verossimilhança produz a sensação de “possível” no espectador, não por meio de uma adequação entre a linguagem e o mundo (como observamos no discurso da história), mas por meio de um encadeamento lógico na construção do enredo. Por isso *Édipo Rei* possuía o poder de convencer o público: devido à ordenação causal e justificada dos eventos da fábula. Logo, é possível que um relato seja verdadeiro, porém não crível, assim como, possa ser falso, porém crível. A representação literária pertence à segunda espécie: na ausência do mundo, enquanto entidade organizada e dada a priori, resta como fundamento as convenções e o sentido produzido. Isto porque mesmo a *mímesis* (condição para verossimilhança) não é outra coisa senão uma modalidade da *poéisis*:

Aristóteles ressaltava [...] que o poeta é antes de tudo um artífice de fábulas (*muthoi*). Fora da interpretação estrita e isolada da verossimilhança, vitoriosa por força da tradição clássica, a *mímesis*, que se identifica pelo *minema*, isto é, por uma obra idêntica à *poiesis*⁹¹.

Daí o trabalho da *forma* no qual o autor, ao redimensionar tanto a “materialidade do discurso” quanto os arranjos das referências, assim como os modos de conotar o real, acaba por “colher, no real, verdades que não vêm a olho nu e que, vistas, obrigam reformular o próprio real” (Perrone-Moisés, 1990, p. 107). Ao operar seleções e atribuir valores, o autor na representação “sugere uma reordenação do mundo”(Ibidem, p. 106). Esse rearranjo do mundo ocorre, antes de tudo, nos próprios rearranjos discursivos do texto literário. A representação literária não trataria imediatamente do mundo porquanto opera no máximo relações de *semelhança*.

Por certo, a *semelhança* é “um dos vetores constitutivos da *mímesis* porque é ela que estabelece um acordo entre o enunciado poético e o horizonte de expectativas do receptor” (Costa Lima, 2010, pp. 41-42), porém “esse entendimento é necessariamente imperfeito” (Ibidem, p. 42). Tal descompasso seria fruto da própria natureza das relações de *semelhança*. Estas ocorreriam não num ato de se dirigir ao referente, mas nas formulações internas do próprio enunciado literário. Isso significa que a representação mimética não funciona sem a *intertextualidade*:

semelhante ao verdadeiro da opinião. A verossimilhança é uma relação de *semelhança* entre discursos” (Hansen, 2006, p. 86).

⁹¹ Nunes apud Costa Lima, 2003, p. 13.

A própria mimesis, produzindo simulacros, reproduz, repete. O ato literário fundamental aparenta-se pois a uma forma de repetição e de redito, que a ação de citar, de retomar as palavras de outrem faz apenas reduplicar⁹².

Desse modo, a mimesis literária consistiria na articulação heterogênea entre os discursos sobre o mundo, no mundo, e, sobretudo, os discursos ficcionais que produzem o efeito de real. Nas *Impressions d'Afrique* essa articulação se evidencia a partir das apropriações dos discursos científicos na explicação dos mecanismos, no *pot-pourri* dos enunciados históricos retirados de enciclopédias e no recurso a determinadas formas expressivas do cânone literário, como representação da realidade. Sendo assim, a possibilidade de semelhança com o real provém “de um discurso que tem suas regras, suas convenções e que permaneceu nisso heterogêneo à realidade” (Samoyault, 2008, p. 111). A semelhança, compreendida como efeito denotativo na representação mimética (e, portanto, falsa denotação), tem como fundamento uma diferença irreduzível entre a linguagem literária e a realidade. Em outras palavras, o efeito de semelhança na arte tem como alicerce um ser outro, a diferença, sem a qual não seria possível a representação verossimilhante.

Conforme Julia Kristeva, o discurso verossímil semântico, por não se dirigir à verdade do real, opera através de relações de semelhança, como as concebemos. Para a autora, esse discurso funciona como um “substitutivo para o real”, porquanto a semelhança nada mais é que uma simulação do real, feita a partir da própria produtividade textual – “É verossímil todo discurso em relação de similaridade, de identificação, de reflexo, com um outro” (Kristeva, 1974, p. 129). O verossímil tem caráter de *sentido* da linguagem (semântico e sintático) e não relação com a ideia de verdade, isto é, liga-se apenas a outro discurso, o “discurso chamado natural”. Assim, vincula-se a “este princípio natural que por um tempo, nada mais é que o bom senso, o socialmente aceito, a lei, a norma, [que] define a historicidade do verossímil” (Ibidem, p. 129). Portanto, existe uma eficácia do discurso verossímil semântico capaz de simular

⁹² Samoyault, 2008, p. 103. Sem se estender sobre o amplo problema da intertextualidade, isto é, a articulação e apropriação de um texto por outro, gostaríamos de salientar a relação entre intertextualidade e “referencialidade”. Não haveria fronteiras entre um discurso literário referencial e um outro ficcional, não referencial; visto que o discurso referencial já é ficcional e o não referencial não é oriundo de uma autonomia isolada, a intertextualidade, presente nos dois casos, provoca um imbricamento entre os dois domínios. Conforme Samoyault, “A intertextualidade convida a desarrumar um pouco esta distinção, introduzindo um terceiro pólo, para o qual propomos o neologismo *référencialité* (referencialidade), para diferenciarmos de *référentialité* (referencialidade) e que corresponderia bem a uma referência da literatura ao real, mas mediada pela referência propriamente intertextual” (Ibidem, p. 108). Com isso, uma das bases da representação mimética seria a intertextualidade, protocolo específico do campo literário.

os discursos referencial-pragmáticos, postulados por uma “semelhança com a lei de uma sociedade, num dado momento [que] o enquadra num presente histórico” (Ibidem, p. 129). Para Kristeva, “a semântica do verossímil exige uma semelhança com os semantemas fundamentais de nosso princípio natural dentre os quais: a natureza, a vida, a evolução, a finalidade” (Ibidem, pp. 129-130). Exatamente nesse ponto, a escritura rousseliana deflagra a falsa objetividade do discurso verossímil, assim como desencadeia certo repertório no leitor:

A escritura de Roussel confronta-se justamente com esses semantemas do “princípio natural”, quando ela representa sua passagem através do verossímil, em *Impressions d’Afrique* e *Nouvelles Impressions d’Afrique*. Essa semelhança a algo anterior à produtividade textual (ao princípio natural) revela a traição mística da ideia de desenvolvimento inerente à noção de verossímil⁹³.

Com isto, as descrições cerradas de máquinas fabulosas (como apresentaremos com maior vagar) repetem mecanicamente a natureza. De igual maneira, fazem com que a vida seja refeita nesse “universo fantasmático”, a ponto de demonstrarem progressos com finalidades específicas. Contudo, tais semantemas (aliás, alterados) não são “espelhamentos” do mundo objetivo, mas repetição eficaz da própria linguagem compreendida como *máquina*⁹⁴. Por sua vez essa repetição não deixa de ser *diferencial*:

Acrobacias impossíveis; tiros milagrosos; uma criança utiliza um pássaro como avião; um verme toca cítara; Ludovic tem voz quádrupla; Legoualch tira música de sua tibia; um cego recupera a visão; um tear tece auroras; um

⁹³ Kristeva, 1974, p. 130.

⁹⁴ Literaturas como as de Roussel, alcançariam a “maturidade que lhe permite escrever-se também como máquina e não mais unicamente falar como espelho defronta-se com seu próprio funcionamento, através da palavra” (Ibidem, p. 127). Em Roussel, o espelhamento é submetido à máquina, advindo como efetuação da linguagem. Articulando as noções de Kristeva com aquelas de Costa Lima, poderíamos afirmar que a *mimesis* rousseliana é na verdade um tipo de *automimesis*, uma *mimesis de produção* na qual se deve salientar o adjunto “produção”, visto que, apesar de nossa escolha teórica em tratar do tema da *mimesis* em Roussel, não devemos perder de vista o fato de que sua escritura também incorpora e exercita outros modelos e preceptivas literárias. Em correlação a leitura de Genette das descrições não referenciais de Robbe-Grillet e Flaubert, o enredo de *Impressions d’Afrique* é paralisado e a significação silenciada. Na descrição do secundário, a linguagem se desloca dos sentidos motivados e aciona o silêncio (Genette, 1966, p.). No limite, se constitui o que Foucault irá chamar de *fenômeno de biblioteca*: “Nada melhor do que o rumor assíduo da repetição para nos transmitir o que acontece uma só vez. O imaginário não se constitui como real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma entre os dois textos. É um fenômeno de biblioteca” (Foucault, 1995, p. 9).

amnésico recupera a memória.... As *Impressions* acumulam o fantástico e forçam-nos a aceitá-lo como verossímil⁹⁵.

A especificidade de Roussel consistiria em “imitar o real” evidenciando o “artificial (o diferente do natural, do real)” (Ibidem, p. 135). Evidentemente, o verossímil é sempre artificial; no entanto, em *Impressions d’Afrique*, a consciência do artifício é elevada à enésima potência, ao mesmo tempo (e na medida que) o real é duplicado “(iguala-se ao real) e supera-o (marca-nos mais que o real)” (Ibidem, p. 136). A escritura produz o duplo movimento: aparenta-se a semântica natural ao passo em que a arrasta para o seu contrário – o *bizarro*⁹⁶. O máximo heteróclito da produtividade textual é proporcional ao máximo efeito de naturalidade, justamente em relação àquilo que é eminentemente estranho. Isso gera a sensação peculiar de exterioridade da semântica do verossímil, ao que decorre a denúncia do artifício, como defendemos, visto que “ao mesmo tempo em que um espetáculo verossímil, as *Impressions d’Afrique* são uma investigação acerca do procedimento verossimilizante: teatro e teoria do verossímil”. (Ibidem, p. 136). Se Kristeva afirma “a projeção identificadora do mesmo no diferente” (Ibidem, p. 137), nós sublinhamos que as operações do *mesmo* são denunciadas como artifícios (tais como a exposição dos procedimentos heterogêneos, adotados pelas personagens na prática da imitação, no nível da representação). Isto de acordo com a imagem de Roland Barthes a respeito da “encenação dos signos literários”, na qual alude ao “gesto fatal pelo qual o escritor aponta, com o dedo, a máscara que usa” (Barthes, 2002, p. 195).

Kristeva dará alguns exemplos, no nível da representação (o que a autora chama de “produto”), de como “a conjunção necessita do duplo jogo de isolamento e de atração, isto é, de uma irredutibilidade simultânea a uma síntese dos sememas opostos”

⁹⁵ Kristeva, 1974, p. 135.

⁹⁶ Seria o caso dos “mortos” em obras como *Locus Solus*, ou mesmo *Impressions*, que uma vez “ressuscitados”, passam a repetir em sua sobrevida, a mesma naturalidade da experiência da vida pregressa, isto é, o bizarro da ressurreição ou da figura do morto-vivo, do cadáver ambulante, funcionando como o verossímil da vida habitual: “a morte se comporta como vida” (Ibidem, p. 136). Tal operação semântica torna-se possível porque “nossa cultura vitalista” não tem parâmetros para representar o não-ser da morte; daí a tendência a representar a morte como *entidade*, como coisa, nomeada e preenchida de sentido na cadeia frasal. Dessa maneira, a única forma verossimilhante (compreendido aqui como aquilo que é por nós reconhecido) de se representar a atividade de um morto é criando a figura do morto-vivo (em *Locus Solus*, por exemplo, tem-se a ação da *ressurectina*); por outro lado, na nossa interpretação, a mesma figura na escritura rousseliana que é, acima de tudo, *reescritura* (pensemos na tradição ocidental dos mortos-vivos na literatura desde os gregos até os românticos) produz a consciência do paradoxo parafraseada pela proposição: como representar aquilo que é irrepresentável, o fantástico?

(Kristeva, 1974, p. 136). Trata-se, por exemplo, do “funcionamento conjugado dos dois metais do químico Bex: a imantina e o estânquio (o imã e o isolante)” (Ibidem, p. 136):

Para tornar possível e prático o manuseio da imantina, recentemente inventada, a descoberta de um corpo isolante tornou-se indispensável... Uma delgada folha de estânquio, oferecendo obstáculos aos raios da imantina, aniquilava completamente o poder atrativo que a interposição dos mais densos materiais não conseguia diminuir⁹⁷.

Através dessas figuras duplas, “o Verbo Humano encontra, nessa imagem, seu caráter de auto-reprodução de quadros na clausura do verossímil” (Ibidem, p. 137). Mais uma vez esse seria o ponto no qual nos afastamos da interpretação da autora. Para Kristeva, haveria em *Impressions d’Afrique* uma espécie de “verossímil puro”:

A palavra cognoscente que atribui sentido a um cosmo pluridimensional, apenas o reduz a uma abstração linear (...). Tornar verossímil para compreender, seria, pois, reduzir uma prática (um teatro) a um objeto (a uma imagem plana)⁹⁸.

Roussel ao dispor os pares de opostos num mesmo plano (como podemos atestar com os oxímoros de *La Doublure* e *Nouvelle Impressions d’Afrique* ou mesmo nas figuras híbridas de *Impressions* e *Locus Solus*, como a “bailarina pesada”, o “deficiente físico acrobata”, os “gêmeos rivais”) radicalizaria a lógica interna da verossimilização:

Nesta operação, a incompatibilidade dos significados é sobrepujada pela atração dos significantes que “alcançam” acima das defesas lógicas, fazem mover o quadro fixo das disposições lógicas (ou históricas, sociais), as tornam efêmeras e as obrigam a se instalar num outro quadro lógico (histórico-social), para o qual a disposição de separação é apenas uma anterioridade referencial⁹⁹.

Do ponto vista sêmico (significantes), Roussel produziria *sínteses disjuntivas* entre elementos díspares na perspectiva do princípio natural, e justamente por isso, levaria o inverossímil à condição de verossímil. Assim, o “sentido iludido e diminuído é compensado pelo verossímil retórico” (Ibidem, p. 140) de forma a reduzir o outro

⁹⁷ Roussel apud Kristeva, p. 137.

⁹⁸ Kristeva, 1974, pp. 139-140.

⁹⁹ Ibidem, p. 140.

(pensemos nas figuras dos incomparáveis) a mecânica do mesmo. Nossa divergência reside num ponto específico: exatamente por essa “dinâmica do verossímil” descrita, “transgredir toda barreira lógica (histórica) (Ibidem, p. 141), a mesma nos mostra que toda operação de verossimilização reside num artifício, ao invés de simplesmente ratificá-la. Por engendrar a retórica do verossímil a contrapelo do “princípio natural”, Roussel acaba por demonstrar o caráter abstrato de tal artifício. Ou seja, não se trata exatamente, de uma “quebra da verossimilhança”, mas da apresentação de um “verossímil vazio”. Logo, o momento de maturidade dessa “retórica do verossímil” seria o mesmo momento de seu ocaso (levado adiante por autores como Lautréamont)¹⁰⁰.

Essa seria a oposição complementar a qual permite a “conjunção semântica” na primeira parte de *Impressions d’Afrique*: a reunião das “unidades contraditórias” do “fantasmático” e do verossímil. A “semântica do verossímil” atinge sua máxima performance exatamente em relação à matéria adversa do fantasmático (e na própria conjunção de significantes opostos), como pode ser atestado na leitura da primeira parte do romance, na qual o domínio da imaginação rousseliana se espraia ao passo em que as operações do verossímil semântico fincam suas raízes:

A verossimilização semântica explicitada na primeira parte das *Impressions d’Afrique* mostrou que não existe discurso possível fora da função de assimilação, de semelhança, de projeção identificadora da língua enquanto signo (da palavra, dos sememas) (...). A primeira parte de *Impressions*

¹⁰⁰ De todo modo, quando Julia Kristeva disserta sobre o tema do “trabalho textual” reafirma a escritura como algo inapreensível pelos mecanismos de verossimilhança: “Roussel já havia sugerido nas *Impressions d’Afrique* que o trabalho textual (distinto da impressão verossímil que dele possamos extrair) lembra o espaço do teatro e a organização do hieróglifo, assim como sua cumplicidade fundamental. ‘Graças à semelhança das personagens, aquela série de quadros parecia estar relacionada com alguma narrativa dramática. Acima de cada imagem líamos, à guisa de título, algumas palavras traçadas em pincel’(I.A). Todos os prodígios dos incomparáveis (*é preciso insistir sobre o fato de que aquela apelação aliena do livro de Roussel toda interpretação centrada na comparação, na semelhança, no verossímil e reserva-lhes o lugar de uma anterioridade, de um fundo vazio no ato “incomparável” da escritura*) [grifo nosso] são pensados através de e destinados a uma cena. O destino dessa cena é menos o de tornar verossímil o “bizarro” (tudo é possível num espetáculo) que o de mostrar não serem o espaço (a cena a sala) e a prática (o jogo sério) dominados pelo verossímil (tudo se torna verossímil para quem está fora do espaço do jogo, portanto, fora do espaço do livro: o leitor, o consumidor). Esse teatro incomparável é visivelmente a metáfora da prática textual, enquanto jogo anunciado como única salvação possível das ingenuidades verossimilhantes” (Ibidem, p. 154). Depreendemos que o trabalho textual, regido pelo signo dos incomparáveis, funda seu próprio espaço de engendramento (ora compreendido pela noção de *produtividade textual*, ora pela noção mais geral de *escritura*) para além de todo enquadramento do verossímil. Analogamente, a *mimesis de produção* (identificável nas figurações rousselianas) se estabelece na própria reflexão da linguagem para além de um modelo exterior. Desse modo, a escritura rousseliana se enreda num espaço autóctone acima ou abaixo do verossímil e da representação mimética.

d'Afrique operava com as unidades mínimas da língua, profundamente dissimuladas: as palavras enquanto sememas e o sentido de sua aglutinação. Conseguimos decifrar, nesse nível a lei do signo e o aparato do conhecimento (do re-conhecimento) do sujeito que fala¹⁰¹.

Demonstraremos no próximo capítulo como Roussel obtinha estes “sememas” dissimulados (através dos *procédés*) a serem assimilados pelo plano mais geral da língua. Interessa, por ora, como na superfície textual já transparece tal “aglutinação de sememas opostos” como na figuração da personagem Louise Montalescot, híbrido de humano e máquina:

Louise estava visivelmente emocionada no momento de tentar a grande prova. A sua respiração orquestral acelerou-se, dando mais frequência e vigor aos acordes monótonos continuamente exalados pelas agulhetas. Num gesto brusco, arrancou a tampa e, em seguida, passando por detrás do suporte e do cavalete, juntou para observar os movimentos do aparelho¹⁰².

Em síntese, para Kristeva, na primeira parte do romance, a justaposição de sememas opostos permite o que chamamos anteriormente de “acumulação do fantástico e do verossímil” de modo que “o gesto radical do verossímil consiste nisto, uma *conjunção* de sememas opostos suficientemente para conduzir (o impossível) ao verdadeiro” (Ibidem, p. 136). Apesar de ser verossímil “todo discurso em relação de similaridade de identificação, de reflexo com um outro” (Ibidem, p. 137), no caso, os discursos aceitos numa dada sociedade, não deixam de ser um produto sógnico cambiável com os discursos aceitos em geral. Daí o fato de Roussel fazer circular suas encenações extraordinárias como representação verossímil. O texto apresenta as “figuras excepcionais” como possíveis, mediante a similaridade ao discurso crível.

¹⁰¹ Ibidem, p. 145. Trataremos no próximo capítulo do “verossímil sintático” (na categorização de Kristeva), sobretudo ao falarmos das operações sintáticas empregadas na segunda parte do romance. Conforme Kristeva, “condição anterior a todo enunciado, o verossímil semântico necessita, num segundo tempo, de seu complementar: a estrutura sintática (a frase), que preencherá, com suas articulações, esse espaço que a conjunção semântica esboçou”. (Ibidem, p. 145).

¹⁰² Roussel, 2011, p. 122. Louise était visiblement émue au moment de tenter la grande épreuve. Sa respiration orchestrale s'accélérait, donnant plus de fréquence et de vigueur aux accords monotones continuellement exhalés par les aiguillettes. D'un geste brusque elle arracha le couvercle, puis, passant derrière le support et le chevalet, vint se mêler à nous pour épier les mouvements de l'appareil (Idem, 1910, p. 201). Dedicamos atenção especial à conjunção de opostos - “respiração orquestral”, meio caminho entre o natural e o artificial da máquina.

Alguns dos recursos que tornam crível o discurso de *Impressions d'Afrique* serão esboçados e analisados a seguir. Tenhamos em mente, como horizonte interpretativo, a noção de *mimesis de representação, mimesis de produção, produtividade textual e efeito de linguagem*, assim como seus recursos técnicos: descrição, detalhamento, causalidade, logicismo, etc. Tomaremos, de modo mais detido, algumas passagens iniciais da obra. Contudo, por força da própria análise, será indicada uma “linha de fuga” desses limites teóricos, a partir das considerações finais com Gilles Deleuze.

O REINO DA IMAGINAÇÃO

Impressions d'Afrique: Descrição e Detalhe.

Impressions d'Afrique tem como preâmbulo uma cena pitoresca: os preparativos para a coroação de Talou VII, imperador de Ponukelé, rei de Drelchkaff. Sucede-se a “Gala dos Incomparáveis”, festival de comemoração à união dos dois reinos de Ponukelé, e a ascensão de Talou como único soberano (além de dia da libertação dos prisioneiros de Talou, explicitado na segunda parte do romance). Exibições das mais diferentes naturezas, marcadas pelo signo da singularidade, serão feitas em homenagem à restauração da antiga dinastia.

No desfile de personagens e na exposição de mecanismos exóticos através de seus respectivos números *sui generis* se constituirá o romance.

Índices de contexto, como o horário (quatro horas da tarde) a data do evento (“25 de junho”), a localização (“região da África vizinha ao equador”), alusões ao clima quente, designação precisa do espaço narrado (o centro da narrativa se dá na *praça dos troféus no coração de Ejur, banhada pelo Atlântico*), adicionados à relativa neutralidade do narrador testemunha (em nome da focalização da superfície dos objetos), configuram os “efeitos de real” semelhantes à representação do romance tradicional, como desenvolvemos anteriormente.

A princípio, coordenadas espaço-temporais e indicações dos objetos são ordenadas de modo verossímil, para num segundo momento o relato se fixar no desenvolvimento das ações. Objetos icônicos, que citaremos adiante, remetem metonimicamente à tradição a ser reatada no grande evento. Esses entes trazidos à luz serão cabalmente esclarecidos apenas na segunda parte do romance. No preâmbulo temos apenas a sensação de desconforto em face da realidade representada:

À esquerda, a igual distância do altar, uma planta alta, velha e lamentável fazia uma triste figura ao lado da palmeira resplendente: era uma velha árvore-da-borracha sem seiva, quase podre. Numa padiola de ramos, colocada à sua sombra, jazia o cadáver do rei negro Yaur IX, classicamente vestido como a Margarida do *Fausto*, com vestido cor-de-rosa de saia curta e uma farta peruca loura, cujas enormes tranças, passando por cima dos ombros, lhe chegavam até ao meio das pernas¹⁰³.

Sobre o modo de narrar rousseliano, afirma Robbe-Grillet:

Nos encontramos num universo plano e descontínuo onde cada coisa se refere só a si mesma. Um universo de frieza, de repetição, de claridade absoluta, que encanta e desanima ao explorador(...). A evidência e a transparência excluem a existência de outros mundos atrás das coisas, mas ainda assim descobrimos que já não podemos sair desse dito mundo¹⁰⁴.

¹⁰³ Roussel, 2011, p. 16. À gauche, pareillement distante de l'autel, une haute plante, vieille et lamentable, faisait un triste pendant au palmier resplendissant ; c'était un caoutchouc à bout de sève et presque tombé en pourriture. Une litière de branchages, posée dans son ombre, soutenait à plat le cadavre du roi nègre Yaour IX, classiquement costumé en Marguerite de *Faust*, avec une robe en laine rose à courte aumônière et une épaisse perruque blonde, dont les grandes nattes, passées par-dessus ses épaules, lui venaient jusqu'à mi-jambes. (Idem, 1910, p. 8). Veremos como as *paródias* em Roussel se configuram em vários níveis. Sobre o conceito de *paródia*, Gérard Genette demonstra ser essa imitação não da ordem de um gênero, mas de uma *figura* (Genette, 1989, p.28). O *pastiche* (ou *pastiche satírico* em uma das acepções do século XIX) aparece por vezes como espécie de *paródia*. Trata-se de “uma imitação estilística com função crítica ou ridicularizadora” (Ibidem, p. 31). Em parte, na passagem em questão, Roussel retoma a tópica clássica do “travestimento burlesco”, visto ser próprio do gênero burlesco o “fazer falar aos mesmos personagens em uma linguagem trivial e baixa” (Ibidem, p. 33). Se a personagem de Fausto é rebaixada na encenação de Talu, Roussel não deixa de determinar o caráter falso de toda representação, isto é, ele evidencia o fato de se tratar de *travestimento*. Existem muitas confusões e nuances nos estabelecimentos dos termos em questão como reconhece Genette (daí o recurso ao conceito mais abrangente de *transformação textual* contraposto muitas vezes à imitação). Gostaríamos de destacar que a questão geral da *imitação* em *Impressions d'Afrique* não se reduz ao *tema*, mas corresponde ao conjunto estruturante da obra. Nesse sentido, fala-se de uma função imitativa disseminada desde os *procédés de invenção* do escritor (como veremos) até as relações hipertextuais configuradas pelas narrativas encaixadas. Acima de tudo, Roussel torna a *paratextualidade* o conceito gerador de sua obra, afinal, o universo verbal edificado pelo escritor tem como premissa a possibilidade de que narrativas diversas possam coligar, se diferenciar, retomar umas as outras, num movimento autônomo e infinito.

¹⁰⁴ Robbe-Grillet, 1965, pp. 94-95. Alain Robbe-Grillet propõe o contraste entre “enigma” e “transparência” na escritura de Roussel. Parte da constatação: “Raymond Roussel descreve; e, para além do que descreve, não há nada, nada do que é habito chamar-se mensagem. Para retomar uma das expressões favoritas da crítica literária acadêmica, Roussel não parece lá muito ter alguma coisa a dizer. Nenhuma transcendência, nenhuma transposição humanista, podem aplicar-se às séries de objetos, de gestos e de acontecimentos que constituem, logo às primeiras impressões, o seu universo” (Robbe-Grillet, 1970, p. 86). Tal constatação pode levar ao juízo de uma opacidade na obra de Roussel: “Como nunca há nada para além da coisa descrita (...) olhar tem de se limitar à superfície das coisas” (Ibidem, p. 88); assim: “quanto mais se acumulam as precisões, a minúcia, os pormenores de forma e dimensão, mais o objeto perde sua perspectiva. Trata-se pois, de uma opacidade sem mistério” (Ibidem, p. 88). Já do ponto de vista temático, o mistério passa a ser um tema recorrente em Roussel, contradizendo esse “mundo racionalista” do autor (Ibidem, p. 89). Porém, mais uma vez, o enigma é “exposto com excessiva clareza”, “analisado muito objetivamente” e afirmado “realmente como enigma” (Ibidem, p. 89). Com efeito,

O narrador começa a esquadrihar os diferentes níveis de espaço representado, dos decalques da cena central dos incomparáveis à praça dos troféus (como os adornos de cabeças decepadas dos adversários) até aos arredores da floresta sombria. Chama a atenção o uso reiterado de locuções adverbiais de localização como: “Diante de mim”, “A minha direita”, “Em baixo”, “à direita”, “em cima”; dêiticos como “aqui” e “ali”; índices de direção como “ao norte”, “ao sul”. Esses recursos têm por objetivo situar os eventos no tempo e espaço de modo preciso. Por sua vez, o narrador, não apresenta suas disposições subjetivas (com exceção do incômodo com o calor, embora seja algo que acometa a todos) ou emite algum juízo sobre o observado, tendo a atenção exclusivamente voltada para os detalhes espaciais e a narração dos acontecimentos subsequentes¹⁰⁵. Como afirma Ford, a experiência narrada “não se relaciona com nenhum sistema de significação a margem dos imperativos de espaço e de tempo” (Ford, 2004, p. 91). Como em *La Doublure*, não haveria aqui verdades profundas, mas apenas “o implacável nível da descrição do corrente” (Ibidem, p. 91). A positividade dos objetos descritos nos prenderia aos limites do texto.

Assim, no primeiro capítulo, ritualisticamente, é apresentado o espaço vazio no qual acontecerão os números das personagens:

Diante de mim, estendia-se a enorme Praça dos Troféus, situada no coração de Ejur, imponente capital composta por inúmeras palhotas e banhada pelo Oceano Atlântico, cujos longínquos bramidos podia ouvir a minha esquerda¹⁰⁶.

Robbe-Grillet faz menção ao mecanismo que tratamos ao longo do capítulo: “Depois de lida a descrição da desconcertante máquina, temos direito à descrição rigorosa de seu funcionamento. A seguir do logogrifo vem sempre a explicação, e restabelece-se a ordem” (Ibidem, p. 89). O problema apontado por Robbe-Grillet, e que dá legitimidade ao pólo do “enigma”, consiste no fato de que as “elucidações em cadeia, extraordinariamente complexas, engenhosas, e forçadas, parecem tão irrisórias, tão enganosas, que é como se o mistério continuasse intacto” (Ibidem, p. 90). No presente capítulo da dissertação, tentamos demonstrar quais estratégias discursivas geram o efeito de “transparência” e como a dita “opacidade” intervém na desconstrução da “transparência”, um pouco fazendo o caminho inverso de Robbe-Grillet. De modo geral, as conclusões a respeito do caráter “irrisório” das explicações e formulação de um mistério de maior magnitude (“ou apenas a perplexidade frente a uma realidade sem transcendência?”), também estarão em Michel Foucault e serão guias no desenvolvimento desta dissertação.

¹⁰⁵ Conforme Candido, “a especificação do pormenor é um dos fatores que institui o discurso ficcional, estabelecendo nexos sucessivos que vão ancorando a particularidade dos elementos na generalidade do significado” (Candido, 1993, p. 124).

¹⁰⁶ Roussel, 1910, p. 2. Devant moi s’étendait l’immense place des Trophées, située au cœur même d’Éjur, imposante capitale formée de cases sans nombre et baignée par l’océan Atlantique, dont j’entendais à ma gauche les lointains mugissements.

O olhar do leitor é guiado em torno de descrições minuciosas que visam reconstituir o conjunto do espaço narrativo, apresentando os indícios da história posta em jogo: do lado direito, o quadro do rei, o documento real escrito em letras góticas, o retrato das gêmeas espanholas, as palmeiras com as inscrições referentes a Talou; do lado esquerdo a árvore sem seiva e o corpo do rei derrotado Yaúr vestido como Margarida da obra Fausto de Goethe. Todos objetos parecem condensar a tradição, tudo parece significativo e dotado de aura, de modo a remontar a narrativa da guerra entre os dois reinos adversários¹⁰⁷. Chama a atenção o fausto e os detalhes das relíquias, a descrição de cada objeto, e a reiterada relação iconográfica entre as imagens e as palavras grafadas com esmero. A mesa, as pratas, os retratos sem moldura, compõem a totalidade da pomposa cena do “teatro vermelho”. Impera a ordem no reino dos objetos, assim como, cuida-se da exatidão de todas demarcações do perímetro do espaço cênico. Deste modo, de saída, o texto anuncia uma de suas características fundamentais: *o recurso repetitivo da descrição e o cuidado com a exatidão dos detalhes*¹⁰⁸.

A narração e a ação das personagens, propriamente ditas, seriam ilações desse esquema inicial. Daí a sensação de que as ações das personagens são congeladas e determinadas por um sistema de representação que as transcende. Ou como na expressão de Mark Ford, uma “exatidão microscópica e inexpressiva” (Ford, 2004, p. 93). Trata-se dessa ordem do mundo impingida pelo autor, mediante a sistematização do percebido, antecipado no espaço narrativo:

Na minha frente, no outro extremo da esplanada, estendia-se uma espécie de altar, precedido por vários degraus cobertos por um fofo tapete; uma camada

¹⁰⁷ “Os objetos são os heróis da história, tanto que os heróis se imobilizam como os objetos. O objeto é o *aboutissement* do conto, sua última corrente. As histórias encadeiam uma dinâmica o *récit-cadre*.” (Todorov apud Rebouças, 1984, p. 59). Apesar de não ser nosso viés teórico-metodológico, uma análise de extração *semiótica greimasiana* contribuiria para formalização dos actantes em torno dos objetos de valor.

¹⁰⁸ Sobre o tema ver o ensaio de Lukács “Narrar ou Descrever?”. Na leitura de Lukács, a descrição, tem estatuto literário inferior ao “narrar”. Para o autor, escritores como Émile Zola, acabam por ceder ao “acidental” e ao “acessório” na medida em que adotam a “descrição” como principal expediente artístico. “E será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente “necessária”? Ou não será, antes, a relação necessária das personagens com as coisas e com os acontecimentos – nos quais se realiza o destino deles, e através dos quais eles atuam e se debatem?” (Lukács, 1965, p. 46). Compreendemos, que no caso de *Impressions d’Afrique*, o uso da descrição está intimamente atrelado ao elemento dramático, haja vista que o detalhe descrito não excede a função e a performance do objeto.

de tinta branca atravessada de linhas azuladas dava ao conjunto, visto de longe, a aparência do mármore¹⁰⁹.

Deve-se ainda lembrar da hierarquização de níveis no enredo. As cenas maiores em *Impressions d'Afrique* abrem-se para cenas menores, ou se preferir, micro-narrativas desencadeadas a partir das primeiras. São os casos de personagens que narram, representam ou inventam narrativas secundárias. Pensemos no historiador Juillard e suas conferências; as apresentações da bailarina Olga Tcherwonenkoff; o escultor Fuxier e suas pastilhas que germinavam “imagens sedutoras”; todos essas personagens com suas respectivas histórias são criadores de outras histórias, que uma vez introduzidas, movem-se ao primeiro plano do narrado. São os casos das histórias do poeta Giapalu e o velho Var, do Príncipe Conti e o seu gaio, ou ainda de Perseu e a Medusa extraídos das pastilhas de Fuxier¹¹⁰. Como afirma Rebouças, as personagens “menores são suporte para narrativas paralelas” (Rebouças, 1984, pp. 37-38). Do ponto de vista estrutural, as próprias personagens ocupam “funções sintáticas” (Ibidem, pp. 37-38), de modo a estabelecer relações de subordinação (na relação cena maior – cena menor) ou relações de coordenação, por exemplo, quando horizontalmente enumeramos as várias narrativas desencadeadas pela personagem maior, Fuxier. Ainda segundo Rebouças, as personagens menores “tecem a verossimilhança para o leitor” (Ibidem, p. 38), haja vista serem sobredeterminadas pelo engenho das personagens maiores, permitindo “ao leitor associar (...) as histórias ao domínio do maravilhoso” (Ibidem, p. 38). Em nossa leitura, tal interpretação reforça a ideia de que a representação e figuração em *Impressions d'Afrique* são efeitos dos artifícios narrativos. A exposição dos mecanismos de criação e suas histórias, no nível do enredo, operam como metonímia do nível da invenção¹¹¹.

¹⁰⁹ Roussel, 2011, p. 15. En face de moi, à l'autre extrémité de l'esplanade, s'étendait une sorte d'autel précédé de plusieurs marches que recouvrait un moelleux tapis ; une couche de peinture blanche veinée de lignes bleuâtres donnait à l'ensemble, vu de loin, une apparence de marbre (Idem, 1910, p. 6).

¹¹⁰ Esse expediente possui uma larga tradição na literatura francesa. Podemos mencionar a dinâmica da qual se vale Balzac ao se inspirar nas narrativas das *Mil e Uma Noites*. De uma narrativa principal se extraí narrativas subordinadas, por sua vez, dotadas de unidade própria. Esse recurso também é recuperado pelo escritor romântico Charles Nodier e pela prosa poética de Gérard de Nerval nas quais figuram um actante central: o narrador e sua atividade principal de narrar e contar histórias. Esse tipo de *récit* permite o início perpétuo, um movimento análogo ao do fogo, como propõe Andre Gide.

¹¹¹ No próximo capítulo, ao analisarmos os *procédés* e a *mise en abyme*, compreenderemos o sistema de relações rousseliano a partir de seu sistema lingüístico opositivo-diferencial.

A necessidade de convencer o leitor acerca da consistência do mundo exposto é redobrada em *Impressions d'Afrique*. Isso se dá, justamente, porque a matéria narrada tem familiaridade com o gênero dos romances de aventuras¹¹². Frente aos episódios extraordinários, a adoção de um discurso verossímil, por meio de estilemas próprios a gramática realista, visa à manutenção da credibilidade do leitor¹¹³.

Diverso do espaço da realidade cotidiana, haja vista o suntuoso da cena misturada à natureza selvagem desta África de papel, o leitor tem as vistas a antípoda da realidade histórica. Conforme Leyla Perrone Moisés, “não se encontra, no romance de Roussel, a mínima complexidade (ou verdade) antropológica ou psicológica” (Perrone Moisés, 2001, p. 5). Tudo tem caráter convencional e estereotipado na obra (do lado dos negros africanos e dos brancos europeus), porém o recurso à descrição pormenorizada alça aquela África imaginária à condição de “quase verossímil”, ou se quiser, aposta num tipo de imitação calcada na imaginação e não na reprodução do referente, algo paralelo a nossa afirmação da representação mimética como “efeito de realidade”.

Semelhante aos espetáculos de *Music Hall*, muito populares no início do século XX na Europa, e dos quais Roussel era um apaixonado, os tipos de participações das personagens na cena dos incomparáveis estarão definidos pela mesma mescla entre o popular, a comédia, o burlesco e as curiosidades¹¹⁴. O extraordinário das ações das

¹¹² Enquadrar *Impressions d'Afrique* num gênero literário seria tarefa ociosa. Apenas desejamos ressaltar pontos de contato com as narrativas que mesclam aventuras extraordinárias e invenções científicas como as de Jules Verne (1828 - 1905), Robert Louis Stevenson (1850 – 1894), Pierre Loti (1850 – 1923), entre outros. A característica central desse gênero diz respeito a personagens arrancadas de suas vidas cotidianas e lançadas em meio a aventuras extraordinárias, como ocorre com os sobreviventes em *Impressions d'Afrique*. Grande atenção também é dispensada aos inventos técnicos encontrados ou desenvolvidos pelas personagens. Uma diferença irredutível seria o congelamento espaço-temporal no primeiro plano do narrado; do ponto de vista da elocução, as ações por mais que sejam inacreditáveis são descritas monotonamente. Em contrapartida, ocorrem muitas variações e deslocamentos nas narrativas “encaixadas” (em parte anedotas), aquelas que são postas em abismo pelo primeiro nível do narrado. Personagens transcorrem grandes espaços, progridem ao longo do tempo, são agentes de grandes peripécias, etc. Existem os casos de personagens, como a trágica Adinolfi, no qual se relata a sua história pregressa (no nível menor do narrado) e sua performance no teatro dos incomparáveis (no nível maior do narrado). Enquanto que na digressão observamos uma grande variedade de eventos que compõem sua história, no nível maior sua atuação segue o compasso monocórdio de todas as performances. Haja vista a formação musical de Roussel, tudo leva a crer que o escritor adotava princípios de composição musical na construção de suas narrativas (assim como eram recorrentes temas ligados as óperas de Stravinsky, Debussy, Wagner, entre outros). Enquanto conservava um tema no nível maior do narrado, contrapontisticamente produzia variações em relação ao mesmo no outro nível. Entretanto, tal analogia exigiria um exame mais cuidadoso.

¹¹³ Trata-se do problema da verossimilhança abortado anteriormente. Deixemos por ora em suspenso a dimensão de “acontecimento puro” ligado ao caráter singular da narrativa, assim como a questão do exótico espaço romanescos vinculados ao *ethos heróico* das personagens.

¹¹⁴ Segundo biógrafos e estudiosos da obra de Roussel a vivência nos espetáculos e nos “shows de variedade” estão estritamente relacionadas à formação do escritor. Conforme Ana Alencar: “São os gostos e aspirações de sua mãe, Marguerite Moreau-Chalson, que mais influenciam Raymond Roussel. Muito mundana só lê os autores da moda, ama o teatro, recebendo em sua casa, suntuosamente,

personagens jogam a todo o momento com o maravilhoso¹¹⁵. No entanto, trata-se de um maravilhoso catalisado pelas exigências da verossimilhança, isto é, um relato que numa camada mais superficial se pretenderia crível. Daí a tensão entre o discurso verossímil e a matéria espetacular, senão humorística: uma estátua de um hilota, feita de barbatanas de baleia deslizando sobre carretéis de bifes bovinos tendo no pedestal uma inscrição relativa a uma forma verbal do grego; uma máquina hidráulica de tear; um homem-orquestra cujos braços e pernas são substituídos por instrumentos musicais; um busto de mármore de Kant iluminado, etc.

A primeira personagem apresentada, ainda nas imediações do palco dos incomparáveis, será Naïr. Transcrevo sua apresentação na íntegra:

celebridades do meio artístico. Excêntrica, limítrofe, "*rica demais para ser internada*", tem manias e rituais sintomáticos (em torno da limpeza e da fobia da decomposição), sintomatologia que passará para seu filho. Esbanjava dinheiro sem contar, e, em três décadas, quase todo o patrimônio deixado pelo seu pai, e zelosamente administrado pelo esposo, Eugène, é dilapidado. Marguerite leva sua filha e seus dois filhos (Raymond é o caçula) a todos os espetáculos, concertos, exposições, etc. Daí talvez o caráter sempre artificial e um tanto *music-hall* de tudo, nos cenários de Roussel, inclusive do continente africano, que ele nunca chegou a visitar. Consta que os parisienses podiam assistir toda noite, no famoso cabaré *Folies-Bergères*, dançarinos zulus, ou em uma exposição "etnográfica" no *Jardin d'Acclimatation*, mulheres, homens e crianças provenientes da África desfilando em uma caravana. Nessa época também, o carnaval de Nice põe em cena "esplêndidos negros com seus anéis de cobre resplandecentes e seus olhos a revirarem ferozmente". [...] Assim, foi nesse ambiente que Roussel teve a revelação da arte negra (que, aliás, não estava em nenhum outro lugar na Europa, nessa época), ou seja, através de seus fetiches e enquanto curiosidade exótica. Apodera-se desse imaginário de uma arte ritualística e coletiva, aclimatando-o a seus próprios mitos e rituais" (Alencar, 2008, p. 2). Muito do *music-hall* (espetáculo de variedades de origem inglesa, popular no início do século XX) terá ressonâncias na forma do enredo de *Impressions d'Afrique*, tanto na versão romanesca quanto na versão teatral. Basta apenas que se observe a mescla entre números de comédia e atrações circenses, *spesh* ("atos especiais"), dos mais variados tipos: ilusionistas, imitadores, trapezistas, halterofilistas, mágicos, animais exóticos, etc. Portanto, o desfile de atrações variadas em *Impressions* guarda relações de parentesco com esse tipo de espetáculo. A experiência estética almejada por Roussel nas peças teatrais (*Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*, *L'Étoile au Front*, *La Poussière de Soleils*) tem como referência o deleite provocado pelo *music-hall*, haja vista a cenografia avançadíssima para a época. Para mais detalhes ver: Leiris, *Roussel & Co*, Fata Morgana, Fayard. Paris, 1998.

¹¹⁵ Para um detalhamento da tipologia do maravilhoso na literatura ver: Todorov, *Introdução a literatura fantástica*, 2008. Algumas de suas categorias sobre o maravilhoso ajudariam a compreender o lugar de Roussel: o *maravilhoso hiperbólico* na qual ocorrem eventos que ultrapassam a dimensão conhecida; o *maravilhoso exótico* e o *maravilhoso científico* no qual se admite as leis científicas, embora as amplifique a ponto de distorcê-las. No primeiro caso, "os fenômenos não são aqui sobrenaturais a não ser por suas dimensões, superiores as que nos são familiares" (Todorov, 2008, p. 60). Os fatos não seriam movidos por forças sobrenaturais, apenas apresentariam dimensões "fora do comum". No "maravilhoso exótico", narra-se "acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais" (Ibidem, p. 61) – nesse caso os eventos sobrenaturais seriam narrados como naturais. Por fim, no *maravilhoso científico*, o "sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece" (Ibidem, p. 63). Tais categorias são historicizadas por Todorov; tão logo, esses tipos de maravilhoso são próprios à confluência entre cientificismo e fantasia típica das literaturas da segunda metade do século XIX, como vemos na ficção científica, na literatura de viagens e nas narrativas de aventura. Roussel é caudatário dessas mutações dos gêneros, com a peculiaridade de parecer levar ao extremo tanto o registro científico quanto aquele do hiperbólico. Marilda Rebouças ainda irá problematizar a leitura de Roussel por meio dessa tipologia, como veremos à frente.

Mais próximo de mim, no alinhamento do teatro vermelho, havia uma larga base de madeira sobre a qual de pé e encostado, Naïr, jovem negro de vinte anos apenas, se envolvia num absorvente trabalho. A sua direita, duas estacas cravadas cada uma sobre um ângulo da base encontrando-se ligadas a sua extremidade superior por uma longa e flexível corda, que se curvava sob o peso de três objetos pendurados na linha e distintamente expostos como prêmios de sorteio. O primeiro artigo não era outro que um chapéu melão com a aba negra carregando a palavra: “PRESO” inscrita em maiúsculas brancas; depois veio uma *luva da Suécia* cinza escura virada do lado da palma e ornada de um “C” superficialmente traçado em giz; no último lugar balançava uma ligeira folha de pergaminho que, carregada de estranhos hieróglifos, mostrava no cabeçalho um desenho muito grosseiro representando cinco personagens voluntariamente ridicularizados pela atitude geral e pelo exagero dos tratos. Preso em sua base, Naïr tinha o pé direito retido por um espesso entrelaçamento de cordas engendrando uma verdadeira *coleira* diretamente ligada à sólida plataforma; semelhante a uma estátua viva, fazia gestos lentos e pontuais murmurando com rapidez sequências de palavras memorizadas. Diante dele, colocado sobre um suporte de forma especial, uma frágil pirâmide feita de três pedaços de casca coladas parecia cativar toda sua atenção: a base, virada de seu lado mais sensivelmente sobrelevada, serviu-lhe como máquina de tear; sobre um anexo do suporte, encontrava ao alcance de suas mãos uma provisão de favas de frutas exteriormente adornadas por uma substância vegetal cinza, lembrando os casulos das larvas prontas a se transformar em crisálidas. Beliscando com dois dedos um fragmento desse delicado invólucro e o retirando lentamente com a mão, o jovem homem criava uma liga extensa parecida com as teias de aranha que, na época da primavera, se alongavam nas florestas; esses filamentos imperceptíveis lhe serviam a compor uma obra de fadas, sutil e complexa, pois suas duas mãos trabalhavam com uma agilidade sem paralelo, cruzando, atando, *enredando*, de todas as maneiras os ligamentos de sonho que se amalgamavam graciosamente. As frases que ele recitava sem voz serviam a regulamentar suas tramas perigosas e precisas; o menor erro poderia causar ao conjunto um prejuízo irremediável, e, sem o *auxílio da memória automática* fornecida por algumas fórmulas retidas palavra a palavra, Naïr não teria nunca alcançado seu fim. Abaixo, a direita, outras pirâmides escondidas ao canto do pedestal, com o topo para trás, permitiam apreciar o efeito do trabalho depois de seu completo acabamento; a base, de pé e visível, era finamente indicada por um tecido quase inexistente, mais tênue que uma teia de aranha. Ao fundo de cada pirâmide, uma flor vermelha fixada pelo talo, atraía poderosamente o olhar de trás do imperceptível véu da trama aérea¹¹⁶.

¹¹⁶ Roussel, 1910 pp. 3-5. “Plus près de moi, dans l’alignement du théâtre rouge, se dressait un large socle en bois sur lequel, debout et penché, Naïr, jeune nègre de vingt ans à peine, se livrait à un absorbant travail. A sa droite, deux piquets plantés chacun sur un angle du socle se trouvaient reliés à leur extrémité supérieure par une longue et souple ficelle, qui se courbait sous le poids de trois objets suspendus à la file et distinctement exposés comme des lots de tombola. Le premier article n’était autre qu’un chapeau melon dont la calotte noire portait ce mot: “PINCÉE” inscrit en majuscules blanches; puis venait un gant de Suède gris foncé tourné du côté de la paume et orné d’un “C” superficiellement tracé à la craie; en dernier lieu se balançait une légère feuille de parchemin qui, chargée d’hieroglyphes étranges, montrait comme en-tête un dessin assez grossier représentant cinq personnages volontairement ridiculisés par l’attitude générale et par l’exagération des traits. Prisonnier sur son socle, Naïr avait le pied droit retenu par un entrelacement de cordages épais engendrant un véritable *collet* étroitement fixé à la solide plateforme; semblable à une statue vivante, il faisait des gestes lents et ponctuels en murmurant avec rapidité des suites de mots appris par cœur. Devant lui, posée sur un support de forme spéciale, une fragile pyramide faite de trois pans d’écorce soudés ensemble captivait toute son attention; la base, tournée de son côté mais sensiblement surélevée, lui servait de métier à tisser; sur une annexe du support, il trouvait à portée de sa main une provision de cosques de fruits extérieurement garnies d’une substance végétale grisâtre rappelant le cocon des larves prêtes à se transformer en chrysalides. En pinçant avec deux doigts un fragment de ces délicates enveloppes et en ramenant lentement sa main à lui, le jeune homme créait un lien extensible pareil aux fils de la Vierge qui, à l’époque du renouveau, s’éloignent dans les bois; ces filaments imperceptibles lui servaient à composer un ouvrage de fée subtil et complexe, car ses deux

O leitor tem em mira a execução do “absorvente trabalho” de Naïr. Acorrentado numa estrutura complexa, Naïr tem a seu lado algo como prendas, as quais não se sabe a princípio sua função (parecem indicar a condição da personagem, semelhante às máscaras de *La Doublure*; apenas na segunda parte do romance se esclarece o sentido: trata-se de uma punição por conspiração contra o rei), sendo que a sua frente se apresentam os produtos do próprio trabalho: pirâmides de fundo oco, tampadas por um véu de teias, cujo conteúdo consiste numa flor vermelha, em cada pirâmide. Trabalho ferrenho, regido pelo ritmo das palavras mudas e memorizadas, encontra-se no limite do fazer artístico e da ação compulsória, uma vez que a expressão artística é sobredeterminada pelos movimentos estereotipados do trabalho forçado. O produto dessa arte-trabalho é uma espécie de artesanato produzido em série. Em contraposição a condição limitada e estandardizada de Naïr, este produto será caracterizado pela fragilidade do material e da feição, sendo a própria flor um símbolo de delicadeza. Não se trata ainda de um espetáculo, mas se anuncia o cruzamento entre liberdade inventiva e *contrainte*¹¹⁷ que irá caracterizar a intervenção das demais personagens, assim como, a tematização do enredar, do tecer, do fabular, da memória rítmica tão caras à literatura de

mains travaillaient avec une agilité sans pareille, croisant, nouant, enchevêtrant de toutes manières les ligaments de rêve qui s’amalgamaient gracieusement. Les phrases qu’il récitait sans voix servaient à réglementer ses manigances périlleuses et précises ; la moindre erreur pouvait causer à l’ensemble un préjudice irrémédiable, et, sans l’aide-mémoire automatique fourni par certain formulaire retenu mot à mot, Naïr n’aurait jamais atteint son but. En bas, vers la droite, d’autres pyramides couchées au bord du piédestal, le sommet en arrière, permettaient d’apprécier l’effet du travail après son complet achèvement ; la base, debout et visible, était finement indiquée par un tissu presque inexistant, plus ténu qu’une toile d’araignée. Au fond de chaque pyramide, une fleur rouge fixée par la tige attirait puissamment le regard derrière l’imperceptible voile de la trame aérienne”. Observemos que a tradução do texto rousseliano implica em escolhas acerca das acepções das locuções e palavras. Por ora, não trataremos dos jogos de sentido de Roussel, apenas queremos indicar que o próprio autor dá indicações da duplicidade do texto, isto é, a possibilidade de tomar as frases em dois sentidos : por exemplo, quando grafa a palavra *Vierge*, a qual indica a *Virgem* nas figurações do renascimento. Entretanto, essa acepção pertence ao nível subentendido do texto, permanecendo no primeiro plano a locução “fils de la Vierge”, que significa “fios de teia de aranha do campo”.

¹¹⁷ Optamos por conservar o termo no original, uma vez que as traduções “restrição”, “constrangimento”, “limitação” podem incorrer em imprecisão. Segundo Claudia Pino: “As *contraintes* sempre existiram e estiveram presentes nas atividades literárias, como, por exemplo, na forma soneto, na sextina, ou no alexandrino. Também alguns aparentes “jogos de palavras” constituíram regras formais, como, por exemplo, escrever sem uma letra (lipograma) ou com apenas uma vogal (monovocalismo), ou enunciados que podem ser lidos da esquerda para direita e vice-versa (palíndromos)” (Pino, 2004, p. 50). A ideia de se utilizar “*contraintes*” como disciplina deliberada no ato de escrita tem a finalidade de liberar novos caminhos de escrita para os autores. Assim compreenderam os autores do OULIPO, *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Oficina de Literatura Potencial) como Raymond Queneau, George Perec, Italo Calvino, entre outros. No episódio de Naïr, pode-se dizer que no nível do narrado encena-se a articulação entre *contrainte* e criação tal qual como se dão no nível da escrita, isto é, tematiza-se o processo de vir-a-ser da obra.

Roussel. Cabe notar a perícia técnica de Naïr que trabalha ao tear, de modo competente e exato.

Em seguida, na sequência narrativa, o olhar do narrador se volta para “dois piquetes distantes de quatro a cinco pés suportando um aparelho em movimento” (Ibidem, p. 5). Um pino que enrola um pergaminho e na outra ponta uma placa como base de um cilindro vertical movido por um mecanismo de relojoaria. “O cilindro que gira sobre si mesmo, o tira sem cessar de sua costa, em detrimento do distante pivô que puxa força no movimento giratório” (Ibidem, p. 5). O pergaminho posto em movimento por este mecanismo complexo torna-se uma animação, na qual são mostrados dois grupos guerreiros selvagens representando a história do império. Se no caso de Naïr o enredar era qualificado pelo esforço e competência manual, aqui a narrativa é movida por um mecanismo insípido¹¹⁸.

A posição do leitor é de perplexidade diante de tais empreendimentos e mecanismos, embora não haja uma suspensão do sentido ou clima de mistério, como costuma ocorrer no conto fantástico. Desconcerta-nos a ausência de transcendência ou de um sistema de significação que nos coloque nas margens do texto (Ford, 2004, p. 90), que nos forneça sua chave interpretativa, como também havíamos visto com Robbe-Grillet. Resta-nos “uma semântica do verossímil na qual se reencontra : a natureza, a vida, a evolução, a ordem” (Kristeva, 1974, pp. 129-130), como já mencionamos, em constante tensão com as ações arroladas.

Composição do efeito mimético: as estátuas imaginárias.

Um episódio é paradigmático no modo de representação de *Impressions d’Afrique*. O narrador irá indicar a presença “de várias estátuas de grande naturalidade” (Roussel, 2011, p. 17). A primeira delas evocava um homem ferido com uma flecha em seu coração, prestes a cair. O narrador enfatiza os materiais e o trabalho formal que compõem a estátua:

¹¹⁸ Duas colocações ainda fazem-se necessárias sobre o episódio de Naïr: Sabe-se que nos espetáculos de gladiadores, na Roma antiga, era prática comum prisioneiros portarem objetos com a inscrição de seus crimes. Roussel por ser um grande leitor de enciclopédias talvez tenha tomado ciência de tal fato, como de outros. De igual modo, técnicas de animação são antiquíssimas e recorrentes nos teatros de variedade frequentados por Roussel. Deve-se lembrar que o tema dos *deslocamentos enciclopédicos* encontra-se também em escritores como Borges e Flaubert, retomados nas análises de Foucault. Esse permite um cruzamento entre registros discursivos de modo a produzir os efeitos mais variados, como a ideia de *realismo maravilhoso*. No próximo capítulo tornar-se-á claras as relações entre esses objetos apresentados e o próprio *procédé* de Roussel.

A estátua era negra e parecia, ao primeiro golpe de vista, feita de um só bloco; mas o olhar pouco a pouco, descobria uma porção de sulcos traçadas em todos os sentidos e formando em geral numerosos grupos paralelos. A obra, em realidade, se encontrava composta unicamente de inumeráveis *baleines de corset* (barbatanas de espartilho), cortadas e dobradas de acordo com a necessidade da modelagem. Uns pregos de cabeça achatada, cuja ponta sem dúvida se curvava interiormente, soldavam aquelas flexíveis lâminas, que se justapunham com arte sem nunca deixar lugar ao menor interstício. A figura mesma, com todos seus detalhes de expressão dolorosa e angustiada, era feita de partes bem ajustadas reproduziam fielmente a forma do nariz, dos lábios, dos arcos do supercílio e do globo ocular. O cabo da arma mergulhado no coração do moribundo dava uma impressão de grande dificuldade vencida, graças a elegância da alça, na qual se encontravam traços de duas a três *barbatanas* cortados em curtos fragmentos arredondados como anéis. O corpo musculoso, os braços crispados, as pernas nervosas e meio dobradas, tudo parecia palpitar ou sofrer, devido a curva impressionante e perfeita dada as invariáveis lâminas escuras¹¹⁹.

O modo como o narrador faz a descrição da escultura aproxima-se ao que chamamos tradicionalmente de *ekphrasis*. De modo geral, em Roussel a *ekphrasis* se associa a causa *epidítica*, isto é, serve para louvar a perícia do escultor e a perfeição da escultura¹²⁰. Com isso, em parte, o narrador de *Impressions d'Afrique* pratica a

¹¹⁹ Roussel, 1910, p. 9. “La statue était noire et semblait, au premier coup d’œil, faite d’un seul bloc ; mais le regard, peu à peu, découvrait une foule de rainures tracées en tous sens et formant généralement de nombreux groupes parallèles. L’œuvre, en réalité, se trouvait composée uniquement d’innombrables baleines de corset coupées et fléchies suivant les besoins du modelage. Des clous à tête plate, dont la pointe devait sans doute se recourber intérieurement, soudaient entre elles ces souples lamelles qui se juxtaposaient avec art sans jamais laisser place au moindre interstice. La figure elle-même, avec tous ses détails d’expression douloureuse et angoissée, n’était faite que de tronçons bien ajustés reproduisant fidèlement la forme du nez, des lèvres, des arcades sourcilières et du globe oculaire. Le manche de l’arme plongée dans le cœur du mourant donnait une impression de grande difficulté vaincue, grâce à l’élégance de la poignée, dans laquelle on retrouvait les traces de deux ou trois baleines coupées en courts fragments arrondis comme des anneaux. Le corps musculeux, les bras crispés, les jambes nerveuses et à demi ployées, tout semblait palpiter ou souffrir, par suite du galbe saisissant et parfait donné aux invariables lamelles sombres”.

¹²⁰ Quanto a *ekphrasis*, comenta João Adolfo Hansen: “Nos *progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas. Aélío Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com *enargeia*, “vividez”, o que deve ser mostrado. Nos seus *Progymnasmata*, Hermógenes a define de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe” (Hansen, 2006, p. 85). Sobre o gênero *epidítico* explicita o mesmo autor: O termo também nomeia um gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício de eloquência ou declamação (*meletê*) por filósofos e oradores da chamada “segunda sofística” do século II d.C., como Calístrato, Filóstrato de Lemnos, Luciano de Samósata, e aplicado por prosadores como Aquiles Tácio de

ekphrasis ao emular verbalmente a composição da escultura em questão. Entretanto, os *topoi* postos em jogo estão tão desfigurados que a imagem emulada pelo narrador não parece obter a anuência da audiência:

Como disse, a imagem efetuada pela descrição é fictícia, mas compõe-se de topoi conhecidos da memória da audiência. Ativando-a, o narrador começa por expor a maneira como o pintor imitou topoi conhecidos para inventar imagens desconhecidas, estranhas ou maravilhosas. Assim, a descrição remete o destinatário ao ato da invenção do quadro, reativando nele a memória dos topoi achados pelo pintor para interpretá-los que associou a caracteres e paixões(...) ¹²¹.

Como a “fidelidade” é alcançada por um expediente tão fora do comum, o conjunto produção-produto (produção heteróclita e produto dotado de naturalidade), malgrado a tentativa de verossimilização, guarda no seu interior uma incongruência, uma indeterminação fundamental muito próxima aos procedimentos da arte de vanguarda. Se já a *ekphrasis* da antiguidade não se atinha também a simples imitação servil de um dado objeto sensível; o ponto de derrisão se dá na alteridade da figura exposta e, por consequência, na inovação no tipo de exposição. Nesse sentido, a *ekphrasis* rousseliana se distancia das tópicas antigas, pois além de marcada por um tipo de “descrição mecanicista” (como veremos em detalhes) também evidencia procedimentos extremamente excêntricos no ato de invenção.

A figura unitária, a primeira vista, desdobra-se, para um olhar mais atento, em unidades menores, feitas de pequenas barbatanas dobradas e afixadas por pregos quase imperceptíveis. As partes “justapostas com arte” dissimulam os vazios e interstícios da própria forma, de modo a reproduzir “fielmente” uma forma humana. A expressão naturalizada da dor é obtida por meio de um princípio inverso: a cerzidura de elementos estranhos (as barbatanas de espartilho), que uma vez acabada, produz o efeito de verossimilhança. Como afirmamos nas seções sobre o problema da representação,

Alexandria Cáriton de Afrodísias, Longo, etc., em proêmios de romances. No caso, a *ekphrasis* é definida como *antigraphai ten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enargeia* (Ibidem, p. 86).

¹²¹ Ibidem, p. 86. Sabe-se o quão escandaloso foi à recepção pelo público de época às estátuas, na versão teatral. Figura compósita, assemelha-se aos retratos do pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1527- 1593) que, aliás, foi também tomado como antecedente da vanguarda surrealista pelo historiador da arte Arnold Hauser. Ainda seriam possíveis outros paralelos com experiências formais provenientes das vanguardas, como a *colagem* dos cubistas, as imagens oníricas de Dalí, e, posteriormente com a *assemblage* dos anos 1950 em diante.

verificamos que a representação não se dirige a objetos exteriores, mas constitui-se por estilemas da própria linguagem literária. Aqui a “fidelidade à forma humana” é obtida pela justaposição de materiais heteróclitos, algo muito distante das convenções naturalistas de representação do humano. Daí, como dissemos, a semelhança ser oriunda de uma diferença irreduzível¹²². Esse modo representativo, descolado do apelo a percepção sensorial, terá grande fortuna na modernidade. Como afirma Serge Gavronsky:

Um trabalho na linguagem que corresponderia a cada um no seu campo semiótico - à redefinições cubistas, futuristas, fazendo esclarecer os limites da percepção no momento mesmo que se dá a escrita rousseliana¹²³.

Um outro fator inovador diz respeito à indecisão entre um *gênero sério* e outro *burlesco*. Segundo Robert de Montesquiou:

Chegamos a tessitura desse livro ao mesmo tempo científico, musical e abracadabrante. Cada um dos números inéditos (eu vos respondo) desse festival desconcertante, atingindo por uma marca de mistério, e uma impressão de enigma que lança finalmente, ao fim de não se sabe quantas horas, o espectador a uma só vez atordoado e maravilhado, em presença do sério unido ao burlesco, temperado em resultado de admiração reservada e de gargalhada contida, compondo um estranho estado¹²⁴.

Logo, não só objetivamente ocorre uma mistura de gêneros, como do ponto de vista da recepção há um certo desconcerto frente à mesma. O humor rousseliano consistiria nessa naturalização do absurdo:

As mais loucas, entre as incoerências colocadas em obra pelos capítulos precedentes, se explicam com uma exatidão geométrica e um tal equilíbrio de

¹²² Assim, como propusemos anteriormente, ao dizer que a semelhança é oriunda de uma diferença radical, na passagem sobre mímesis e intertextualidade.

¹²³ Gavronsky, 1983, p. 37.

¹²⁴ Montesquiou, 1994, p. 20. In: Digraphe. O conde Robert Montesquiou (1855-1921), contemporâneo à Roussel, foi um grande esteta e dandy francês. Sabe-se que sua figura extravagante foi modelo para numerosas personagens de romances no *fin-de-siècle*: des Esseintes em *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, o conde Muzaret, em *Monsieur de Phocas* (1901) de Jean Lorrain e o Barão de Charlus em *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust. Foi um leitor sensível de Raymond Roussel; sem saber da existência dos *procédés* inventivos, teceu diversas considerações acerca da construção narrativa de Roussel, as quais levam a suposição de “algum enigma para além da superfície do relato”. Nesse sentido, os comentários de Montesquiou são adequados a proposta desse capítulo: uma análise da representação rousseliana concentrada no nível do narrado junto aos recursos de estilo.

correlações que chegam quase até a monotonia. O conjunto mesmo que marca deveria representar o *hoc erat in votis* desse gênero particular: acabar por dar um aspecto burguês a algumas combinações entre tudo heteróclitas¹²⁵.

Dessa forma, a sensação de enigma suscitada pela obra de Roussel parece proveniente de algum mecanismo secreto. O choque que nos provoca não é provocado em absoluto pelas imagens estranhas, mas pelo misto heteróclito (ou duplo) entre o extraordinário e a “precisão matemática” (Ibidem, p. 20).

Dispositivos e efeitos: a engenharia rousseliana.

As figuras de *Impressions d’Afrique* são aglutinadas por um campo de ativações complexo. Os elementos, postos numa cadeia causal, muitas vezes são heterogêneos entre si¹²⁶. As forças motrizes, que desencadeiam as ações, frequentemente excedem “as leis naturais”. Entretanto, o narrador não abdica de expor uma causalidade cerrada, observando-se o motivo de cada efetuação encenada. Um exemplo seria a sequência na qual uma pega domesticada (pássaro tipicamente europeu), sob o comando de Louise, põe em funcionamento a estátua do hilota¹²⁷:

A pega se aproximou da abertura mais distante, na qual seu bico penetrou subitamente para ligar alguma mola interior. De imediato a plataforma de transporte se pôs a balançar lentamente, afundando-se à esquerda no interior do buraco para se elevar à direita acima de seu nível habitual¹²⁸.

Numa ação subsequente o pássaro irá acionar o motor do veículo que carrega a estátua. O funcionamento da estátua terá como condição suas peripécias:

Após um novo movimento, o balanço se efetuou em sentido inverso. O veículo - içado progressivamente, - logo arrastado para direita por seu próprio peso, - girou sem nenhum motor sobre a via silenciosa e foi chocar contra a borda

¹²⁵ Ibidem, pp. 20-22.

¹²⁶ A mesma complexidade de mecanismo se repete em *Locus Solus*. Objetos que não pertencem ao mesmo campo semiótico são conectados através de funções inesperadas, o que “desloca qualquer pragmatismo e naturalidade do relato”. Paradoxalmente o estranho funciona como se fosse natural. Tais considerações encontram-se em: Ford, 2004, p. 197.

¹²⁷ “Nome dado na antiga Esparta aos escravos que trabalhavam na agricultura” (Notas do Tradutor). Roussel, 2011, p. 262.

¹²⁸ Roussel, 1910, p. 32. “La pie s’approche de l’ouverture la plus lointaine, dans laquelle son bec pénètre subitement pour faire jouer quelque ressort intérieur. Aussitôt, la plate-forme carrossable se mit à basculer lentement, s’enfonçant à gauche dans l’intérieur du socle pour s’élever à droite au-dessus de son niveau habituel”.

oposta do estrado, cuja parede se elevava agora como um obstáculo frente à plataforma baixada.(...) o conjunto era de uma ligeireza tal que os raios, malgrado sua inconsistência, não oferecia nenhum traço de achatamento nem de rachadura¹²⁹.

As “maravilhas” expostas na cena são constituídas por uma infinidade de detalhes, dispositivos, peças e engrenagens trazidas ao campo do visível. O narrador ocupa-se de minudenciar a face interna e externa desses objetos. Internamente, percebemos que o funcionamento dos objetos, em per si, se dá graças a engenhosos mecanismos. Nesse ponto em particular, acrescenta-se o inusitado dos recursos que fazem comunicar as diferentes maravilhas, como no exemplo, o pássaro adestrado como dispositivo. Assim, a tessitura difícil que amarra os vários mecanismos dispostos tem sempre como operador uma astúcia qualquer.

Outro caso paradigmático refere-se ao químico Bex. A personagem “puxa uma enorme gaiola de vidro colocada sobre certa plataforma de mogno feita de quatro rodas baixas e semelhantes”. O narrador ressalta o cuidado na construção do veículo, seu caráter luxuoso, assim como o fato do mesmo estar adaptado com precisão à sua frágil carga. Segue-se a descrição:

O rolamento era suave e perfeito, graças à espessura pneumática guarnecendo as rodas silenciosas, cujos finos raios metálicos pareciam recém niquelados. Atrás, duas barras de cobre subiam, recurvadas com elegância, eram religadas a sua extremidade superior por uma barra de apoio que Bex dirigindo segurava em suas mãos a guarnição de mogno. (...) Bex parou no meio da praça deixando a cada um examinar com atenção o aparelho¹³⁰.

O olhar do leitor é dirigido para a exibição integral do objeto, no caso, para o veículo que serve como plataforma. Este se torna digno de louvores por parte do público. Interessa-nos aqui a disposição cuidadosa de cada uma das peças do

¹²⁹ Ibidem, pp. 32-33. “À la suite d’un déclenchement nouveau, le mouvement de bascule s’effectua en sens inverse. Le véhicule, hissé progressivement, — puis entraîné vers la droite par son propre poids, — roula sans aucun moteur sur la voie silencieuse et vint buter contre le bord opposé du socle, dont la paroi se dressait maintenant comme un obstacle devant la plate-forme descendue. (...)l’ensemble était d’une légèreté telle que les rails, malgré leur inconsistance, n’offraient aucune trace d’aplatissement ni de cassure”.

¹³⁰ Ibidem, p. 53. “Le roulement était moelleux et parfait, grâce à d’épais pneumatiques garnissant les roues silencieuses, dont les fins rayons métalliques semblaient nickelés à neuf. À l’arrière, deux tiges de cuivre montantes, recourbées avec élégance, étaient reliées à leur extrémité supérieure par une barre d’appui dont Bex en marchant serrait dans ses mains la garniture d’acajou (...).Bex fit halte au milieu de la place, en laissant à chacun le loisir d’examiner l’appareil”.

mecanismo, o fato de tudo parecer funcionar perfeitamente. As partes cuidadosamente nomeadas e qualificadas (“raios metálicos”, “barras de cobre”, “guarnição de mogno”) formam uma totalidade sistêmica (onde todas partes estão conectadas) orientada para uma finalidade, sem que nenhuma peça permaneça sem utilidade.

A complexidade da estrutura é acentuada quando o narrador passa a descrever o instrumento musical dentro da gaiola interligado a um termômetro:

A gaiola de vidro encerrava um imenso instrumento musical que compreendia pavilhões de cobre, cordas, arcos circulares, teclados mecânicos de toda monta e uma rica parafernália consagrada à bateria. Contra a gaiola, um largo espaço era reservado sobre a frente da plataforma à dois vastos cilindros, um vermelho, o outro branco, posto cada um em comunicação por um tubo de metal com a atmosfera fechada após as paredes transparentes. Um termômetro excessivamente alto, cujo cada grau encontrava-se dividido em dez, erguia seu tronco frágil fora da gaiola, onde mergulhava apenas sua fina tigela cheia dum deslumbrante líquido violeta. Nenhum engaste fechava o esbelto tubo diáfano colocado a alguns centímetros da borda roçada pelos dois cilindros¹³¹.

Nota-se que o puramente mágico praticamente inexistente na representação rousseliana¹³². Não escapa uma única conexão sequer na descrição do aparato pelo narrador. A funcionalidade, as minúcias do sistema, os contornos externos e internos, soerguem-se à seriedade narrativa. Assim é comum que os aparatos rousselianos sejam desdobrados em novas partes e estruturas de forma a ampliar sua magnitude. Estas por

¹³¹ Ibidem, pp. 53-54. “La cage de verre renfermait un immense instrument musical comprenant des pavillons de cuivre, des cordes, des archets circulaires, des claviers mécaniques de toute sorte et un riche attirail consacré à la batterie. Contre la cage, un large espace était réservé sur l’avant de la plate-forme à deux vastes cylindres, l’un rouge, l’autre blanc, mis chacun en communication par un tuyau de métal avec l’atmosphère enfermée derrière les parois transparentes. Un thermomètre excessivement haut, dont chaque degré se trouvait divisé en dixièmes, dressait sa tige fragile hors de la cage, où plongeait seule sa fine cuvette pleine d’un étincelant liquide violet. Aucune monture n’enfermait le mince tube diaphane placé à quelques centimètres du bord frôlé par les deux cylindres”.

¹³² Na perspectiva de Todorov, para se admitir o mágico, seria necessária a quebra de toda legalidade concernente a nosso mundo junto a uma sucessão de fatos inexplicáveis. Então, não estaríamos em Roussel, diante de um mágico ou fantástico puro. Para Marilda Rebouças, Roussel concilia paradoxalmente os pólos opostos do *estranho puro* e do *maravilhoso puro*, sem as matrizes do *fantástico*. O estranho não seria apresentado como “anormalidade”. Isso ocorre devido ao fato da narrativa “quebrar” o “código natural”, porém sem negligenciar as explicações de ordem lógica. (ver em detalhes: Rebouças, 1984, pp. 53-54). Inusitada amálgama na qual, em conformidade com as nossas leis científicas, fosse possível irromper no seu contrário, a saber, o pólo do maravilhoso. Como se na radicalização de nossas concepções científico-rationais houvesse uma passagem para a lógica do maravilhoso. Há esse “paradoxo de composição”: o consentimento frente às leis lógicas, embora se imprima no leitor a sensação de um mundo novo (Ibidem, p. 56). Por isso, afirmamos a possibilidade de leitura através da ratificação do “acordo de verossimilhança”, e, ao mesmo tempo, o reconhecimento da contingência do mesmo.

sua vez, mesmo que heterogêneas, compõem um esquema de sucessivas ativações (semelhantes às engenhocas dos livros infante-juvenis).

Para visualizarmos melhor esse tipo de representação em *Impressions*, valeria a pena uma paráfrase do exemplar mecanismo de Bex. Cumprem-se os níveis que aludimos no início, *apresentação, explicação e demonstração*:

Sobre a plataforma móvel, de um lado, uma gaiola de cristal que guarda no seu interior um multi-instrumento musical (uma espécie de órgão). Contra a gaiola, dois grandes cilindros (um vermelho e outro branco) cercados por uma parede transparente responsável pelo equilíbrio térmico. Os dois cilindros são conectados por um tubo de metal. Encostado nos cilindros, um grande termômetro preenchido por um líquido violeta.

Após essa mirada geral em direção ao objeto, Bex passa a *explicação* do seu funcionamento¹³³. Afirma que existe um motor elétrico no seu interior que comanda os cilindros. O vermelho produz aquecimento e o branco resfriamento, a ponto de liquefazer quaisquer tipo de gases. Em seguida, trata do material que constitui a orquestra mecânica da gaiola. Esse seria feito de *bexium*, um metal descoberto por Bex, dotado de grande sensibilidade térmica. Ele explica como as mudanças de temperatura (obtidas com os cilindros) alteram o volume do instrumento. Mostra que cada cilindro possui uma alavanca no seu alto que, uma vez girada sobre si mesma, regula a abertura duma torneira interior. Por sua vez, a torneira está ligada ao tubo de metal (conector dos cilindros) que põe em comunicação os cilindros com a gaiola. Com este subterfúgio pode mudar a temperatura interna dos cilindros e provocar reações químicas capazes de deformar as paredes do órgão. Os fragmentos de *bexium* sofrendo as oscilações térmicas acionam pistões, agulhas que se movem sobre as incisões de um disco pondo a

¹³³ Observaremos uma numerosa quantidade de objetos de caráter fálico. Como lembra Michel Carrouges ao analisar a questão das máquinas celibatárias em Duchamp, Kafka e Roussel: “tão estranho que podem parecer seus grandes jogos, eles fazem aparecer em linhas de fogo o mito maior onde se inscreve a quádrupla tragédia de nosso tempo: o nó górdio das interferências do mecanismo de terror, o erotismo e da religião ou da anti-religião” (Carrouges, 1976, p. 24). Ainda afirma: “O drama da máquina celibatária não é aquele de viver totalmente só, mas aquele da criatura que se aproxima infinitamente de uma criatura de outro sexo sem alcançar a verdadeira união. Não é a castidade que está em causa, ao contrário, é o conflito de duas paixões eróticas que se justapõem e se exasperam sem poder alcançar o ponto de fusão” (Ibidem, p. 60). Talvez, o movimento das máquinas rousselianas seja, num nível inconsciente, retorno a essa unidade pré-consciente do desejo. Nesse sentido, o paralelo com a obra de Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* fica evidenciado. Em relação a Kafka, “a mecânica estranha” aproxima-se mais do pólo da crueldade, como sugere Carrouges. Observa-se um paralelo entre contos como “A Colônia Penal” de Kafka e alguns episódios de *Impressions d’Afrique*. A presença de “máquinas de escrita”, que gravam os crimes do indivíduo no próprio corpo, estarão presentes tanto na punição da esposa de Talu quanto no conto do escritor de *A metamorfose*.

funcionar o instrumento. Ainda justifica o fato de as cordas conservarem sua justeza por mérito dum preparo especial.

Seguida a explicação acerca do funcionamento da máquina, Bex a coloca em operação. Desce um pedal móvel *dissimulado* entre os cilindros até o nível do solo. Com a ponta do pé dispara o apoio duma mola flexível a qual ativa o motor secreto dos cilindros. Em seguida, começa a girar a alavanca vermelha ou a branca, tendo como consequência o aumento ou diminuição do líquido violeta do termômetro. Através dos diferentes ajustes, produzidos pelas alternâncias das válvulas dos cilindros, o bexium será alterado de diferentes modos. Os diferentes instrumentos da orquestra mecânica serão tocados de acordo com essas operações. Por fim, o narrador descreve as várias partes da orquestra, assim como, narra a multiplicidade de timbres, arranjos, harmonias musicais produzida pelas operações de Bex.

Como vimos, a exposição (apresentação, explicação e demonstração) do heteróclito dispositivo tem a função de deleitar o público. Após o fascínio imediato gerado por sua apresentação, como exemplificado acima, a personagem passa à explicação e demonstração do funcionamento da curiosa máquina:

Enquanto todos os olhares scrutavam a curiosa máquina, Bex dava com precisão uma grande quantidade de explicações sábias e claras. Nos enteramos que o instrumento em breve iria funcionar diante de nós graças a um motor elétrico dissimulado nos seus flancos¹³⁴.

A última etapa é a execução do aparato:

Sua demonstração terminada, Bex vem se colocar diante do veículo, os olhos fixados sobre a coluna termométrica e as mãos crispadas respectivamente sobre os dois cilindros (...). Primeiro foi uma lenta cantilena que se elevou, ternamente melancólica, acompanhada por dois arpejos calmos e regulares¹³⁵.

¹³⁴ Roussel, 1910, p. 54. “Pendant que tous les regards scrutaient la curieuse machine, Bex donnait avec précision une foule d’explications savantes et claires. Nous sûmes que l’instrument allait bientôt fonctionner devant nous grâce à un moteur électrique dissimulé dans ses flancs”.

¹³⁵ Ibidem, pp. 55-56. “Sa démonstration terminée, Bex vint se placer contre l’avant du véhicule, les yeux fixés sur la colonne thermométrique et les mains crispées respectivement au-dessus des deux cylindres. (...). Ce fut d’abord une lente cantilène qui s’éleva, tendrement plaintive, accompagnée par des arpèges calmes et réguliers”.

Logo, os parágrafos estarão mais ou menos estruturados de acordo com as etapas da exposição rousseliana: apresentação, explicação, demonstração (operação do mecanismo), e por fim, o resultado. Nesse sentido, um rigor lógico organiza o material narrativo rousseliano. Mesmo que a matéria seja *compósita* (*le composite*) e os dispositivos heterodoxos (assim como suas articulações), Roussel emula um tipo de ordenamento semelhante às exposições científicas: parte da observação, encaminha-se para análise, verifica a constituição das partes do objeto, reconstitui a funcionalidade das partes no todo, faz uma demonstração teórica, passa ao teste prático. Acrescenta-se a correção gramatical e a clareza de estilo evidenciadas na coerência e coesão textual da sintaxe de Roussel. Estas procuram cumprir o desígnio da apresentação, explicação e demonstração.

Todavia, mesmo com a preocupação em conservar a lógica causal e a exatidão expositiva, três pontos ainda permanecem emblemáticos: o sentido das astúcias procedimentais como o *bexium* e a *pega*, ou, à frente, a *aimantine*, com suas propriedades magnéticas (as quais asseguram a cadeia causal dos dispositivos); os constantes mecanismos *dissimulados* nos aparatos (como os pedais, o motor elétrico, as molas) e a proliferação de peças e mecanismos, sempre foras do comum, são os agentes que fornecem uma dimensão de complexidade aos aparatos de *Impressions d'Afrique*. Hipoteticamente esses pontos estariam em tensão com a concisão de estilo e a clareza sintática desenvolvida por Roussel¹³⁶.

¹³⁶ As astúcias procedimentais, os mecanismos dissimulados e a complexidade dos aparatos servem como *ícones* (para usar um vocabulário do semiótico Charles Pierce) para um *objeto dinâmico* específico: os *procédés* empregados na invenção das obras. Com efeito, os *ícones* em questão estariam em tensão com o *princípio de economia* definido por Hermes Salceda: “respeito de todas as regras morfosintáticas e/ou discursivas destinadas a facilitar o cumprimento satisfatório dos efeitos de representação” (Salceda, 2002, p. 51). Se para Salceda, a boa execução dos *procédés*, “baseados na quase identidade formal das matrizes” (Ibidem, p. 51), tem como contraparte o respaldo representativo agenciado pelo “princípio de economia”, salientamos que o material produzido pelo *procédé* é da ordem do delirante, do excessivo, daquilo que foge ao ordinário. Trata-se, portanto, de uma visada interpretativa diferente dessa de Salceda, sobre o ato criador rousseliano, e dos *procédés* em específico. Em parte, podemos derivar nossa interpretação de alguns trechos do próprio texto de Salceda: “animais dotados de habilidades sem par” e “máquinas nunca vistas (...), porém despojadas de significação porque carecem de história, desprovidos de sentido porque só remetem a si mesmas. Assim, na primeira parte do romance se tem a impressão de assistir, através do espetáculo dos Incomparáveis e dos numerosos desfiles de imagens, a exibição do potencial produtivo do procedimento, *mas em estado bruto* [grifo nosso], antes de ser retomado e ocultado, ao menos em parte, pelo fio de uma sintaxe narrativa que pretende neutralizar os efeitos dos encontros estranhos saídos do procedimento ampliado. De certo modo o passo da descrição das cenas, de máquinas ou de imagens, feito na primeira parte, tem sua inserção numa história que explique sua existência e dê uma razão de ser, dotando-as de sentido, não fazem senão repetir o processo de escritura do procedimento que busca o sentido sistematizando materiais distintos” (Ibidem, p. 84). O limite que observamos na interpretação de Salceda é que esta irá salientar esse segundo momento (manifestado sobretudo na segunda parte do romance) em que a explicação e a inserção das máquinas numa história geraria uma representação acabada para as *Impressions d'Afrique*; além disso, Salceda vê o “princípio de

Espaço e Geometria em Impressions d’Afrique.

Assim como as maravilhas de Roussel estão sobredeterminadas por uma representação racional, os efeitos produzidos por suas operações não fogem ao caráter de logicidade.

Uma verdadeira articulação entre cálculo geométrico e espaço se insinua. Temos o caso da planície de Béhuliphruen, “magnífico jardim pleno de essências prodigiosas e desconhecidas” (Roussel, 1910, p. 117). Localizada após o bairro meridional de Ejur e limitado à esquerda por grandes árvores, Béhuliphruen converte-se num lugar especial, apropriado a certas “experiências fonéticas de largo alcance”. Destaca-se a performance de Stéphane Alcott junto aos seus seis filhos:

Partindo do lugar preciso ocupado por Stéphane, o maior dos seis irmãos marchou obliquamente na direção de Béhuliphruen, beirando exatamente a linha traçada pelo raio visual de seu pai e contando em voz alta seus passos lentos e imensos, os quais se aplicava a dar uma medida rigorosamente invariável. Deteve-se no número cento dezessete, e, voltando-se face ao ocidente, seguiu o exemplo paternal tomando uma pose estudada. Seu irmão do meio, que o havia acompanhado, fez para o sudoeste uma caminhada do mesmo gênero, e, após setenta e dois passos mecanicamente parecidos, se congelou assim como um manequim, o peito exposto a frente. Por sua vez, os quatro mais jovens executaram a mesma manobra, elegendo cada vez um ponto de partida a ordem convencional alcançada pelo último medidor e fornecendo na realização de sua breve etapa, maravilhosamente controlada, a perfeição matemática reservada habitualmente aos trabalhos geodésicos¹³⁷.

economia” como uma necessidade interna do *procédé*. De nossa parte, salientamos a “pura presença” das máquinas e ações desmesuradas na primeira parte, no seu “estado bruto”. Seria nesse momento sincrônico que a significação da obra de Roussel viria à lume, na sua condição de “puro acontecimento”. Ademais, acreditamos que as operações do *procédé* não formam uma relação de unidade com o princípio de economia, mas antes uma contradição produtiva.

¹³⁷ Roussel, 1910, pp. 118 - 119. “Partant de l’endroit précis occupé par Stéphane, l’aîné des six frères marcha obliquement dans la direction du Béhuliphruen, frayant exactement la ligne tracée par le rayon visuel de son père et comptant à voix haute ses pas lents et immenses, auxquels il s’appliquait à donner une mesure rigoureusement invariable. Il s’arrêta au chiffre cent dix-sept, et, se retournant face à l’occident, suivit l’exemple paternel en prenant une pose étudiée. Son frère puîné, qui l’avait accompagné, fit vers le sud-ouest une promenade du même genre, et, après soixante-douze pas mécaniquement pareils, se figea ainsi qu’un mannequin, la poitrine exposée au levant. À tour de rôle, les quatre plus jeunes exécutèrent la même manœuvre, choisissant chaque fois pour point de départ le but conventionnel atteint par le dernier mesurateur et apportant dans l’accomplissement de leur brève étape, merveilleusement réglée, la perfection mathématique réservée d’habitude aux seuls travaux géodésiques”.

O termo “geodésia” aplica-se às divisões e modos de representação do espaço. No contexto em questão, serve como índice para medir a precisão geométrica na ocupação do espaço designado¹³⁸. Na sequência, mecanicamente os meninos farão uma formação em fileiras para num segundo momento se fecharem num círculo. Essa disposição enclausurada dos corpos no espaço propiciaria a conjunção necessária para tal “experiência fonética”. Retomaremos tal performance adiante. Interessa nessa seção, a persistência do rigor lógico-matemático, mencionado anteriormente, na acomodação dos corpos no espaço geométrico.

Alguns aparatos chegam a inventar verdadeiras figuras geométricas, como no caso de Bex “empilhando todo estoque sobre o solo, compôs uma figura engenhosa, duma regularidade geométrica” (Roussel, 1910, p. 63).

Apesar da infinidade de objetos e aspectos nas várias maravilhas de *Impressions d’Afrique*, estes nunca são dispostos de modo casuístico: sempre precede uma forma sistemática de organização dos objetos. Daí a funcionalidade das partes mecânicas, o esquadrinhamento do espaço de atuação dos seres, a justificação de cada engrenagem, a concatenação e hierarquia entre as partes. A primeira sensação é de que tudo opera perfeitamente a partir de um espaço absoluto e autônomo, configurado pela *crítica da razão*¹³⁹.

¹³⁸ Gilles Deleuze em *Mil Platôs*, ao tratar dos tipos de organizações de homens conhecidas, irá afirmar a existência de três: de linhagem, territorial e numérica. A respeito da primeira dirá ser aquela “que permite definir as sociedades humanas primitivas”. Assim, “as linhagens clônicas seriam segmentos em ato, que se fundem ou se cindem, variáveis segundo o ancestral considerado, segundo as tarefas e circunstâncias” (...) “A terra também, visto que uma segmentaridade tribal vem duplicar uma segmentaridade clônica. Mas a terra é antes de tudo a matéria onde se inscreve a dinâmica das linhagens, e o número, um meio de inscrição: as linhagens escrevem sobre a terra e com o número, constituindo uma espécie de *geodésia*”. (Deleuze, 2000, p. 63). Assim, geodésia, também seria um modo dinâmico de ocupação da terra feita por linhagens, modos de organização de povos primitivos. Em *Impressions d’Afrique* reconhecemos essa triangulação entre terra (espaço), povo (cortejo dos incomparáveis) e geodésia. Tal comportamento de se “fundir”, “cindir”, “segundo um ancestral considerado”, fica evidenciado na performance dos irmãos Alcott.

¹³⁹ Não exploraremos aqui a relação com o projeto iluminista de Kant e sua filosofia crítica (nem mesmo com a combinatória obsessiva de um *outsider* do iluminismo – Sade) ; muita poderia se dizer sobre essa sistematização do campo de possibilidades dado a priori. Entremos, no entanto, por outro caminho. A tríplice aliança entre a referência à cultura negra, a redefinição do espaço e a desnaturalização da percepção, tendo como fim a autonomia da obra, determinaria um quadro de problemas colocado nos anos 1910. Nesse período, no âmbito das artes plásticas, deve-se frisar, portanto, a “descoberta” e o interesse pela arte negra como um acontecimento concomitante à revalorização da dimensão espacial nas artes visuais pelos cubistas. Essa foi a tese defendida por Carl Einstein em *Negerplastik* (1915) – “Adivinhou-se que raramente, salvo entre os Negros, colocaram-se com tanta clareza problemas precisos de espaço e formulou-se uma maneira própria de criação artística” (Einstein, 2011, p. 31). Tal redimensionamento implicava numa depuração da categoria espacial na escultura de modo a “formar uma equação que absorva totalmente as sensações naturalistas do movimento, e portanto a massa, e que transponha numa ordem formal sua sucessão e diversidade” (Ibidem, p. 19). Assim, o acabamento da obra de arte negra apresentaria “alguma coisa de independente, de absoluto e de fechado” (Ibidem, p. 19). Tal síntese entre “primitivismo e vanguarda” não se restringiu aos cubistas dos anos 1910, sendo retomada na

Ritmo e Ordem na procissão dos Incomparáveis.

A gestualidade das personagens parece pertencer a uma coreografia de um espetáculo cênico. O andamento compassado do enredo corresponde ao desfile das hordas de Talou. Como já dissemos, a narrativa configura integralmente o espaço cênico, assim como apresenta as personagens, para só depois começar a apresentar a ação. Esta também segue as marcações típicas de uma coreografia. Qualquer desenvolvimento é anunciado com clareza conforme sua ocorrência.

Evidencia-se esse ritmo marcado na procissão dos filhos de Talou no momento de sua coroação, quando introduzidos no espaço descrito anteriormente. “A falange” passa a ocupar o espaço cênico através de um ritmo típico duma parada militar:

(...) a explanada vê avançar um estranho e pomposo cortejo. Encabeça os trinta e três filhos do imperador, agrupados em seis filas por ordem de tamanho, compondo uma falange negra apresentando diversas

década subsequente pelos surrealistas e artistas como Jean Hans Arp, Joan Miró, André Masson, Michel Leiris e Paul Klee. *Impressions d'Afrique*, em parte, foi uma obra reverenciada como precursora desse processo. Tratava-se para esses artistas de vanguarda de pensar a cultura do outro não mais na chave do *exótico*, mas com expressão de um *espírito criador*, de uma *vontade de absoluto* em consonância com a estrutura da própria psique moderna (Meffre apud Einstein, 2001, p. 23). Se os surrealistas, no entanto, tomaram de empréstimo da arte primitiva as práticas mânticas, o totemismo a feitiçaria como modo de “retorno às camadas arcaicas da psique”, de “irrupção do irracional e dos processos alucinatórios” (Ibidem, p. 22), a recepção do primitivismo por parte dos cubistas, na leitura de Carl Einstein, será de outra ordem. Dentre outros aspectos, a escultura africana será marcada por um tipo de *tridimensionalidade* que acentua as superfícies próximas ao espectador (Einstein, 2011, p. 35), maneira de engendrar “formas plásticas puras” (Ibidem, p. 38) compreendida como “apreensão imediata do espaço” – resultado atingindo pelos cubistas apenas por meio de procedimentos de abstração (Ibidem, p. 38). O distanciamento estético desse tipo de obra está associado a sua dimensão de culto religioso (Ibidem, p. 39): “A essa transcendência corresponde uma visão do espaço que exclui toda função do espectador; é preciso oferecer e garantir um espaço do qual se esgotem todos os recursos, um espaço total e não fragmentado. O espaço fechado e autônomo não significa aqui abstração, mas sensação imediata” (Ibidem, p. 40). Desse modo, a obra se impõe ao espectador enquanto uma totalidade dotada de sentido (Ibidem, p. 41). A obra por si, “precisa revelar-se inteiramente na perfeição da forma e nela concentrar-se com surpreendente intensidade, ou seja, a forma será elaborada até que seja perfeitamente fechada sobre si mesma (...). Num realismo formal – que não entendemos como realismo de imitação – a transcendência existe; porque foi excluída a imitação; (...) Segue-se daí um realismo lógico de forma transcendente. A obra de arte não será percebida como criação arbitrária e superficial, mas, ao contrário, como realidade mítica que ultrapassa em força a realidade natural” (Ibidem, p. 42). Seria possível transpor essa abordagem “fenomenológica” de Einstein para obra rousseliana, haja vista a pretensão do escritor em tecer uma narrativa puramente identificada à própria densidade verbal, e, portanto, autônoma, fechada no espaço pleno dos incomparáveis e indiferente a qualquer plano exterior. Contudo, o deslocamento da representação promovido pela produtividade do texto, ao mesmo tempo em que eleva a obra a sua “dimensão mítica” também evidencia o expediente de abstração envolvido no processo, mediado por um tipo específico de linguagem. Se o pomposo efeito de objetividade ideal é quase onipresente no espetáculo dos incomparáveis, a presença do narrador-testemunha, nas margens da cena, desmistifica a superioridade e a transcendência do narrado na medida em que aponta para o nível enunciativo, o qual além de indicar um ato de leitura (isto é, o papel constitutivo do leitor), insere o texto na ordem prosaica do discurso. Restaria saber o quanto permanece de transcendência na *linguagem* agenciada pelos *procédés* de Roussel com relação à dimensão comunicativa do discurso.

idades, entre os três e os quinze anos. (...). A um sinal de Rao, indígena encarregada de supervisionar a evolução do desfile, o grupo de meninos avançou a passos lentos ao lado da explanada ocupada pela Bolsa¹⁴⁰.

As ações seguem uma cadência fixa, sem que outros eventos ocorram em concomitância. Dessa maneira, não se trata apenas de um tipo de narração adequado ao objeto, mas de uma forma de ordenamento do espaço, dos seres e das ações que estrutura a própria representação.

Na terceira seção, a “Gala dos Incomparáveis” toma o centro da estrutura preparada de antemão:

A representação da gala começa. Em primeiro lugar fizeram sua aparição os quatro irmãos *Boucharessas*, todos vestidos com a mesma roupa de acrobata, compostos de um maiô e de um calção de veludo escuro¹⁴¹.

Todas performances serão notáveis do ponto de vista dos corpos fortes e resistentes dos incomparáveis e da perícia técnica na execução magistral dos números: ritmo, gestos ensaiados e coreografia perfeita. A precisão matemática e sincrônica de gestos rege os números do espetáculo:

Os dois irmãos mais velhos, Hector e Tommy, adolescentes cheios de vigor e flexibilidade, traziam também, cada um, seis bolas de borracha escura dentro de um tamborim compacto; caminharam em sentidos opostos e em breve ficaram em frente um do outro, parados em dois pontos muito distantes¹⁴².

A harmonia musical é denotada por instrumentos como tambores, a marcação do ritmo e o respeito à cadência das ações. Na performance dos irmãos *Boucharessas* por critério de tamanho os garotos marcham em sentidos opostos, numa formação

¹⁴⁰ Roussel, 1910, pp. 17-18. “l’esplanade on vit s’avancer un étrange et pompeux cortège. En tête, les trente-six fils de l’empereur, groupés par ordre de taille sur six rangs, composaient une phalange nègre présentant différents âges entre trois et quinze ans. (...). Sur un signe de Rao, indigène chargé de surveiller l’évolution du défilé, la troupe d’enfants se mit à longer à pas lents le côté de l’esplanade occupé par la Bourse”.

¹⁴¹ Roussel, 1910, pp. 37-38. “La représentation de gala commença. D’abord les quatre frères Boucharessas firent leur apparition, tous revêtus de la même tenue d’acrobate, composée d’un maillot rose et d’un caleçon de velours noir”.

¹⁴² Ibidem, p. 38. “Les deux aînés, Hector et Tommy, adolescents pleins de souple vigueur, portaient chacun dans un solide tambourin six balles de caoutchouc foncé ; ils marchèrent en sens contraire et bientôt se firent face, arrêtés sur deux points fort distants”.

coreografada. Os maiores têm em mãos tambores que guardam ao fundo seis balas de goma escura; um grito de Héctor, um dos maiores, assinala o começo do número: defronte ao grupo de espectadores (inclusive o narrador) passam a lançar uma bola após outra entre as duas fileiras. Uma vez dado esse passo, o número evolui:

Com esse primeiro trabalho completo, cada jogador se pôs a repelir individualmente as balas de seu adversário, efetuando uma contínua troca que se prolonga em seguida sem interrupção. Os tamborins vibram simultaneamente, e doze projéteis formam uma espécie de arco alongado sempre em movimento. Graças a perfeita similitude de seus gestos, unida a uma grande semelhança de aspectos, os dois irmãos, um sendo canhoto, dava a ilusão de alguma coisa única refletida por um espelho. Durante vários minutos a façanha realizada com precisão matemática¹⁴³.

Identifica-se no trecho acima os motivos rousselianos citados: a ordem da semelhança, o paralelismo nas ações, o ritmo bem marcado, a evolução gradual do número, a exatidão. Na sequência, os irmãos colocam em cena pequenos gatinhos tão treinados nas suas ações quanto os meninos. Os gatinhos distribuídos entre aqueles que tem uma fita vermelha e outros com uma fita verde elevam o jogo a um segundo nível. Também nesse caso permanece uma articulação entre trabalho e jogo, ou seja, essa relação estende-se a ação lúdica dos animais. As ações se repetem em busca da perfeição do ato.

Na seção VI do livro, o cortejo dos Incomparáveis será retomado, agora adensado, pelo grupo dos sobreviventes do naufrágio. Como numa coreografia, os gestos se apresentam padronizados e conferem o ritmo da ação:

Os guerreiros negros se levantaram todos em conjunto, recolhendo suas armas. Reformados na direção de Rao, o cortejo do início, aumentado por nosso grupo e pela maioria dos Incomparáveis, se coloca rapidamente em marcha em direção ao sul¹⁴⁴.

¹⁴³ Ibidem, pp. 38-39. “Ce premier travail accompli, chaque jongleur se mit à repousser individuellement les balles de son vis-à-vis, effectuant un continuel échange qui se prolongea ensuite sans interruption. Les tambourins vibraient simultanément, et les douze projectiles formaient une sorte d’arche allongée toujours en mouvement. Grâce à la parfaite similitude de leurs gestes, jointe à une grande ressemblance d’aspect, les deux frères, dont l’un était gaucher, donnaient l’illusion de quelque sujet unique reflété par un miroir. Pendant plusieurs minutes le tour de force réussit avec une précision mathématique”.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 117. “Les guerriers noirs, se relevant tous ensemble, venaient de ramasser leurs armes. Reformé sous la direction de Rao, le cortège du début, augmenté de notre groupe et de la plupart des Incomparables, se mit rapidement en marche vers le sud”.

Assim, o desenvolvimento do romance distribui-se por dois regimes de ação intercalados: os movimentos do cortejo nas imediações de Ejur (que pela possibilidade de mobilidade das personagens deve possuir a dimensão dum anfiteatro) e as performances das personagens.

De modo geral, o tempo, no enredo de *Impressions da Afrique*, é constituído pela sucessão das performances, pela reiteração obsessiva do objeto estético que se pretende perfeito. A concentração do enredo nas performances artísticas e na detalhada minúcia dos objetos confere certa monotonia à narrativa. Logo, o tempo passa a ser o eterno retorno dos aparatos, adensados pelo trabalho contínuo da invenção.

Duas consequência aparentemente opostas podem ser extraídas. De um lado, o ritmo, a reiteração e a ordem são recursos miméticos de representação, tendo em vista a propalada verossimilhança; de outro, marcha e desvela sua verdadeira natureza - um exercício da escritura que constitui seus próprios objetos¹⁴⁵. Lugar onde a linguagem no “trabalho da escrita” (...) pode ser “considerada soberana, desde que ela se atenha à observação rigorosa da *regra do jogo*” (Macherey apud Foucault, 1999, p. XVIII)¹⁴⁶.

Repetição Mecânica em *Impressions d’Afrique*.

Devemos nos estender um pouco mais sobre o problema da *repetição* na narrativa de Roussel. Como já afirmado, a narrativa, pretende uma espécie de exposição científica entre apresentação, demonstração e explicação dos eventos. Para isso, muitas vezes, torna-se necessária a repetição mediante certos experimentos:

Bex, repetindo sua manobra, destampou sucessivamente os dois cilindros, e todos observavam, fora de sua extremidade regularmente afinada, a mesma mina amarelenta e diáfana¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Lembremos da ênfase de Genette em seu *Nouveau discours du récit* e também em *Fronteiras da Narrativa* de que a mimesis, já na sua raiz grega, corresponderia a uma diegesis, isto é, já se trataria de um tipo de discurso. No máximo haveria uma diferença de grau de perfeição entre *mimesis* e *diegesis*, mas não uma diferença qualitativa. Em *Impressions d’Afrique* a função *ornamental* dos objetos (de matriz barroca e em certa medida parnasiana) encontra-se em ruínas, desgastada pelo tempo, o que apontaria para uma descrição “contemplativa” e portanto de inscrição poética, que terá sua máxima realização nas obras de Alain Robbe-Grillet. Isso não significa, entretanto, que na função ornamental se diria de uma *mimesis* da “coisa ela mesma”; supomos apenas que a autêntica função discursiva estaria recalcada pela ilusão denotativa. Em Roussel o processo se inverte: a função denotativa cede espaço para função poética da descrição, o que no limite apontaria para o *silêncio* e *vazio da linguagem* como veremos no segundo capítulo.

¹⁴⁶ A expressão “regra do jogo” é de Michel Leiris.

¹⁴⁷ Roussel, 1910, p. 65. Bex, répétant sa manœuvre, décoiffa successivement les dix cylindres, qui tous laissaient pointer, hors de leur extrémité régulièrement amincie, la même mine jaunâtre et diaphane. Tais expedientes de demonstração científica (como a própria procissão das personagens), como a própria

Componentes dos aparatos também se repetem ao longo da narrativa, seja transversalmente, nas estruturas semelhantes nas diversas maravilhas, seja verticalmente, a partir do reaparecimento de estruturas similares no mesmo aparato. Hastes, plataformas sulcadas, molas, canos, roldanas serão recorrentes. Associação de mecanismos e seres orgânicos, como o lagarto tocador de cítara de Skarioffszky, ou mesmo as substâncias vegetais enxertadas nos dispositivos demonstram esse modelo de repetição.

Além disso, uma vez ativados os mecanismos repetitivos, estes começam a funcionar de modo autônomo, deflagrando novos prolongamentos e operações inusitadas. Como afirma Rosalind Krauss:

O espaço literário das Impressões é habitado, portanto, por um grupo de pessoas que mecanizaram a rotina de criação artística. As forças biológicas e físicas de que elas se utilizaram transformam-se em máquinas que criam imagens (...). Ao automatizarem a produção artística, no entanto, as máquinas chegam a um resultado no qual a estrutura da imagem está absolutamente desvinculada da estrutura psicológica e emocional do indivíduo que dá início à arte, que põe a máquina em funcionamento. Nesse sentido, Roussel parece estar gerando uma versão primitiva dessa paródia da arte conhecida como “pintura-por-números”, algo semelhante a um livro para colorir, que criaria, ou recriava, obras-primas conhecidas¹⁴⁸.

Temos algo como uma “despersonalização do fazer artístico” ou mesmo um fetichismo das máquinas, embora isso ocorra em chave paródica, uma vez que se desloca a crença romântica de “que a imagem original é uma expressão dos sentimentos e pensamentos interiores de seu criador” (Krauss, 2007, p. 87). Essa absorção do “engenho inventor” na máquina se concentra na visualidade performática das mesmas. Por consequência, em face de seu desdobrar heterodoxo, o espectador passa a ser

estrutura do romance, na qual a segunda parte retorna à primeira, podem ser compreendidos na chave do conceito de *ritornelo* de Gilles Deleuze: “Criamos ao menos um conceito muito importante: o de ritornelo. Para mim, o ritornelo é esse ponto comum. Em outros termos, para mim, o ritornelo está totalmente ligado ao problema do território, da saída ou entrada no território, ou seja, ao problema da desterritorialização. Volto para o meu território, que eu conheço, ou então me desterritorializo, ou seja, parto, saio do meu território?” (Deleuze, *Abecedário*, 1997). Assim como um *ritornelo* encontra-se sempre em relação a outros tipos de *ritornelo*, as figuras de *Impressions d’Afrique* traçam zonas proximais entre si, cruzando-se e separando-se num fluxo constante.

¹⁴⁸ Krauss, 2007, p. 87.

envolvido no próprio processo de difusão dos mecanismos. Fica dividido entre o fascínio e a premência de inteligibilidade¹⁴⁹.

No caso do dispositivo musical de Skarioffszky, não o temos propriamente como o músico que irá tocar o instrumento. Na verdade sua função é administrar a correta execução do aparato: um lagarto adestrado provoca a queda de gotas de um certo líquido, gerando as vibrações das cordas do instrumento. Os movimentos pré-determinados permitem a cadeia sonora almejada. Desse modo, a autonomia da execução tem como condição o agenciamento prévio à realização, embora o funcionamento racional do dispositivo (paralógico?) seja o determinante da operação artística.

Imitação e Ilusão de Realidade na narrativa.

Diversas são as circunstâncias nas quais ocorrem imitações, arremedos de seres, objetos ou situações. Temos o caso do irmão Boucharessas mais jovem, Bob:

Com uma habilidade inaudita e um talento de uma miraculosa precocidade, o encantador bambino começa uma série de imitações acompanhadas de gestos eloquentes; diversos ruídos dum trem sacudindo, gritos de todos animais domésticos, moagem da serra ao talhar uma pedra, salto brusco duma rolha de champagne, gorgolejo dum líquido derramado, fanfarras dum corno de caça, solo de violão, canto lamentoso dum violoncelo, formava um repertório deslumbrante capaz de dar, à quem fechava por um momento os olhos, a ilusão completa de realidade¹⁵⁰.

A personagem Carmichäel ao cantar a epopéia africana chamada de *Jéroukka*, nas estrofes que narram a batalha de Tez, também manifesta a capacidade mimética:

¹⁴⁹ Para efeito de análise, tratamos nessa primeira parte, do problema de como se dá a ocorrência da contenção dos desvarios da imaginação, figurado na narrativa, por recursos associados à mímesis de representação. Todavia, vale a pena reafirmar as colocações de Rosalind Krauss: ao mecanizar a rotina artística, Roussel estaria propondo uma “história [que] está pontuada de imagens que ridicularizam um racionalismo ocidental alicerçado na necessidade de nexos lógicos”. (Ibidem, p. 87). Igualmente, Marilda Rebouças defende a tese de que “não há uma aderência total a cultura ocidental”, sendo que “as máquinas do universo rousseliano não coincidem qualitativamente com a nossa tecnologia”. Seria uma “mecânica do fantástico”. As invenções não alterariam ordem social, relações de trabalho ou cosmologia em Roussel. Impera a gratuidade. (Rebouças, 1984, p. 68).

¹⁵⁰ Roussel, 1910, p. 41. “Avec une maîtrise inouïe et un talent d’une miraculeuse précocité, le charmant bambin commence une série d’imitations accompagnées de gestes éloquents ; bruits divers d’un train qui s’ébranle, cris de tous les animaux domestiques, grincements de la scie sur une pierre de taille, saut brusque d’un bouchon de champagne, glouglou d’un liquide versé, fanfares du cor de chasse, solo de violon, chant plaintif de violoncelle, formaient un répertoire étourdissant pouvant donner, à qui fermait un moment les yeux, l’illusion complète de la réalité”.

Sua miraculosa voz de cabeça , copiando a ponto de se confundir com as vibrações duma garganta feminina, se desenvolvia à vontade na grande sonoridade do pleno ar, sem parecer embaraçado pela difícil pronúncia dos vocábulos incompreensíveis dos quais eram feitos as estrofes¹⁵¹.

A aparência de verdade das imitações compreende a ideia de verossimilhança, como a desenvolvemos. Aufere-se a personagem as honrarias daquele que é capaz de imitar, a ponto de recriar uma voz outra. Por outro lado, no domínio do drama, a imitação já determina uma consciência do falso, ou seja, o reconhecimento de que se trata de um truque. Isso ocorre devido ao fato de que a imitação não passaria de efeito de realidade. O artifício é assim denunciado, quando o estrangeiro Carmichaël, que deveria saber de cor a epopéia, se esquece de um verso, sendo assim castigado por Talou. Deve-se atentar mais uma vez para o fato de que o caráter *oral* do *contar*, de matriz balzaquiana, reaparece como esteriótipo, como performance discursiva. A imitação imperfeita de Carmichaël nada mais é do que uma paródia da voz divina do escritor romântico, isto é, sinalização da impossibilidade de distanciamento total.

A produção de “efeitos de realidade” fica patente em Darriand, o hipnotizador, que ao inventar uma máquina com finalidades psicoterapêuticas, intenta fazer Séil-kor recobrar sua consciência. Por meio de plantas alucinógenas e um sistema de projeções assomado ao corpo do jovem, a máquina simula eventos significativos das vivências pregressas de Séil-kor :

Um sujeito colocado sob o teto sentia o perfume penetrar em sua perturbadora fragrância, que o submergia imediatamente num verdadeiro êxtase hipnótico; assim, com a face voltada para o muro, o paciente via desfilar sobre o fundo branco, graças a um sistema de projeções elétricas, toda sorte de imagens coloridas que a superexcitação momentânea de seus sentidos lhe fazia tomar

¹⁵¹ Ibidem, pp. 115-116. “Sa miraculeuse voix de tête, copiant à s’y méprendre les vibrations d’un gosier féminin, se développait à souhait dans la grande sonorité du plein air, sans paraître gênée par la difficile prononciation de vocables incompréhensibles dont les stances étaient faites”. Um tema central em Roussel diz respeito ao “travestismo”. Tanto Carmichael quanto Talu são personagens que se travestem. Para Ford, essa mudança de papel pertence a um domínio maior da escritura rousseliana que é o da *inversão*. Com isso, “o travestismo é condição fundamental para entrar no paraíso da narração (...) na medida em que se converte em consciência dos múltiplos significados possíveis de palavras e sons”. (Ford, 2004, p. 146). Devemos lembrar da variada série de personagens travestis em Roussel, como Claude e Gaspard nos textos abandonados de Roussel, cuja síntese maior encontra-se em Carmichael. Desse modo, assim como a inversão entre prosa e poesia, a inversão da sexualidade das personagens permite a realização artística de Roussel. As ditas “sensações de arte” e a “ilusão completa da realidade” só poderiam ser atingidas por essas *inversões*. (Ibidem, pp. 150-151). Ao analisar os *procédés*, veremos que a condição de inversão é dada pelo próprio mecanismo de criação, isto é, a subversão de papéis (entre brancos e negros, por exemplo) será condicionada pelas possibilidades formais do significante.

por realidade; a vista duma passagem hiperbórea resfriava imediatamente a temperatura de seu corpo, fazendo tremer seu corpo e estalar sua mandíbula; ao contrário, o quadro simulava uma casa incandescente provocando nele uma abundante transpiração que poderia disseminar com o tempo queimaduras sobre toda superfície de sua epiderme. Ao apresentar dessa maneira à Séil-kor um surpreendente episódio de sua biografia pessoal, Darriand esperava revelar a memória e a sã razão que o jovem negro havia perdido recentemente por consequência duma ferida na cabeça¹⁵².

Ulterior aos inventos de Daguerre, a máquina de Darriand nada mais é que uma hipertrofia de um processo que se iniciou com a fotografia. A máquina gera uma simulação¹⁵³ da realidade com a finalidade de fazer emergir a sã consciência do jovem. Dessa maneira, “a criação de uma ilusão da realidade” se dá “através de meios insólitos ou pouco usuais” (Ford, 2004, p. 149). Assim são todos os exemplos de imitação, do palhaço Whirigig que por meio de um baralho constrói “a figura de um padre no umbral de uma casa”; ou de Louise Montalescot que imita a natureza através uma complexa máquina de pintar. O princípio é o mesmo: a “ilusão referencial” que produz “efeitos de realidade” tem como fundamento não a “denotação verdadeira do real”, mas um artifício de imitação, muito distante da possibilidade de “captar o real” nele mesmo.

¹⁵² Roussel, 1910, p. 147. “Un sujet placé sous le plafond odorant sentait pénétrer en lui de troublants effluves, qui le plongeait aussitôt dans une véritable extase hypnotique ; dès lors, la face tournée au mur, le patient voyait défilier sur le fond blanc, grâce à un système de projections électriques, toutes sortes d’images coloriées que la surexcitation momentanée de ses sens lui faisait prendre pour des réalités ; la vue d’un paysage hyperboréen refroidissait immédiatement la température de son corps, en faisant trembler ses membres et claquer ses mâchoires ; au contraire, tel tableau simulant un foyer incandescent provoquait chez lui une abondante transpiration et pouvait à la longue disséminer de graves brûlures sur toute la surface de son épiderme. En présentant de cette manière à Séil-kor un frappant épisode de biographie personnelle, Darriand comptait réveiller la mémoire et la saine raison que le jeune nègre avait perdues récemment par suite d’une blessure à la tête”. Kristeva dirá a respeito das “imagens de reprodução” em Roussel: “Imagem exata da verossimilização. Com um efeito momentâneo de projeção que se dá por choques e jogos de contrastes, mas que, para ser completa, exige uma ordem: é essa ordem que Darriand vai restabelecer ao projetar as sequências numa consecutividade linear e silogística” (Kristeva, 1974, p. 144). O mesmo resultado é obtido através da “pintura mecânica” Louise: “As grandes árvores do Behulifruen estavam fielmente reproduzidas com seus magníficos ramos, cujas folhas, de tons e formas estranhas, se cobriam de um sem-fim de intensos reflexos. No chão, enormes flores, azuis, amarelas ou carmesins, brilhavam entre a erva. Mais longe, através dos troncos e das ramagens, o céu resplandecia; em baixo, uma primeira zona horizontal, de um vermelho-sangue, esbatia-se para dar lugar, um pouco mais acima, a uma faixa cor-de-laranja que, ao iluminar-se, se transformava num amarelo-dourado muito vivo; a seguir, vinha um azul-celeste pintado ao de leve, no centro do qual brilhava, mais para a direita, uma última estrela mais retardatária. A obra, no seu conjunto, dava a impressão de um colorido singularmente forte e reproduzia rigorosamente o modelo, como todos podíamos comprovar lançando um rápido olhar ao próprio jardim” (Roussel, 2011, p. 125).

¹⁵³ Usamos o termo em sentido lato, sem as conotações de *simulacro* tal como compreendidas no pensamento contemporâneo ao tratar da questão do “mundo-cópia” ou sobre a questão da “hiper-realidade”.

Na perspectiva de Foucault, esse “artifício de imitação” poderia ser compreendido como uma “figura da imitação (do desdobramento das coisas, e do retorno ao idêntico pelo gesto e no momento que as desdobram) comandando mais ou menos todas as proezas dos incomparáveis” (Foucault, 1999, p. 41). Significa que as imitações são “desdobramentos das próprias maravilhas” (Ibidem, p. 41). Ainda em termos abstratos, podemos dizer que se trata de um descolamento no interior da linguagem, seguido de um movimento de retorno da parte cindida em direção ao todo (o que ficará evidente quando analisarmos as operações dos *procédés* ao plano da invenção). Nesse sentido, “a imitação” não seria decorrente de uma técnica deliberada de imitação, antes um efeito colateral das inflexões da linguagem. Exemplos seriam “as cenas que imitam o desdobramento do teatro, localizando-se neles para distendê-los até os limites da irrealidade”(Ibidem, p. 42). É o caso do manuscrito original de Romeu e Julieta, encontrado pela trágica Adinolfa, em que a “peça estava assim cheia de muitos enriquecimentos que, sem desnaturalizarem o fundo, a embelezavam com bastantes quadros pitorescos e imprevistos” (Roussel, 2011, p. 179). Se a ficção de ficção encontrada por Adinolfa aponta para um evento “único e incomparável”, por outro lado não deixa de ser um retorno da linguagem sobre si. Assim:

Tudo é secundário nestas únicas proezas, tudo é repetição nessas façanhas que não se comparam. É que tudo sempre já começou; o inaudito já foi ouvido e do fundo da linguagem as palavras falaram para além de toda memória. A maravilha é que o recomeço nasça do único, o restitua exatamente semelhante a ele mesmo, mas duplo doravante sem redução possível. No fundo das máquinas e das cenas já havia seu resultado, como no fundo do procedimento se ocultavam as palavras que ele estava encarregado de trazer à superfície¹⁵⁴.

Portanto, a imitação em Roussel deve ser compreendida como repetição de um ordenamento inaugural da linguagem; daí a condição de ser um “duplo” que, no entanto, deve ser tomado como evento “único”. Disso decorre a natureza secreta do clube dos Incomparáveis.

Nesse ponto, ficam evidenciados, pela própria escritura, os limites da noção de mimesis de representação que adotamos para compreensão da estética de Roussel. Não

¹⁵⁴ Foucault, 1999, p. 43.

significa que ela não opere na escritura do autor, mas que a função atribuída à mesma é posta entre parênteses. Uma vez que na economia geral do texto rousseliano, a mimesis de representação é desvendada em seus artifícios (assim como, no plano da ficção, percebemos que as imitações das personagens são oriundas de artifícios) entendemos que *Impressions d'Afrique* faz uma paródia da *representação mimética* ao deslocá-la por meio da repetição de seu ordenamento discursivo. Por consequência, há o apontamento da máscara, como propõe Barthes, de modo que a representação mimética desliza-se para ordem daquilo que se chama de *figura*¹⁵⁵.

Mimesis de Produção, Antimimesis e Efeito de Linguagem em Impressions d'Afrique.

Em nossa análise de *Impressions d'Afrique*, partimos da constatação de traços próprios à mimesis de representação, como a descrição do detalhe, as explicações lógicas, a organização geométrica do espaço, a adoção da repetição, a marcação do ritmo, da repetição e da ordem, o mecanicismo, entre outros. Tratam-se tanto de traços estilísticos como de figuras encenadas no enredo.

Todavia, a representação mimética corresponde apenas à metade do problema da escritura rousseliana. Qualquer leitor de *Impressions d'Afrique* ficaria estupefato com o espetáculo assombroso encenado ao longo do romance. Mescla de music-hall e espetáculo circense, a África de Roussel assemelha-se a uma cena teatral na qual desfilam as figuras mais exuberantes da imaginação. Tudo parece inesperado na atuação das personagens e máquinas que desafiam os “princípios do mundo natural”. Personagens virtuosos, invenções mirabolantes, mistura de referências que vão do conhecimento erudito ao popular, dão o tom de maravilhoso ao romance. As ações apresentadas transitam do gênero cômico ao trágico, ora provocam o riso e o estranhamento no leitor, ora a sensação do grotesco.

Amplia-se a complexidade da obra quando vislumbramos a relação paradoxal entre delírio e lógica: à prosa clara e refinada, à sintaxe feita de encadeamentos precisos das frases, ao cuidado da descrição e a explicação pormenorizada, contrapõe-se o

¹⁵⁵ Para Barthes, “podemos chamar esses cacos de discurso de *figuras*. Esta palavra não deve ser entendida no sentido retórico, mas antes no sentido ginástico ou coreográfico; em suma no sentido grego: σχῆμα não é o ‘esquema’; é, de um modo bem mais vivo, o gesto do corpo apanhado em ação, e não contemplado em repouso” (Barthes, 2003, p. 18). Em Roussel, o desvelamento dos artifícios da retórica da representação é concomitante a irrupção da palavra perpassada pela materialidade do corpo, haja vista que Roussel constrói as figuras a partir de combinações não exclusivamente lexicais, uma vez que incorpora os próprios fragmentos da experiência mundana, como sugerem alguns intérpretes de sua obra. Retomaremos essa questão no próximo capítulo.

“desconcertante do universo rousseliano” constituído por seres exóticos, máquinas estranhas, feitos prodigiosos, anedotas ligadas ao imaginário infantil e a bizarra amálgama entre cultura francesa e o imaginário europeu sobre a África.

O leitor tem em mira uma legibilidade dupla: sobrepõem-se, de maneira tensa, os estratos da representação mimética e a figuração do extraordinário. Um estrato subsiste no outro de modo indissolúvel (a divisão tem efeito de análise), provocando o constante efeito de indeterminação.

Nesse sentido, se por um lado existem traços estilísticos da mimesis da representação em *Impressions d'Afrique*, por outro, as próprias figuras do enredo fazem a quebra da mesma. Uma vez que a mimesis passa a indicar sua produção mesma, a própria escritura, as figuras de aparência referencial (no plano do narrado) remetem para um deslocamento de si (e, por conseguinte, para um descolamento do efeito referencial). Com isso, postulamos que o efeito de realidade é produzido por determinados estilemas do realismo literário, porém, não podemos deixar de reconhecer a existência de outras variantes na escritura de Roussel.

Portanto, se os recursos miméticos apontam para a configuração de “mundos possíveis”, elaborados pelos sentidos da linguagem, não podemos deixar de notar um movimento da linguagem literária em sentido inverso, isto é, a linguagem voltada para seus próprios processos de invenção:

Sobre um plano puramente lexical, Roussel ilustra uma outra direção de pesquisa que atinge o romance: não em transformar as técnicas para reaproximar a narrativa das estruturas reais da experiência, mas criar estruturas para examinar em seguida quais aspectos novos elas revelam.¹⁵⁶

As demonstrações de funcionamento dos mecanismos significam também a demonstração da eficácia desses processos. Ao salientarmos a potência construtiva da representação mimética (o efeito de possível), não devemos perder de vista sua contraface: seu caráter de pura elaboração linguística, a dimensão do falso. Quando Roussel produz efeitos de realidade, estes estão dispostos numa escritura que ultrapassa o simples anseio de ilusão referencial. Decorre disso, o deslocamento da mimesis de representação em *Impressions*, que acaba por desvelar o caráter de artifício da mimesis durante seu próprio exercício. Podemos dizer que Roussel coloca entre parênteses o ato mimético e sua política correlata. Partindo da ideia de que a dita “teoria francesa” faz

¹⁵⁶ Bree, G. & Morot- Sir, 1990.

uma leitura do verossímil (eikos) como opinião (doxa) ou “sistema de convenções e expectativas antropológicas e sociológicas, enfim, como ideologia decidindo sobre o normal e o anormal enquanto ela afasta mais a mimesis da realidade para nela ver um código” (Compagnon, 1999, p. 105); ou mesmo se aceitarmos a noção antiga de decorum, observamos que Roussel ao recorrer a um discurso mimético, para tratar de algo “inverossímil”, no sentido de não acreditado socialmente, acaba por problematizar a função pragmática desse modelo discursivo. A “invenção moderna” coincide assim com a “perversão clássica”¹⁵⁷.

Antes havíamos enfatizado a representação mimética como efetuação da linguagem; no entanto, frisemos inversamente a própria aparição da linguagem em meio a mimesis. Hugo Friedrich, estudioso da poética moderna, assinala que na poesia de Mallarmé, importa não a designação de objetos exteriores, mas o objeto como entidade da palavra, suscitado no desenrolar da escritura. Critica-se a noção de representação, na medida em que os objetos se inscrevem na própria autorreferência do poema; os objetos se fazem no poema, sendo que seus movimentos se identificariam com os movimentos da linguagem. Interessaria a materialidade da palavra o por em movimento da própria escritura:

À medida que a linguagem provoca este distanciamento e, por meio deste, a destruição das coisas, fornece contudo ao destruído, ao mesmo tempo, a existência na linguagem¹⁵⁸.

Um dos principais analistas dessa “existência na linguagem”, do “reaparecimento do ser da linguagem”, será Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas* (1966). A linguagem na episteme renascentista (do século XV ao XVI), compreendida como “assinatura do mundo”, estabelecia as correspondências entre o micro e o macrocosmo, dentro de uma *formação discursiva* marcada pela *semelhança*. Por sua vez, a hipótese feita em *As Palavras e as Coisas* defende a ideia de um “reaparecimento desse ser da linguagem” no crepúsculo da episteme moderna (do século XIX ao XX). Esse retorno (sem o intermédio do contexto (*tynchanon*) e da figura de um Deus criador como na episteme renascentista), se daria especialmente na *experiência-limite* oferecida pelas literaturas da modernidade. Tão logo:

¹⁵⁷ Fazemos alusão ao subtítulo da obra organizada por Pierre Bazantay e Patrick Besnier: *Raymond Roussel – Perversion Classique ou Invention Moderne?* Rennes, 1993.

¹⁵⁸ Friedrich, 1956, p. 99.

A partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem. Tornou-se um objeto de conhecimento¹⁵⁹.

Em literaturas como a de Roussel, essa linguagem ensimesmada, reduzida a sua própria finitude, permite a perscrutação de seu “ser vivo de linguagem”, ou propriamente no jargão rousseliano – permite a busca da “prospecção da palavra”. Daí o quadro geral diagnosticado por Foucault:

Era necessário que esse novo modo de ser da literatura fosse desvelado em obras como as de Artaud ou de Roussel, e por homens como esses (...). Em Roussel, a linguagem [a língua], reduzida a pó por um acaso sistematicamente manejado, relata indefinidamente a repetição da morte e o enigma das origens desdobradas. E, como se essa prova das formas da finitude na linguagem não pudesse ser suportada ou como se ela fosse insuficiente (talvez sua própria insuficiência era insuportável), foi dentro da loucura que ela se manifestou. A figura da finitude se dá assim na linguagem (como o que se desvela nela), mas também antes que ela, mais aqui, nesse região informe, muda, insignificante onde a linguagem pode liberar-se. E é nesse espaço, assim posto a descoberto, que a literatura – com o surrealismo primeiro (mas sob uma forma travestida), depois, cada vez mais puramente com Kafka, com Bataille, com Blanchot – se dá como *experiência*: como experiência da morte (e no elemento da morte), do pensamento impensável (e em sua presença inacessível), da repetição (da inocência originária, sempre aí, no ponto mais próximo à linguagem e mais afastado dela), como experiência da finitude (capturada na abertura e na exigência dessa finitude)¹⁶⁰.

Por ora, não examinaremos detalhadamente a proposição de Foucault. Interessa apenas salientar que sua epistemologia estruturalista já demonstrava à redução a um espaço específico da linguagem. Esse permitiria pensar o que Friedrich chamou de “existência na linguagem”, a irrupção da mesma no momento de “destruição das coisas”.

Tal processo evidencia-se na obra de Roussel. Ao destruir a materialidade das coisas em nome da materialidade da linguagem, a mimesis é igualmente abalada. Isso porque a grande referência passa a ser a linguagem na sua densidade própria. Essa visada torna-se possível quando nos voltamos para a integralidade da narrativa

¹⁵⁹ Foucault, 2000, p. 409.

¹⁶⁰ Ibidem, pp. 530-531.

rousseliana (a comunicação entre os dois estratos mencionados). Verifica-se que a verossimilhança angariada pela mimesis da representação será minada pelos conteúdos extraordinários encenados.

Contra a ideia de uma antimimesis, Costa Lima conserva uma mimesis de produção. Sugere que a ideia de uma quebra da mimesis fundamentaria-se na concepção da mimesis clássica, na qual a arte mimética faz referência à anterioridade da *physis*. Segundo o autor, não há exatamente uma “destruição das coisas” em obras como as de Mallarmé (e, em nosso caso, Roussel), na medida em que a própria literatura funda seus objetos. Ao “expulsar o real” e seus “substratos sociais” a arte torna-se “auto-reflexiva” e não se comunica mais com qualquer representação social. Assim, sua distinção:

(...) toda obra que não tem uma relação direta, nem a possibilidade de um efeito direto sobre o real, só poderá ser recebida como de ordem mimética, seja por representar um Ser previamente configurado – mimesis de representação – seja por produzir uma dimensão do Ser – mimesis de produção¹⁶¹.

Vimos, no entanto, que a mimesis de representação já não remeteria necessariamente a um “Ser previamente configurado”. Por mais que haja representações sociais prévias, a relação é demasiadamente instável, embora a escritura na representação seja marcada por seus investimentos pulsionais. Por sua vez, na mimesis de produção, acentua-se o caráter autorreferencial do texto; o sentido da obra seria regulado pela própria linguagem da obra, quer dizer, trata-se de obras retroalimentadas pelos seus processos de criação¹⁶². Numa outra perspectiva, seguindo os passos de Serge Gavronsky, Roussel se diferenciaria do escritor mimético que esconde seus artifícios (Gavronsky, 1983, p. 31). A “cadeia sintagmática” destinada a “representar o mundo

¹⁶¹ Costa Lima, 2003, p. 182. Ainda irá afirmar: “Para que o produto que não segue o parâmetro da mimesis da representação – que não se apóia ou apenas minimamente em algum dado externo – possa despertar uma significação é preciso que o receptor apreenda seu significado pela análise de sua produção. Neste caso o *Ser* já não é o seu lastro prévio, mas o que advém, o seu ponto de chegada.” (Ibidem, p. 181).

¹⁶² Numa formulação radical Philippe Sollers afirmará: “pretendo realismo [...] esse preconceito que consiste em acreditar que uma escritura deve exprimir alguma coisa que não é dada nesta escritura, alguma coisa sobre a qual a unanimidade pode se fazer imediatamente. Mas é preciso ver que esta concordância só pode se dar sob convenções prévias, sendo a própria noção de realidade uma convenção e um conformismo, uma espécie de contrato tácito entre o indivíduo e seu grupo social” (Sollers apud Compagnon, 1999, p. 97).

produz um non-sense”(Ibidem, p. 31). Com efeito, em Roussel “a mimesis é enfraquecida”, de modo a dar lugar à “semiose” (Ibidem, p. 38)¹⁶³.

Assim, a especificidade de *Impressions d’Afrique* consiste em manter a aparência de mimesis de representação na qual se esconde uma mimesis de produção, ou na outra chave proposta, uma semiose, isto é, um tipo de produção de significado. Podemos dizer que Roussel faz uma mimesis da mimesis. Como sugerimos anteriormente com Foucault, o crível da obra embasa-se nas potências da linguagem. São produzidas representações verossímeis na proporção em que a linguagem dobra-se sobre si, inventando mecanismos e os explicando, algo próprio a mimesis de produção¹⁶⁴. Gera-se o efeito de verossimilhança ao passo em que o desvela como efeito de linguagem. Por um lado se produz o efeito de “mundo possível”, por outro se deflagra seu caráter de efetuação da linguagem.

Um exemplo seria o detalhamento microscópico de Roussel. Se por um momento somos levados a pensar num autor positivista, preocupado em estabelecer um grau extremo de objetividade, por outro, o leitor é levado a analisar as imagens tentando decifrar seus processos gerativos. Assim, a obra desloca a mimesis no momento de sua execução. Como ficaria então a questão da verossimilhança?

Sem descartar a produção de algum convencimento profundo, afeito ao imaginário dos leitores, no nível epidérmico do texto a representação verossímil é constantemente abalada pelos excessos das imagens. Do ponto de vista da forma, o relato parece a princípio crível, haja vista a capacidade de adequar um relato fora do comum a ordem da verossimilhança. Entretanto, o mesmo jogo entre forma e conteúdo, dado na recorrência incessante de novas figurações extraordinárias, acaba por minar a crença nos efeitos de realidade¹⁶⁵. Estes passam a serem vistos exatamente da maneira

¹⁶³ Esse tipo de deslocamento não se permite identificar numa “linha simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo e o não-representativo ou antirepresentativo” (Rancière, 2009, p. 34). Como desenvolve Rancière, “o regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade. É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. No regime estético da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado” (Ibidem, p. 35). Nesse sentido, a inscrição da narrativa rousseliana no campo do poético e da produtividade não se exime do retomar das *formas* passadas, seja simplesmente para suspender seu valor de origem, seja com a intenção consciente de parodiá-las.

¹⁶⁴ Trata-se do tema da autorreferencialidade da linguagem: diz respeito a uma aposta na autonomia do texto, resultado dos “jogos de palavras e das virtualidades da linguagem”. Não configura um tema exclusivo da literatura, visto perpassar as principais doutrinas teóricas do século XX: do formalismo russo ao estruturalismo francês, de Mallarmé ao *Nem Criticism* norte americano, de Valéry à Gide, etc. “A recusa da dimensão expressiva ou referencial não é própria a literatura, mas caracteriza o conjunto da estética moderna” (Compagnon, 1999, p. 102).

¹⁶⁵ Ao desestabilizar a equação obra-público, a qual fundamenta a relação de verossimilhança, o autor rompe o contrato com o público de época. Isso não significa, por outro lado, que a obra não atinja o

que são: convenções de estilo ou, como nas palavras de Kristeva, “operações lógicas do mesmo”. O estranhamento em relação aos artifícios de superfície é potencializado pela suspeita de procedimentos de linguagem que dariam origem à narrativa¹⁶⁶. Qual seria então a natureza desses procedimentos? A quais necessidades eles atenderiam?

Analisando *Impressions d’Afrique* seja a partir do conceito de *mimesis de produção* seja a partir do conceito de *produtividade textual* percebemos que as “imagens reproduzidas” (assim como enunciadas no nível do narrado) ao se deslizarem do “referencial empírico” ou do dito “princípio natural”, acabam por “reproduzir” os próprios processos de escritura. Nas palavras de Kristeva, a narrativa configura uma *imagem de texto*:

A imagem de texto está necessariamente presente nessa escritura que se representa: ela põe em relevo as particularidades do trabalho textual. O texto é antes de tudo um texto estranho: distante, outro, diferente da própria língua e do princípio natural, ilegível, incomparável, sem relação como o verossímil. Seja hieroglífico, seja sobre pergaminho, seja ponukéléin, seja chinês, seja musical (Haendel), ele é sempre diferente de nossa palavra fonética “inteiramente inacessível aos ouvidos europeus, desenvolve-se em estrofes confusas” (I.A, p. 115), antes cifras que inscrição. (...) Fora do próprio mercado, a escritura francesa se apresenta como uma cifra (as cartas Velbor-Flore), ou serve para decifrar uma escritura ilegível (o ponukéléin)¹⁶⁷.

Segundo Kristeva, o texto, ao emular o trabalho textual, lança visibilidade (torna translúcida) a contrastante cifra ou enigma desenhado em sua superfície. Não se trata ainda de contemplar a clareza da *formulação* dos enigmas, no plano da invenção, mas de constatar seus indícios no nível do narrado: os hieróglifos, a estranha língua africana de ponukélé, o procedimento de composição utilizado por Haendel na narrativa. Com efeito, está em jogo uma imagem de texto que, acima de tudo, é espelhamento de si

âmbito dos grupos de vanguarda, do começo do século, preocupados em desvendar o inconsciente, a imaginação, o homem. A obra poderia ainda pertencer ao jogo da verossimilhança se pensarmos que ela carrega o imaginário da própria literatura, fixado na memória dos leitores. Entretanto, compreendemos que, num nível profundo, a obra de Roussel começa a investigar questões acerca da natureza da linguagem, que ultrapassam a ideia tradicional de obra verossímil. Esse caráter de passagem demonstra como Roussel é um autor de transição entre a tradição do XIX e o imaginário contemporâneo. Os estratos da representação e da imaginação, em sua obra, marcam esta virada.

¹⁶⁶ Trataremos dos “procedimentos” no segundo capítulo.

¹⁶⁷ Kristeva, 1974, p. 155.

mesmo enquanto texto, naquele ponto indissociável entre a produção e o produto. Por isso também, o termo *metalinguagem* não é adequadamente aplicável:

O texto é também um movimento de reorganização, uma “circulação febril” que produz, destruindo. A máquina de Louise é a imagem, por excelência, desta função: antes de tudo, essa invenção vem dos livros que Louise leu; é, por assim dizer, uma permutação de textos; a seguir, seu funcionamento mesmo consiste em refazer o que ela já fez, reescrevendo a lápis o que o pincel já havia traçado. “O lápis se põe a correr de alto abaixo no papel branco, seguindo as mesmas secções verticais anteriormente trilhadas pelos pincéis. Desta vez nenhum movimento em direção a palheta, nenhuma mudança de instrumento, nenhuma trituração de cores, retardavam a tarefa que avançava prontamente. A mesma paisagem aparecia ao fundo, mas seu interesse, agora secundário, era aniquilado pelas personagens do primeiro plano. Os gestos tomados ao vivo, - os hábitos, muito definidos - as silhuetas, curiosamente engraçadas, - e os rostos, gritantes pela semelhança, - tinham a expressão desejada, ora sombria, ora alegre....Malgrado o contraste da paisagem, o desenho dava a ideia exata de uma febril circulação de rua (I.A, p. 209). Como não decifrar nessas linhas a metáfora do trabalho textual que atravessa a palavra (o desenho do pincel), absorve-a e aniquila-a numa gestualidade febril para fixar-se, por sua vez, numa impressão nova, semelhante a qualquer outra¹⁶⁸.

A prática da *reescritura*, descrita no nível do narrado, forma uma *imagem de texto* ambígua: a produtividade é feita de aniquilação e absorção do já dito; não obstante, a figura retocada gera uma “impressão nova” e ao mesmo tempo “semelhante a qualquer outra”. Em outras palavras, temos uma imagem de texto que reflete a incorporação do novo ao processo de verossimilização. Por outro ângulo, a *carnavalização* dos retratos da cultura ocidental, verificada em diversas passagens de *Impressions d’Afrique*, indica o contra-fluxo subversivo do já visto, algo semelhante à *Gioconda* de Marcel Duchamp.

¹⁶⁸ Ibidem, pp. 155-156. Kristeva faz a advertência: “A acepção de produtividade textual como autodestrutiva, aniquilante e superadora, não implica nenhuma concepção do texto literário como “literalidade” que se auto-satisfaz num isolamento precioso. Um julgamento desse tipo seria cúmplice de uma leitura verossimilizante da obra “literária”, da qual demonstramos os fundamentos ideológicos e a limitação histórica. Bem ao contrário, esse postulado nos leva a uma lei que é tempo de enunciar: A *produtividade textual é a medida inerente da literatura (do texto)*, mas ela não é a literatura (o texto), do mesmo modo que cada trabalho é a medida inerente de um valor, sem ser o próprio valor” (Ibidem, p. 156).

Em última instância, a imagem de texto mostra o próprio perfazer de uma escritura que se projeta para além de qualquer referência prévia do imaginário constituído; mesmo quando “assemelha-se à”, a imagem de texto deflagra que as “imagens reproduzidas no texto” nada mais são que frutos do trabalho reflexivo da escritura. Daí, o fato de a “imagem de texto” não ser um simples espelhamento metatextual de sua produtividade, mas ser a ação da própria produtividade, do ponto de vista da superfície.

Apresentemos uma última reversão na análise da primeira parte de *Impressions d’Afrique*. A questão norteadora seria: para além da produtividade textual haveria um sentido outro para a escritura rousseliana? Ainda conforme Kristeva:

(...) práxis textual nada tem a ver com uma energia finitista e metafísica: não produz nada além de sua própria morte e toda interpretação, visando fixá-la num efeito produzido (verossímil), é exterior a seu espaço produtor¹⁶⁹.

Se não há uma significação (“efeito produzido” e fixado sobre o texto) ou finalidade para além do exercício traçado no “espaço produtor” do texto, seria justo nos perguntarmos sobre a natureza da própria “produtividade textual”. Ademais, se o texto vincula-se a “imagem da morte” e esta “se associa, pois, dialeticamente, à imagem da máquina” (Ibidem, p. 156), isto não significa necessariamente que máquina e morte produzam um tipo de significância colateral a fixação do sentido. Tal especificidade pode ser constatada no uso inovador dos “pormenores”.

Numa última visada, os pormenores passam a cumprir uma função definitivamente outra que aquela do realismo formal. Dada as afinidades eletivas entre Marcel Proust e Raymond Roussel, algumas considerações sobre o primeiro talvez valham igualmente para segundo:

Tinha uma teoria não realista da realidade, que acabava numa espécie de transrealismo, literariamente mais convincente do que realismo referencial, por

¹⁶⁹ Ibidem, p. 156.

permitir o curso livre da fantasia e, sobretudo, o uso transfigurador do pormenor, como se ele criasse uma realidade além da que experimentamos¹⁷⁰.

Dessa maneira, a repetição e o acúmulo de detalhes enunciados em *Impressions d'Afrique* parecem, em última instância, acenar para algo além das simples performances de mecanismos e personagens, mesmo além de um exercício de efetuação formal da linguagem. Lá onde parecia haver apenas a auto-evidência de objetos positivados, a descrição rousseliana sugere a presença da linguagem em seu “ser bruto”, em toda sua densidade verbal, reclamando por suas potências criadoras:

Enfim, podemos sem dúvida fazer a hipótese que o descritivo é um modo de ser dos textos onde se manifesta uma teoria mais ou menos implícita, mais ou menos “selvagem” da linguagem, onde notadamente transparece e põe em cena uma utopia linguística, aquela de língua como nomenclatura, aquela duma língua em que as funções se limitariam a denominar ou a designar termo a termo o mundo, de uma linguagem monopolizada por sua função referencial de etiquetagem de um mundo ele mesmo “discreto”, dividido em “unidades”¹⁷¹.

Todavia, o reaparecimento desse “nominalismo criador” implica numa depuração e consecutiva sublevação frente aos discursos circundantes, já ditos:

A utilização da linguagem já dita no teatro serve geralmente para dar uma noção de verossimilhança ao que se vê na cena. A linguagem familiar utilizada

¹⁷⁰ Candido, 1993, p. 125. Além de vizinhos, a família Roussel e a família Proust guardavam relações desde o período do segundo império. Segundo relato de Michel Leiris, em 1897, Roussel enviou a Proust um exemplar com dedicatória de *La Doublure*. Proust respondera: “Como o infante-herói da Fábula, você carrega sem perder a mão uma prodigiosa ferramenta poética... Você tem, isso que é raro hoje, fôlego, e você escreve, sem perder respiração, cem versos como um outro que escreve dez linhas”. Não se sabe o quanto de ironia houvera na resposta de Proust. Michel Leiris aprofunda as comparações: “Eram da mesma época, ambos ricos, da alta burguesia e homossexuais. Ambos compartilhavam o mesmo gosto pela “imitação”. A mesma forma de ver as coisas, como num microscópio. O mesmo culto com as lembranças da infância. Obcecados com a passagem do tempo e a morte. Os dois buscavam refúgio, não em um Deus, mas num universo excepcional próprio muito particular, criado com todo tipo de peças. Incursões aqui e a acolá com o vaudeville, com o trivial, inclusive as comédias escatológicas. Idênticas formas de isolamento: um em seu dormitório forrado de concho, o outro em seu camarote quando viajava no barco. A mesma ausência de conformismo sob uma ortodoxa aparência externa. Análoga forma de sentirem-se subjugados pela auréola histórica de alguns nobres nobiliários. (as hierarquias feudais no caso de Proust e o Primeiro Império no de Roussel)” (Ford, 2004, p. 71). Michel Butor chega a afirmar que ambos estão “em busca do tempo perdido”, ambos anseiam desenvolver “procedimentos análogos de recuperação do fragmentário e do disperso”. Enquanto em Proust a memória involuntária carrega primazia, no segundo vale mais “a execução de um programa deliberado ainda que soterrado, de perturbação e reintegração” da linguagem (Ibidem, pp. 41-42). Trata-se dos *procédés*.

¹⁷¹ Hamon, 1993, p. 5.

pelos atores tem a função de fazer esquecer tanto quanto possível o arbitrário da situação. O que faz Roussel? Ele se serve de frases absolutamente cotidianas ouvidas ao acaso, tiradas de uma canção, lidas em uma parede. E com esses elementos ele constrói as coisas mais absurdas, mais inverossímeis, sem nenhuma relação possível com a realidade. Trata-se, pois, de um jogo perverso, a partir desse já dito e das funções que habitualmente se exercem no teatro¹⁷².

Desse modo, o ato criador rousseliano implica na subversão dos paradigmas discursivos estabelecidos. Daí o largo percurso sugerido em nossa leitura de *Impressions*: trânsito e deslocamento das tópicas literárias tradicionais, dos modelos admitidos, em direção aos efeitos de linguagem, como Kristeva nos fez perceber. Entretanto, num último resfôlego, os modelos supracitados ainda parecem insuficientes para apreender a natureza da escritura rousseliana (como se permanecesse um resto intocado); nos derradeiros passos desse trajeto (mímesis de representação, mímesis de produção, efeitos de linguagem, antimímesis) a narrativa rousseliana permanece ainda em trânsito, urgindo por um novo olhar. Como nos diz Deleuze acerca da natureza do literário:

Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe. (...) Aos que lhe perguntavam em que consiste a escrita, Virginia Woolf responde: Quem fala de escrever? O escritor não fala disso, está preocupado com outra coisa¹⁷³.

Nisso consistirá a invenção rousseliana: traçar uma “língua menor” dentro da “língua maior” (a língua materna), de modo que a linguagem como um todo revele seu “fora”, isto é, não uma exterioridade da linguagem, mas o “fora da própria linguagem”. Por consequência, as veredas africanas de Roussel projetam no leitor uma outra visibilidade, aquela das “visões grandiosas”:

¹⁷² Foucault, 2006, pp. 404-405. Sobre a questão do *acaso* na escritura rousseliana pode-se dizer que ela tem precedentes na sensibilidade artística geral dos anos 1910. Apollinaire havia declarado em seu manifesto *L'Esprit Nouveau* (1917): “A surpresa é o maior motivo novo. É pela surpresa, pelo espaço que concede à surpresa, que o espírito novo se distingue de todos os movimentos artísticos e literários que o precederam... Para ir à descoberta, não é necessário escolher através de grande número de regras, ainda que estudadas por gosto, um fato classificado como sublime. Pode-se partir de um fato cotidiano: um lenço que cai pode significar para o poeta uma alavanca com a qual erguerá todo um universo....” (Apollinaire apud Nadeau, 1985, p. 22).

¹⁷³ Deleuze, 1997, p. 16.

Puros acontecimentos que se agitam na linguagem e que extravasam tanto das condições de seu aparecimento quanto das circunstâncias de sua efetuação, assim como uma música excede uma circunstância em que é tocada bem como a execução que dela se faz¹⁷⁴.

Guiados por essa derradeira imagem, buscaremos executar a prospecção de um estrato mais profundo da escritura rousseliana. Qual “acontecimento” se segreda no momento (e para além) da revelação dos “procedimentos” de escrita? No próximo capítulo analisaremos os *procédé rousselianos* e seus temas correlatos.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 20.

O procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos (...).

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração.

V. Chklovski, A Arte como Procedimento.

CAPÍTULO II: *Invenção e Procédés* em Raymond Roussel

É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto.

Jacques Derrida, *Mal de Arquivo*.

Roussel nas Margens do Discurso Literário.

No capítulo anterior tivemos como núcleo de investigação a natureza da *mimesis* produzida por Roussel. Vimos que, abaixo de uma elocução expressa pelo código próprio, a *mimesis de representação*, ironicamente, se configura como uma enunciação modulada por um tipo de *mimesis de produção*¹⁷⁵.

Resta agora interrogar qual normatividade legisla a *mimesis de produção rousseliana*, ou em outros termos, a *produtividade da linguagem*. Para tal, faz-se necessário o exame das *práticas de escrita* específicas nas quais Raymond Roussel se insere. Trata-se de um movimento duplo: por um lado, deve-se observar o processo de invenção particular do escritor; por outro, o contexto discursivo em que atua, como condição de possibilidade para o trabalho do autor. No entanto, ao contrário do que essa divisão possa sugerir, essas duas direções traçadas não são excludentes.

Apesar de o nosso recorte teórico focalizar a “estrutura” do texto rousseliano, não desejamos consumir certa tendência estruturalista:

¹⁷⁵ Ducrot examinou a questão da ironia a partir da teoria polifônica de Bakhtin. Para compreender a distância comunicativa a qual permite a enunciação irônica é importante estabelecer os papéis do locutor e do enunciador. O primeiro corresponde a “um ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade deste enunciado. É a ele que se refere o pronome *eu* e as outras marcas da primeira pessoa”(Ducrot, 1987, p. 182). Já os enunciadores devem ser “considerados como se expressando através da enunciação, sem que para tanto se lhe atribuam palavras precisas; se eles “falam” é somente no sentido em que a enunciação é vista como expressando seu ponto de vista, sua posição, sua atitude, mas não, no sentido material do termo, suas palavras”(Ibidem, p. 192). A voz do narrador-enunciador de *Impressions d’Afrique* se distancia paulatinamente do discurso afeito à *mimesis de representação* escalonada ao nível da locução. Essa diferença promove o efeito de ironia no qual o enunciador já não mais diz aquilo que deveria dizer. Nesse sentido, em *Impressions*, as tentativas de imitação da realidade cedem lugar à “produção de realidades”. No espetáculo dos incomparáveis tal equação torna-se mais inteligível quando se transita, no narrado, da tentativa de reprodução da “natureza” para um tipo peculiar de reprodutibilidade, concerne a autorreferência da própria arte. Máquinas de papel que fabricam outras obras de arte, evidenciando a consciência do falso, do artifício. Por conseguinte, o “efeito de realidade” é recebido pelo leitor de modo irônico, visto que não saímos do espaço do próprio artifício: máquinas que contam histórias, que pintam aquarelas, que constroem castelos de cartas etc. Veremos que essas máquinas artificiais, que replicam novos artifícios maquínicos, têm seu princípio na própria *dobra* da linguagem, agenciada pelos *procédés*.

(...) de se apoiar noutro aspecto da estética romântica: a afirmação do autotelismo da obra de arte, relegando por isso ao segundo plano a inscrição das obras literárias nos processos enunciativos e nas práticas discursivas de uma sociedade¹⁷⁶.

Segundo Maingueneau, “considerar o fato literário como discurso é contestar o caráter central desse ponto fixo, dessa *origem sem comunicação com o exterior*” (Maingueneau, 2006, p. 43):

Fazê-lo é renunciar ao fantasma da obra *em si*, em sua dupla acepção de obra autárquica e de obra fundamental da consciência criadora; é restituir as obras aos espaços que as tornam possíveis, onde elas são produzidas, avaliadas, administradas. As condições do *dizer* permeiam aí o *dito*, e o *dito* remete a suas próprias condições de enunciação¹⁷⁷.

Este capítulo estará organizado a partir, especialmente, da análise feita por dois críticos que investigaram com mais amplo rigor o funcionamento da obra rousseliana: Mark Ford e Hermes Salceda¹⁷⁸. Todavia, nosso enfoque visa às operações nas margens do texto rousseliano, demonstrando como este se abre para uma concepção de *língua* e *linguagem* muito específica, abordada por autores como Foucault, Blanchot e Deleuze. Dessa forma, por mais que nosso olhar se direcione ao “centro” do texto, linhas de fuga serão traçadas nos limites do mesmo (semelhantes aos *raios* que Roussel dizia projetados de seu corpo). Dadas as características essenciais do *discurso literário*, conforme apresentadas nos escritos de Roussel, estas configuram a um só tempo um *dentro* e um *fora* do texto, como demonstraremos. Ademais, postularemos o posicionamento do autor no campo literário, a meia distância entre o romancista Flaubert e o poeta Mallarmé.

Um tipo de enunciação específica, a qual ultrapassa a distinção entre texto literário e texto não-literário, deverá ser verificada no diálogo entre o texto publicado postumamente, *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, os *Textos de Juventude* e *Impressions d’Afrique*. Os “dispositivos enunciativos” internos aos textos, que fazem “remissão a suas condições de enunciação”(Ibidem, p. 44) deixam entrever certo

¹⁷⁶ Maingueneau, 2006, p. 29.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 43.

¹⁷⁸ Seus trabalhos publicados nos anos 2000 têm a vantagem de já terem incorporado todos os manuscritos e textos perdidos de Roussel, reencontrados num baú pertencente à família de seu sobrinho no ano de 1989.

modelo de *discurso* que perpassa os vários escritos, atingindo dimensões existenciais. Uma vez que nessa perspectiva “a obra é própria gestão de seu contexto”(Ibidem, p. 44) e sua “enunciação é parte integrante do mundo que se julga que ela represente” (Ibidem, p. 44), temas como a “sede por reconhecimento do autor”, tal como confessada no texto póstumo(Roussel, 1995, pp. 28-35), ou o *rito genético* de trabalho do autor (Maingueneau, 2006, p. 157) absorvido na sua escritura, indicam uma inscrição do contexto no texto. O exemplo cabal desse tipo de inscrição pode ser demonstrado com os *procédés* (procedimentos) do autor, elaborados na própria fatura do texto. Mais do que um simples movimento de metalinguagem, os *procédés* referem-se a todo um campo artístico do *fin de siècle* no qual os artistas da alta modernidade e de vanguarda desenvolviam novos meios de produção, os quais, não raro, acabavam por gerar novas formas artísticas inusitadas. No caso específico de Roussel o *procédé* remete a dois sentidos: primeiro, uma nova tecnologia de criação literária no ambiente inventivo da *belle-époque*; segundo uma técnica de manipulação formal de certo modelo teórico de língua e linguagem, legado pela linguística estruturalista e pela literatura do século XIX. Nosso enfoque atém-se, sobretudo, ao segundo ponto, na medida em que nos interessa a pesquisa dessa *linguagem*, que reivindica o retorno a sua *cena de enunciação*, condição de estabelecimento de sua natureza discursiva.

No aprofundamento dessas concepções, após os trabalhos pioneiros de Saussure, obras como as de Émile Benveniste nos fornecem categorias e instrumentos de análise para se abordar o texto de Roussel, na perspectiva de sua produção e da investigação desse novo modelo linguístico:

Diremos, com Saussure, a título de primeira aproximação, que a língua é sistema de signos. É a noção de signo que, doravante, integra no estudo da língua a noção muito geral de significação. (...) Tratando do signo linguístico, ele abriu o caminho para a descrição das unidades semióticas: estas devem ser caracterizadas pelo duplo ponto de vista da forma e do sentido, já que o signo, unidade bilateral por natureza, se apresenta por sua vez como significante e significado. (...) O significante (...) é a forma sonora que condiciona e determina o significado, o aspecto formal da entidade chamada signo¹⁷⁹.

A noção de signo linguístico, conforme explicitada por Benveniste, é nosso ponto de partida para a compreensão do nível da língua no qual os *procédés*

¹⁷⁹ Benveniste, 1989, pp. 224-5.

rousselianos se instalam. Eles operam com os emparelhamentos paradigmáticos de significantes, explorando as potencialidades de significação das palavras. Roussel ao manipular a “natureza semiótica da língua” redefine a função comunicativa da “natureza semântica”(Benveniste, 1989, pp. 228-229). Em outras palavras, Roussel potencializa “o poder significante da língua, que é anterior ao dizer qualquer coisa” (Ibidem, p. 234). Ao desdobrar e repetir os signos homófonos o escritor visa dizer o não-dito, mas com a condição de retomar o já dito. A intervenção dos *procédés* cuidaria justamente dessas questões.

Todavia, em outra direção, a linguagem de Roussel reduzida à sua espessura própria, por meio dos *procédés*, parece intentar contra o princípio básico de toda enunciação:

O ato individual pelo qual se utiliza a língua introduz em primeiro lugar o locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação. Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade de língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita outra enunciação de retorno¹⁸⁰.

Ora, o que significaria uma linguagem que procura retornar ao seu momento original de enunciação, antes da postulação de locutores e alocutários? Não voltaríamos ao mito romântico da obra autotélica? De alguma maneira, subterraneamente, os próprios “alastramentos da linguagem” minariam a própria concepção de obra integral.

Trata-se então de investigar as condições de enunciabilidade que o texto rousseliano institui, funda, como discurso. Com isto, poderemos vislumbrar qual deslocamento específico produz Roussel, qual a natureza dos seus jogos de linguagem, a ponto de reunirmos subsídios teóricos para uma sistematização mais ampla, para além de uma concepção exclusiva de texto fechado.

Afirmou certa vez Roland Barthes:

(...) a ação de certos escritores cuja reflexão e cuja prática constituíram um verdadeiro trabalho linguístico: desde Mallarmé, cuja acuidade de visão em

¹⁸⁰ Ibidem, p. 83-84.

matéria de linguagem literária parece ainda hoje insuperável, escritores tão diferentes como Valéry, Lautréamont ou Roussel ressaltaram uma natureza verbal da obra ou subverteram as condições de sua legibilidade, noção tipicamente semiológica; em estilos bem diferentes e a partir de ideologias às vezes opostas, todos eles puseram em primeiro plano não mais a composição (como nos tempos da retórica), porém mais radicalmente a própria produção do texto literário¹⁸¹.

A obra de Roussel, sob os prismas do *procédés*, talvez seja aquela que explicita mais claramente essa passagem do campo ligado ainda a uma “enunciação autoral” para a dimensão do texto, ponto indecível de convergências discursivas:

[...] a linguística acaba de fornecer para a destruição do Autor um argumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como "eu" outra coisa não é senão aquele que diz "eu": a linguagem conhece um "sujeito", não uma "pessoa", e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para "sustentar" a linguagem, isto é, para exauri-la¹⁸².

Resta ao *scriptor* moderno traçar “um campo sem origem - ou que, pelo menos, não tem outra origem para lá da própria linguagem, isto é, exatamente aquilo que repõe incessantemente em causa toda a origem” (Barthes, 1988, p. 68). Complementa Barthes:

¹⁸¹ Barthes, 2004, p. 91. Roussel estaria entre aqueles autores que contribuem para “apagar os limites institucionais da literatura” (Ibidem, p. 96). O “texto ilegível” tomado enquanto “conteúdo” não se sustentaria fora de sua dimensão de discurso (Ibidem, XIV). Barthes complementa a afirmação: “Sob o impulso de alguns escritores, como lembramos no início, escritos considerados “ilegíveis” (Lautréamont, Roussel) entraram por bem ou por mal na literatura; inclassificáveis segundo as normas tradicionais, subvertendo as próprias noções de poesia ou de narrativa, esses escritos só podem ser, plenamente, *textos*, fatos completos do discurso, sem referência possível a conteúdos (psicológicos, realistas) ou a formas (líricos, estéticos). Só por existirem, tais textos instituíram, no curso secular das obras literárias, uma ruptura, uma diferença: precisamente entre o *legível* e o *ilegível*. A *legibilidade* da obra literária tornou-se então – ou está se tornando – uma categoria, sem dúvida vastíssima, majoritária, mas teoricamente relativa, histórica, contestável, da produção escrita. Portanto, já não é possível reduzir essencialmente o discurso literário a uma lógica monovalente, a um sintagma linear; a *escrita* (agora em vias de se opor à *literatura*) implica lógicas novas, próprias a dar conta ao mesmo tempo de suas rupturas e de seu espaço, pois em certos momentos ela já não é “encadeamento” nem “linha”, e, por isso, mesmo o modelo linguístico se afasta, demandando, como substituição, modelos mais matemáticos” (Ibidem, pp. 97-98). Dessa forma, o texto rousseliano já se encontraria para além de muitas das instituições linguísticas tradicionais.

¹⁸² Barthes, 1988, p. 67.

(...) seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas; quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a "coisa" interior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente (...) sucedendo ao Autor, o *scriptor* não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada¹⁸³.

Posto isso, como veremos a seguir, Roussel procurar intervir metodicamente nesse novo espaço dos signos, buscando extrair dessas palavras cristalizadas nos

¹⁸³ Ibidem, p. 69. Conservamos o termo “escritor” ao longo da dissertação com a ressalva de não se tratar mais da figura tradicional do “autor”. De modo equipolar, como veremos, se desenvolve uma nova concepção de escritura. Segundo Philippe Willemart, retomando o poema *Alchimie de la douleur* de Baudelaire, “a arte se resumiria a ocultar alguma coisa que o crítico deveria descobrir”, contudo, “o manuscrito seria o lugar por excelência desta transgressão, o lugar oferecido por certos escritores *perversos*” (Willemart, 1999, p. 87). Em Roussel, como ressalva, não se diria exatamente de uma revelação do manuscrito, mas de um texto produzido *a posteriori*, cuja função primeira seria revelar o procedimento de escrita “muito especial” dado no ponto de partida. A partir desse texto, poderia-se descobrir “repetições, leis, sistemas, mecanismos, uma coerência qualquer até uma que explique a maioria, senão a totalidade dos fatos” (Ibidem, p. 87). Numa abordagem específica sobre a formação da escritura nesse tipo de texto, poderia-se notar “a linguagem [como] um elemento fundamental do fenômeno e não mais um simples instrumento de transmissão. Algo se constrói aos poucos pelo trabalho do *scriptor*. (...) O escritor não procura mais encontrar o que está lá ou que ocorreu lá, mas elabora novas formas. O presente não é mais um passado mascarado ou sua repetição, talvez uma presença recuperando um passado, mas alargando-o às dimensões do contemporâneo e do futuro. Seguindo Ricoeur, a repetição seria entendida como uma volta às possibilidades do ser antes de existir. O futuro suscita o novo e o desconhecido que não podem ser pressentidos senão ao nível de um não sabido que cerca o escritor como uma auréola invisível. A escritura gera uma auto-organização que transforma o escritor em causa instrumental, mas não lhe dá mais o estatuto de criador no sentido de minídeus” (Ibidem, pp. 90-91). Seguindo tais formulações, a escritura de Roussel conformaria uma espécie de retorno da linguagem ao seu momento inaugural, que no entanto, não deixa de ser um retorno a um *originário da linguagem*, no sentido de algo inaudito, não previsto, pura potência de ser. Entre uma frase dada e sua frase homônima nunca se tem a garantia da pré-existência da primeira, haja vista a possibilidade dessa última ser pura virtualidade dada pela frase que se desenvolve na página, ou seja, um simples horizonte poético que se produz e se desfaz de acordo com o término da frase gerada. Não seria uma inquietação sem fundamento pensar que as explicações de Roussel foram elaboradas *a posteriori*, como uma entre infinitas possibilidades de justificação do acaso na escritura. É o lugar onde já não se encontra mais o nome “do escritor, mas do representante ou de pontos de encontros inesperados onde se juntam o acaso, as probabilidades, as ideias iniciais e as formas novas” (Ibidem, p. 91). Embora não se iguale a uma *Filosofia da Composição*, a mesma indecidibilidade que se manifesta no texto de Poe se encontraria no texto de Roussel: se trataria de explicação sincera dos mecanismos de criação ou uma estratégia de apagamento e desvio do verdadeiro processo de escrita? Uma ficcionalização da escritura? De todo modo, segundo indicações dos manuscritos de Roussel, anexadas na edição crítica de *Impressions d’Afrique* de 2009, o processo de criação ultrapassa as proposições do texto póstumo muitas vezes contestando-lo. O que conformaria a tese de que “o mistério das origens fica completo porque o primeiro traço em uma carta, um rascunho ou um caderno, anunciando um início de romance ou poesia, será apenas desencadeador, mas não origem da escritura. A criação é contínua e não depende de um momento inicial” (Ibidem, pp. 92-93). Por isso optamos, neste capítulo, por uma reflexão sobre as relações bilaterais entre *Impressions d’Afrique* e *Comment j’ai écrit certains de mes livres* em detrimento de uma explicação do primeiro a partir da descrição do segundo.

dicionário, a possibilidade do novo. Partindo do “sistema da língua”, Roussel admite que só se pode “jogar com o código da mesma”(Ibidem, p. 67); e talvez por isso seja a obra, por excelência, o lugar em que se ficcionaliza a reflexão sobre a linguagem. Como afirmaram Robbe-Grillet e Foucault, não há transcendência para além da cadeia de signos que o autor faz desfilar. Como formula Barthes:

(...) a estrutura pode ser seguida, 'desfiada' (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido¹⁸⁴.

Impressions d'Afrique e o procédé gerativo.

Comment j'ai écrit certains de mes livres (Como escrevi alguns de meus livros) foi entregue por Raymond Roussel ao editor Alphonse Lemerre em 16 de abril de 1932, acompanhado de uma carta que dizia se tratar de um “segredo póstumo”, uma vez que o livro deveria ser publicado apenas depois de sua morte. Em 20 de janeiro de 1933, Roussel endereça a seu notário um documento no qual solicita o envio de um exemplar de cada um de seus livros, seguido pela cópia de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* e dos *Documents pour servir de canevas*, a seus entusiastas vanguardistas: Andre Gide, Andre Breton, Louis Aragon, Michel Leiris, Michel Soupault, René Char, Robert Desnos, Paul Éluard, Salvador Dalí, Tristan Tzara, entre outros¹⁸⁵. Roussel viaja em junho para a Sicília ao lado de sua esposa Charlotte Dufrène. Hospedado no grande hotel de Palermo, na noite de 13 de julho, comete o suicídio através de uma ingestão excessiva de remédios para “neurastenia”¹⁸⁶. Apenas em 1935, sob a supervisão de Michel Leiris, seria publicado *Comment j'ai écrit certains de mes livres* na *Nouvelle Revue Française*, nº 259 ; no mesmo ano, a edição Lemerre também estaria pronta. O ciclo escritural ensejado por Roussel estaria fechado?

Tanto nas edições Jacques Pauvert de 1963, complementadas em 1979, quanto na edição Gallimard de 1995, o texto estabelecido de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* vem seguido das *Citations Documentaires*, dos *Textes de Grande Jeunesse* ou *Textes-Genèse* (*Textos de Grande Juventude ou Textos Gênese*) e dos seis

¹⁸⁴ Barthes, 1988, p. 69.

¹⁸⁵ Para maiores detalhes, ver a biografia de Roussel escrita por Bernard Caburet: *Raymond Roussel*, Paris : P. Seghers, 1968.

¹⁸⁶ Sobre os detalhes apresentados nos autos policiais ver: Leonardo Sciascia, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Palermo: Esse Editrice, 1971.

Documents pour servir de Canevas (este último, numa tradução livre e sem perder de vista a polissemia dos termos, podemos traduzir por “*Documentos para Servir de Esboços*”). No corpo do texto de *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, Roussel já destaca os escritos mencionados. Das “*Citations Documentaires*”, refere-se:

1º No *Chiquenaude*, há um conto que apareceu em Alphonse Lemerre por volta de 1900.

2º No *Nanon*, há um conto que apareceu no *Gaulois du Dimanche* por volta de 1907.

3º No *Une page du Folklore Breton*, há um conto que apareceu no *Gaulois du Dimanche* por volta de 1908¹⁸⁷.

Os contos em questão são retomados como “exemplos” de uso do “procedimento de criação baseado sobre duas frases quase semelhantes em sentidos diferentes” (Roussel, 1995, p. 12)¹⁸⁸. Maior ênfase é dada aos *Textes-Genèse*, um conjunto de dezessete contos que Roussel escrevera antes de seus grandes romances *Impressions d’Afrique* e *Locus Solus*, nos quais se abre o espaço ficcional do conto a partir das similitudes sonoras, do ponto de vista aliterativo e das assonâncias, de duas frases de sentidos distintos, dispostas uma no início e outra ao final do conto¹⁸⁹. Por fim, os seis *Documents pour servir de Canevas* funcionam como projetos para desenvolvimento de contos futuros, no estágio avançado a que Roussel chegou através dos *procédés*:

¹⁸⁷ Roussel, 1995, pp. 12-13.

¹⁸⁸ Algumas exceções podem ser apontadas nas *Citations*, no que tange ao desenvolvimento dos *procédés*. É o caso das “Citações” das poesias *L’Inconsolable* e *Têtes de Carton du Carnaval de Nice* que Roussel afirma serem “estranhas ao procedimento” (Roussel, 1995, p. 25). Ainda devemos destacar a presença dos textos *Les Caractères Psychologiques de l’Extase*, *Le Mat du Fou et du Cavalier*, *Quelques Réflexions en Marge de La Formule Raymond Roussel*, *Le Duel des Róis*, *Raymond Roussel et les Échecs dans la Littérature*. Apesar de testamentados nas *Citations Documentaires*, não são textos escritos por Roussel, embora dialoguem diretamente com a matéria de *Comment j’ai écrit certains de mes livres*. Com exceção do primeiro, escrito por Pierre Janet e destacado em seu livro “Da Angústia ao Êxtase” (que na seção referida trata do caso psiquiátrico de Roussel), os demais levantam uma discussão sobre o interesse de Roussel pelo jogo de xadrez, cuja invenção de uma nova jogada e de uma nova forma de xequê fez com que estes fossem batizados com seu nome. O último, inclusive, foi escrito por Tartakower, um dos maiores jornalistas sobre enxadrismo do começo do século.

¹⁸⁹ São os casos dos pares: “Les lettres du blanc sur les bandes du vieux *billard*” e “Les lettres du blanc sur les bandes du vieux *pillard*” / “Les taches de la laine sur le gros *mouton*” e “Les taches de la laine sur le gros *bouton* à cinq pattes” / “Les tours de la meche autour du bâton du *cerceau*” e “Les tours de la meche autour du bâton du *berceau*” / “Le haut de la figure avec le bout de la *craie*” e “Le haut de la figure avec le bout de la *raie* du tableau”. Deve-se destacar as disjunções entre os pares de fonemas opostos: *billard* e *pillard* (b e p); *mouton* e *bouton* (m e b); *cerceau* e *berceau* (c e b); *craie* e *raie* (c e r). Outros exemplos: *sonnettes/sonnets*; *croquet/roquet*; *rentier/sentier*; *portier/mortier*; *crochet/brochet*; *citron/mitron*; *masques/basques*; *trayon/crayon*; *paulette/papillons*; *prune/brune*; *pavillons/papillons*; *rayon-vert/crayon vert*; *sornettes/sonnettes*; *Forban Talon Rouge/Fort pantalon rouge*. Trata-se, em todos os casos, de iniciar o conto com a primeira frase e terminá-lo com a segunda.

Assim, os *Documents* aceleram e intensificam radicalmente a técnica do relato dentro do relato de *Locus Solus*, e estruturalmente chegam a parecer com o poema de cujos versos Roussel havia obtido para estas novas narrações¹⁹⁰.

Desse modo, os textos integrados ao volume de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* mantêm uma relação hipertextual com o texto póstumo, na medida em que respondem e corroboram as informações dadas no último.

Assim, “*Como escrevi alguns de meus livros*” apresenta-se inicialmente como explicação do método de composição de alguns livros: “Sempre me propus explicar de que maneira tinha escrito alguns de meus livros (*Impressions d’Afrique, Locus Solus, L’Étoile au Front, La Poussière de Soleils*)”(Roussel, 1995, p. 11)¹⁹¹. A precisão dos enunciados junto à concisão de estilo, assim como a retórica da *explicação* e da *demonstração*, já identificadas em *Impressions d’Afrique*, constituem igualmente o princípio de composição formal do texto póstumo. Roussel discrimina cada uma das etapas de seu processo de composição, naquilo que tange ao momento objetivo da criação literária. Isto significa que nada além do procedimento técnico de escrita será revelado no que concerne ao fazer literário. Embora chegue a mencionar o fato de ter se apropriado de discursos literários e extraliterários, Roussel não avança muito nas questões ligadas à “fonte psicológica” e “criativa” da criação. Tampouco alude ao trabalho e “esforço de ocultação do *procédé* que somente o manuscrito permite detectar”(Guichon apud Roussel, 2009, pp. VI-VII)¹⁹². Neste sentido, a atividade escritural rousseliana opera eminentemente no campo da *invenção* e da *produção textual* e não mais naquilo que tradicionalmente é denominado como *inspiração* e *criação literária* (Perrone-Moisés, 2006, p. 100-110). Ademais, a revelação dos *procédés* implica num tipo de seleção e objetivação da produção textual que, embora traga à luz uma parcela fundamental da invenção, desliga-a de conexões subjetivas e

¹⁹⁰ Ford, 2004, p. 289. A seguinte nota do editor acrescenta: “Posteriormente, o autor fez destruir esse pedaço da composição. Os *Documentis pour servir de canevas* (Documentos para servir de esboços), que encontram-se mais distantes, são os seis primeiros de uma série de trinta “documentos” que deveriam figurar neste livro. (Nota do Editor). N.A”. Sabe-se, atualmente, se tratar do conto “La Havane”, publicado no volume *Épaves*, Jean-Jacques Pauvert, 1973.

¹⁹¹ No original: “Je me suis toujours proposé d’expliquer de quelle façon j’avais écrit certains de mes livres (*Impressions d’Afrique, Locus Solus, l’Étoile au Front et la Poussière de Soleils*)”. Como não existe tradução integral para o português, faremos a tradução das passagens no corpo do texto.

¹⁹² “Esse esforço é, no entanto, maior que a paleta dos *procédés* utilizados na composição das *Impressions* e mais amplo que esse que Roussel gentilmente nos diz” (Guichon apud Roussel, 2009, p. VII). Veremos ao final do capítulo a relação entre o *procédé* revelado e a reescritura ocultada.

objetivas com outros aspectos da escritura, de modo a desconsiderar uma anterioridade transcendente à própria prática de escrita. O contexto, assim, passa a ser incluso no exercício da escritura. Desse modo, o texto póstumo pode ser lido como ficcionalização da escritura, assim como a narrativa rousseliana pode ser lida como escritura ficcionalizada¹⁹³.

Nessa direção, de forma análoga à *Impressions d'Afrique*, o texto estará dividido em duas partes¹⁹⁴. A primeira parte do texto detém-se na revelação do “procedimento muito especial”:

Muito jovem já escrevia algumas páginas empregando esse procedimento. Eu escolhia duas palavras quase semelhantes (fazendo pensar nos metagramas). Por exemplo, bilhar e pilhar. Depois acrescentava a elas algumas palavras equiparáveis, mas dadas em dois sentidos diferentes, e obtinha assim duas frases quase idênticas¹⁹⁵.

Mark Ford, ao identificar os jogos de palavras como a “medula dos procedimentos”, afirma:

Roussel desenvolveu progressivamente a duplicidade da linguagem, nestes primeiros contos, com diferentes técnicas de composição. Os jogos de palavras

¹⁹³ “De fato, em relação à *mise en abyme* da escritura e de seus protocolos, *ekphrasis*, alegorias da poesia e perfis pedidos do artista, os comentários foram numerosos em relevar a obsedante reflexividade do texto rousseliano. Algumas de suas figuras se inscrevem numa tradição bem ancorada. O palhaço Whirligig parece, com efeito, saído dessa linhagem literária *fin de siècle* que Jean Starobinski identifica nos Retratos do artista em saltimbanco; imagem privilegiada do poeta, Whirling constrói com uma virtuosidade sem igual mosaicos constituídos de dentes negros e brancos, conforme o escritor enxerga o mundo, projetados das letras sobre a página. Do mesmo modo, a emoção que brota da sequência consagrada ao mergulho de Fogar nos oceanos provém de uma larga parte das numerosas reaproximações que se podem efetuar entre o jovem africano e o próprio Roussel”(Guichon apud Roussel, 2009, p. X).

¹⁹⁴ No artigo, *Quatorze notes sur le nombre deux chez Raymond Roussel*, Gilbert Lascault apresenta uma reflexão a respeito do papel produtivo do número “dois” (e seus correlatos – o duplo, os paralelismos, homologias, etc). Para além do papel estruturante em *La Doublure*, vale a pena destacar um sentido para o número dois – a ideia de que “uma matéria se esconde na outra”, se “coloca sob a outra” (Lascault, 1993, p. 24). Toda realidade de *Impressions d'Afrique* será constituída dessa maneira, através da “descrição de uma cerimônia que tem por baixo uma sucessão de contos” (Ibidem, p. 24). Assim são, as “homônimas mais ou menos aproximativas” sob a elaboração dos metagramas (Ibidem, p. 24). De outra parte, *Impressions d'Afrique* e *Nouvelles Impressions d'Afrique* são como as duplas palavras manipuladas pelo *procédé*: livros paralelos e dessemelhantes, como os gêmeos apresentados na ficção. Outras figuras do duplo seriam: a divisão entre obras do *procédé* e obras estranhas ao *procédé* em *Comment j'ai écrit...*; o papel desempenhado pelos signos *revers* (como em *revers à Marguerite*) e *reprises* (cerzidura, retomada). Essa estrutura feita de “reprises” permite a costura das duas partes de *Impressions d'Afrique* e as de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Para mais detalhes: Lascault, 1993, pp. 21-35.

¹⁹⁵ Roussel, 1995, p. 11. “Très jeune j'écrivais déjà des contes de quelques pages en employant ce procédé. Je choisisais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple *billard* et *pillard*. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques”.

descobertos permitiram-no fundir narração e linguagem num todo indivisível¹⁹⁶.

Roussel, mais do que definir uma suposta essência do *procédé* (procedimento), explica o seu funcionamento, o *modus operandi* em que a seleção de “duas palavras quase semelhantes” junto ao acréscimo de significantes equivalentes, porém tomados em conotações diversas, possibilitam a invenção de narrativas. Sem distância entre o *procédé* e o objeto visado¹⁹⁷, a explicação não se dissocia da outra face da exposição, nomeada como demonstração. Tão logo, Roussel recorre ao exemplo extraído do primeiro *Texte-Genèse: Parmi les Noirs*¹⁹⁸.

A partir dos *parônimos* encontrados no eixo paradigmático *billard* e *pillard*, Roussel efetua a seleção dos termos *homônimos perfeitos* (*lettres, blanc, sur, bandes e vieux*) estruturados no eixo sintagmático, compondo duas cadeias frasais paralelas, porém diferenciadas pelos parônimos que operaram a seleção¹⁹⁹. Conforme explica Hermes Salceda:

Se trata, pois, em primeira instância, de eleger uma palavra que, com uma mínima alteração morfológica, gere outra de significação totalmente distinta para obter o máximo afastamento semântico entre ambas²⁰⁰.

¹⁹⁶ Ford, 2004, p. 38.

¹⁹⁷ O foco neste capítulo não se direciona a uma análise do *procédé* como categoria transcendental. Interessa a nós, principalmente, a atividade do *procédé* e a dimensão fenomênica do mesmo, como ele ora “desaparece” ora se evidencia na construção da obra. Por consequência, não queremos pensar exatamente o *procédé* como um *método*, porquanto se trata de um tipo de “equação” de saída já pertencente à escritura, posto o fato de operar na ficção no momento de sua desapareição, isto é, na assimilação praticada pelo narrado. Cabe a nós evidenciar essa “ausência eloquente”, o vestígio de uma presença sub-reptícia. Desse ponto de vista, percebemos a narração como um *locus* de duplicação proposto pela invenção.

¹⁹⁸ Segundo François Caradec, “para a expressão *Textes-Genèse*, é preciso entender que há nesses contos gêneses, a formação, a gestação de outros contos, como se (onde reside todo o interesse do *procédé*) a forma importasse mais que o fundo (...). Se *Parmi les Noirs* não é o mais antigo dos Textos-Genèse, é com toda evidência aquele o mais profundamente marcado pelo *procédé*, assim como é aquele que serve como seu primeiro exemplo, e se dá como embrião de *Impressions d’Afrique*”(Caradec, 1997, p. 66).

¹⁹⁹ Conforme Roman Jakobson “A linguagem implica dois eixos. A sintaxe se ocupa do eixo dos encadeamentos (concatenação), a semântica do eixo das substituições (...) A concatenação implica a substituição” (Jakobson, 1995, pp. 30-31). Desse modo, Roussel, por meio dos *procédés*, opera no nível sistêmico da língua. Substitui os signos a partir das possibilidades auferidas pela sintaxe. O linguista irá lembrar que a função elaborada pelos dois eixos já se encontrava em Ferdinand de Saussure: “O próprio Saussure atenuou seu “princípio fundamental do arbitrário” distinguindo em cada língua aquilo que é “radicalmente” arbitrário daquilo que só o é “relativamente”. Ele atribuiu a esta última categoria os signos que podemos dissociar, segundo o eixo sintagmático, em constituintes identificáveis, segundo o eixo paradigmático ou associativo” (Jakobson, 1995, p. 109).

²⁰⁰ Salceda, 2002, p. 44.

Como ainda observa o crítico, as palavras iniciais operam como seletores dos signos “orientando o sentido do sintagma final e restringindo o número de vozes suscetíveis de completar um enunciado definitivo semanticamente aceitável (Salceda, 2002, p. 46). Como as duas matrizes pertencem a “campos semânticos distintos”, cada nova palavra justaposta dará um direcionamento contrário, em relação à outra matriz.

Assim, se “*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*”, tem o sentido de “As letras do giz sobre as bordas do velho bilhar”, “*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*” terá o sentido de “As cartas do branco sobre os bandos do velho saqueador”, visto que o léxico empregado tem como característica a ambivalência de significado. Com efeito, as duas frases matrizes oferecerão direcionamentos distintos para a narrativa, isto é, o pretexto para a invenção de duas narrativas imiscíveis a princípio. Tal problema formal pode ser sintetizado com o conceito de “Silepse Intertextual” de Michael Riffaterre. A noção de silepse é compreendida como a possibilidade de “tomar uma mesma palavra em dois sentidos ao mesmo tempo” que por sua vez apresentam “uma resistência semântica ou gramatical” índice de um “intertexto” (Samoyault, 2008, p. 26). Nos *Textes-Genèse*, os dois sentidos distintos são dados na superfície do texto, como forma de auferir unidade ao conto, de modo a englobar ambas as matrizes. A intertextualidade é instalada no plano sincrônico do próprio texto²⁰¹.

Convém, portanto, iniciar o conto *Parmi les Noirs* com a primeira frase e encerrá-lo com a segunda. Logo, o espaço topológico do conto em questão será armado pela distensão das duas frases, tal como um limite estrutural para invenção. No conto, um grupo de cavalheiros tem a tarefa de decifrar um enigma proposto pelo narrador-personagem²⁰². A frase inicial do conto faz referência às iniciais (“*lettres*” na acepção

²⁰¹ Conforme apresentaremos adiante, nem sempre a silepse insurge na superfície do texto rousseliano. Em *Impressions d'Afrique*, por exemplo, resta um sentido subliminar que atua como *infra-texto*, o qual Foucault chamará de “linguagem abolida”: “As máquinas repetem, ao nível da linguagem coerente, uma outra linguagem muda, fragmentada e destruída, e repetem ainda nas imagens mudas e imóveis uma história como sua longa narrativa. Linguagem que brota da linguagem abolida. Linguagem rimando consigo mesma, repetindo o que é morto, silencioso e secreto fazendo reviver a linguagem” (Foucault, 1999, p. 68). A experiência de leitura de *Impressions d'Afrique* implica na capacidade de ouvir essa “linguagem abolida”, “canto paralelo”, rota abandonada, camada sonora discreta que, no entanto, insurge eventualmente na forma de estribilho. Eis um dos encantos do texto rousseliano: rima com uma palavra ausente, embora esta não tenha escondido seus rastros naquilo que ainda se faz presente. Disso decorre, como apontaremos nas próximas seções, o fato da proliferante significância ser reflexo de um texto segredo.

²⁰² Essa estrutura narrativa corresponde a uma larga tradição da novela literária, passando pelos *fabliaux* franceses, a estrutura narrativa do *Decameron* de Boccaccio, as *Mil e uma Noites...*, *Carmen* de Merimée, os contos libertinos do Marques de Sade, entre outras. A moldura, em Roussel, além de contextualizar a narrativa que irá se seguir, permite a consecução da história entre as duas matrizes geradas pelo *procédé*:

de “letras”) escritas com giz na borda de uma velha mesa de bilhar, na forma de um *criptograma*²⁰³:

As letras do giz sobre as bordas do velho bilhar formavam uma incompreensível combinação. Já estava na minha sexta volta e via com prazer as palavras barrocas que obtinha com meu sistema tão simples²⁰⁴.

Em verdade, o criptograma aponta para uma narrativa escrita por um dos convidados, na qual se tem um explorador europeu (“*blanc*” na acepção de “branco”) que envia cartas para seus familiares com intuito de sobreviver às investidas “dos bandos de um velho pilhador” africano. Cabe aos convidados descobrir o significado do criptograma que remete à narrativa em questão – trata-se das iniciais (*chiffres*) que se referem à frase homônima. Decifrado o enigma, o conto encerra-se com a frase final, referente à obra da personagem, extraída do primeiro procedimento. No plano ficcional, as duas frases angariadas pelo primeiro *procédé* (no plano da invenção), servem respectivamente como formulação e resposta ao criptograma. Roussel elabora de modo peculiar um tipo de *mise en abyme*, uma vez que o título *Parmi les Noirs*, refere-se duplamente ao conto do escritor Raymond Roussel (juntamente ao plano da invenção do

enquanto *Le lettres du blanc sur les bandes du vieux billard* é um enunciado produzido pelo narrador extradiegético (em relação a narrativa emoldurada de Compas na África), *Le lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* diz respeito ao conteúdo da moldura, a história de Compas, personagem que enviava cartas sobre o velho pilhador na tentativa de sobreviver. Ao mesmo tempo a segunda frase transporta a moldura para o plano dos cavalheiros, insurgindo como resultado do criptograma na frase final.

²⁰³ Criptogramas são textos herméticos alicerçados em um código específico, muitas vezes interpretáveis apenas por iniciados. O prefixo da palavra “criptograma” deriva do grego *kriptós* que significa “escondido”. A principal característica dos criptogramas de Roussel são os jogos de palavras na forma de adivinhas, as quais envolvem, muitas vezes, desenhos ou símbolos gráficos. Em *Parmi les Noirs*, por exemplo, as quatro sequências de letras, LEEBCLASIPA, ETSLENDEIR, STDAUSDUULD e LRUNRBEVXL, escondem a matriz derivada do *procédé*: *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*. (as colunas devem ser dispostas na vertical, na forma de um quadro anagramático). Uma singularidade do criptograma rousseliano diz respeito ao fato de o mesmo marcar o entroncamento entre o plano da invenção e o plano da narrativa, uma vez que o criptograma corresponde à própria matriz do *procédé* numa linguagem cifrada.

²⁰⁴ Roussel, 1995, p. 163. “Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard formaient un incompréhensible assemblage. J’en étais déjà à mon sixième tour et je voyais avec plaisir les mots baroques que j’obtenais avec mon système pourtant si simple”. Interessante seria comparar tais procedimentos literários com aquilo que se denomina *assemblage* na campo das artes plásticas. Segundo William Seitz, o termo *assemblage* comporta “todas as formas de arte composta e feita de justaposição”. Produções, “mais do que pintadas, desenhadas, modeladas ou esculpidas, são predominantemente reunidas (*assembled*). Em parte ou inteiramente, seus elementos constitutivos são materiais, objetos ou fragmentos naturais pré-formados ou manufaturados, não pensados *a priori* como materiais de arte”. (Dempsey, 2003, p. 215). Para além do caráter plástico da imagem literária de Roussel, das letras grafadas numa composição inesperada, interessa o papel ecrástico desempenhado pelo texto, o qual produz uma imagem mental daquilo que seria uma assemblagem de letras, tendo como suporte o tapete da mesa de bilhar.

mesmo) e ao conto da personagem Balancier, escritor-personagem no conto de Roussel²⁰⁵.

Ademais, o *procédé* seria precipitado em três níveis: no nível da invenção, no nível da superfície textual do conto – na forma de criptograma incorporado ao texto – e no nível propriamente do enredo, enquanto *leitmotiv* para o desenvolvimento da narrativa. Os leitores assistem em abismo à carta com as iniciais que as personagens leem, as quais, por sua vez, remetem as aventuras do branco na África. Funda-se o espaço literário da escritura, suposto *locus* sem exterioridade, armado pelas várias dobras da escritura, da moldura às narrativas encaixadas²⁰⁶. Igualmente, está indicado, neste conto inaugural, o papel estruturante do *procédé*, cuja assinatura grava e arregimenta os diferentes níveis da escritura rousseliana. Decorre um tipo de relação circular, afinal, se o criptograma no conto sugere o *procédé* posicionado como “infra-estrutura”, a própria invenção de “procedimentos de escrita” deve muito ao contato prévio com a arte dos criptogramas, adivinhas e charadas²⁰⁷. Num caso e noutro, trata-se de “deslocar os sentidos das palavras nos sons que as constituem, e dessa fragmentação fazer possível que os duplos sentidos proliferem a descrição” (Ford, 2004, p. 107). Destarte, o *procédé* não funcionaria plenamente como um *a priori* da invenção rousseliana, já que dependeria de um plano mais fundamental²⁰⁸.

²⁰⁵ Dito isto, observa-se que a *mise en abyme* do conto oferece uma passagem do plano da invenção para o plano ficcional, isto é, as narrativas dentro de narrativas permitem a prospecção do plano da invenção. Dentro do último, transita-se da moldura para o conto encaixado. Portanto, a combinação entre o recurso da moldura narrativa e da *mise en abyme* permite a máxima performance dos *procédés* nos textos-gênese: enquanto a primeira matriz (*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*) desponta no nível da invenção, assistimos sua *mise en abyme* em direção à superfície textual (espaço da moldura) precipitando até a espiral do enredo da narrativa interna, esta sustentada pela matriz oposta (*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*). Já na perspectiva inversa, o *procédé* seria um tipo de recurso escritural que conferiria unidade a essas diferentes e divergentes células narrativas.

²⁰⁶ Em *Poética da Prosa*, Todorov nomeará esse tipo de estrutura como *enchâssement* (encaixamento), uma verdadeira série de narrativas, extraídas umas das outras. Autores como Andre Gide (paradigma das práticas de escrita literária na modernidade) e Michel Leiris utilizarão esse recurso. A estrutura sintática subordinativa preside esse tipo de estrutura, de modo que uma matriz maior contenha sub-ramificações as quais, por sua vez, poderão se abrir para novos ramos. Sobre *Impressions d'Afrique*, apresentaremos à frente exemplos de narrativas subordinadas ao enredo principal.

²⁰⁷ Afirma Michel Leiris: Roussel “parte da fabricação de *calembours* ou de frases com duplos sentidos (...) esses aspectos formais fortuitos suscitam os elementos a serem confrontados e postos em obra; em seguida, estabelece-se uma trama lógica interligando esses elementos, se fossem incomuns e disparatados; enfim, formulação dessas relações, sobre um plano mais realista possível, em um texto redigido com o máximo de rigor, sem nunca cuidar da forma pela forma, obedecendo somente às regras em uso quanto à gramática e quanto ao estilo” (Leiris, 1998, p. 215). [grifo nosso].

²⁰⁸ Acrescenta-se o fato de que “apesar da imagem mecanicista que pode projetar sua descrição o procedimento primitivo conduz, como qualquer recurso retórico, além de um forte componente de automatismo (as transformações que se operam sobre as palavras), uma carga de subjetividade, já que a decisão de operar com tal vocábulo em vez de outro compete, em última instância, ao escritor, e depende do abano de possibilidades entrevistas por sua imaginação” (Salceda, 2002, p. 45). Desse modo, não haveria exatamente uma eliminação da subjetividade no processo de criação literária; apenas um

Nesta direção, na análise de *Parmi les Noirs*, Mark Ford observa um ponto crucial: haveria uma espécie de materialidade na dobra da escritura que seria subjacente aos *procédés*. Essa materialidade, do ponto de vista da linguagem, seria aquela da qual se extrai os tantos jogos de palavras alcançados pelas assonâncias e aliteraões oriundas da substância fônica das palavras²⁰⁹. Tal concepção se aproximaria daquilo que Starobinski chamou as “palavras sob as palavras” em sua reconstrução dos estudos sobre os *anagramas* de Saussure. Diferente do Saussure do *Curso de Linguística Geral*, no qual há uma “oposição dicotômica forma *versus* substância” (Campos, 1996, p. 51) na constituição do signo linguístico, no estudo dos anagramas latinos “é a substância do significante que constitui e estrutura os anagramas, neutralizando a oposição entre significante e significado” (Ibidem, p. 51). Dito de outro modo:

Se trata em todos os casos do anagrama como procedimento de composição, que se constrói em primeira instância operando permutações ou amplificações de um material verbal mínimo posto na origem do fazer poético²¹⁰.

O “material verbal mínimo” consiste na materialidade fonética dissimulada nas construções anagramáticas dos poetas latinos. O mesmo princípio valeria para os criptogramas de Roussel. Como indício dessa materialidade na ficção, os criptogramas alcançados pelo *procédé*, e apresentados no nível ficcional do conto, resguardariam a “físicalidade intrínseca das palavras” e “sua ilimitada capacidade para distanciar-se e inclusive tornarem-se antitéticas” (Ford, 2004, p. 106).

A partir do último atributo mencionado, podemos compreender a relação metonímica na qual as “letras brancas do giz” podem servir como continente para o conteúdo “os bandos negros” da narrativa, ou como, a partir de uma realidade

deslocamento de seu papel fundante, tal como era compreendido na literatura romântica. Não se nega assim o papel do autor na efetuação das escolhas e na organização do material produzido pelo *procédé*.

²⁰⁹ Segundo Ferrándiz, responsável por estabelecer a edição espanhola dos *Cahiers d'Anagrammes* de Saussure, “Roussel, Leiris, Queneau, Perec e Ponge desenvolveram na França entre os anos trinta e sessenta uma literatura dotada de uma poética anagramática antes de conhecer a letra dos *Cahiers d'Anagrammes*. Todos eles não condescenderam ao explicar em detalhes o processo de criação de suas obras, em verso e em prosa, e não admitiram o papel direcionador de uma palavra imposta desde o princípio como harmonização fônica e como chave temática de composição” (Ferrándiz, 1998, p. 229).

²¹⁰ Ibidem, p. 228. Conforme Butor: “Nas séries que ele faz derivar do acaso cúmplice, nessa espécie de leitura alucinatória que consiste em se perguntar, com relação a qualquer texto, se não é possível compreendê-lo diferentemente, ele se empenha não a trazer as acepções e associações habituais, cotidianas, o que implicaria seu amortecimento, o que as tornaria vagas e facilmente substituíveis por termos grosseiramente sinônimos, mas pelo contrário a dar-lhes toda sua precisão e plenitude; ele se esforça por tirar o máximo de suas tensões e de suas particularidades; ele as obriga a abrir diante dele domínios que elas lhe faziam entrever, e dos quais elas são a chave” (Butor, 1974, p. 115).

aristocrática europeia (haja vista os jogos de salão usados como moldura para o conto) pode se extrair outra realidade “diametralmente oposta” - a África negra e selvagem. O crítico reconhece uma espécie de “distanciamento”, isto é, o entendimento do duplo da linguagem como forma de “dispersão” e duplicação de sentidos e não “aproximação” de sentidos diversos (Ibidem, p. 106). Conjectura-se que quanto maior o “afastamento semântico” das frases matrizes, maior a complexidade das narrativas geradas²¹¹.

De outro ângulo, o mesmo paralelismo entre os significantes pode ser caracterizado como “reaproximação de sentidos”. Tão logo, seria perceptível nos textos-gênese o mecanismo de formação das “imagens poéticas”, na medida em que se “aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si” (Paz, 1982, p. 120). Se cada uma das matrizes, tomadas em si, configura imagens díspares, a reunião de ambas através do enredo possibilita a Roussel uma composição eminentemente poética. Por meio de um jogo a meio caminho entre o cálculo e o arbitrário, Roussel promoveria “o encontro fono-sintático-semântico entre unidades significantes fora do universo acomodado dos modelos determinados pela língua” (Busato, 2012, p. 1). Nessa direção, a narrativa insurge como justificação “para unir elementos perigosamente distantes” (Ford, 2004, p. 42). Assim como no capítulo anterior aludimos a uma permutação entre as categorias da representação e da imaginação, aqui verificamos a aproximação entre significantes opostos. Com efeito, quando afirmávamos a imaginação como um tipo de efetuação da linguagem, nossas categorizações apresentavam-se ainda demasiadamente abstratas. Isso porque somente agora certas efetuações da linguagem tornam-se palpáveis, compreendidas como ação do *procédé* acercada pelas intervenções ao nível morfológico e fonológico das palavras.

Dito isto, assim como vimos no nível da representação, e apesar da perspectiva em que se afirma a “aproximação de sentidos” a qual não deixa de ter sua validade no nível da linguagem, não podemos perder de vista os movimentos de dispersão e reflexividade da escritura dentro desse enquadramento geral.

Procédé Primitivo em Impressions d’Afrique.

Na concepção de *Impressions d’Afrique*, Roussel retoma a frase gerada pelo *procédé primitivo*. No entanto, passa a operar um conjunto de deslocamentos: elimina o

²¹¹ Os manuscritos encontrados num baú de família em 1989, o qual continha os pertences do escritor, atestam essa equação (Caradec, 1997, pp. 63-143). Observaremos tal problema no trabalho de reescritura de *Impressions d’Afrique*, conforme se encontra nos vários anexos na edição Pauvert de 2009, páginas 475 a 988.

sintagma *les lettres*; torna “discursivos” os termos: *pillard*, *bandes* e *blanc*, preenchidos respectivamente pelas personagens do plano da ficção, *Talu*, *hordas guerreiras africanas*, e *Carmichaël*. Uma vez que essas novas figuras (desenvolvidas em seus contornos) substituem os pouco caracterizados “personagens-funções” de *Parmi les Noirs*, Roussel volta a trabalhar com os problemas formais do primeiro conto, em um nível mais complexo:

No que concerne à gênese de *Impressões da África*, ela consiste então numa reaproximação entre a palavra *bilhar* e a palavra *pilhar*. O *pilhar* é Talou, os bandos são suas hordas guerreiras; o branco é Carmichaël (a palavra *lettres* não foi conservada)²¹².

Em *Comment j’ai écrit...*, salienta-se a dimensão da “reaproximação” das palavras empregadas pelo procedimento. Esse tipo de reaproximação, que de outro ponto de vista também implica em dispersão de sentidos, irá transparecer no nível ficcional ou nível do enredo. Assim, os emparelhamentos próprios ao *procédé* emergem, por exemplo, nas correlações entre a cultura francesa e africana ou mesmo entre as personagens Talu (negro) e Carmichaël (branco).

Segundo alguns comentadores, os primeiros manuscritos de *Impressions* recorrem aos “estereótipos coloniais” (como a visão do exotismo e do deslumbrante acerca do Oriente) e aos *topoi* literários do gênero “romance de aventuras”, assim como das narrativas de viagem, conforme demonstramos no capítulo anterior²¹³. Entretanto, a evolução dos jogos de palavras de Roussel permitiu-no “prescindir das brutas caricaturas geradas com insistência sobre a África” (Ford, 2004, p. 11). Prontamente, o domínio da invenção rousseliana ultrapassa as convenções de representação do gênero em questão. A partir de seu aparato linguístico, Roussel efetua as clivagens entre a cultura negra e a cultura branca, sem que o pólo ocidental tenha primazia sobre o outro, como ainda ocorria nas literaturas de cunho evolucionista do século XIX²¹⁴.

²¹² Roussel, 1995, p. 13. “En ce qui concerne la genèse d’*Impressions d’Afrique*, elle consiste donc dans un rapprochement entre le mot *billard* et le mot *pillard*. Le *pillard*, c’est Talou ; les *bandes*, ce sont ses hordes guerrières ; le blanc, c’est Carmichaël (le mot *lettres* n’a pas été conservé)”.

²¹³ Ver também, apresentação de Jean- Philippe Guichon in: Roussel, 2009, pp. XIII- XVIII.

²¹⁴ Pensamos na influência do evolucionismo cultural no pensamento do século XIX, em particular, as doutrinas de raça junto à defesa da superioridade cultural e racial européia. Pierre Loti, autor celebrado por Roussel, já havia escrito em seu “Casamento de Pierre Loti”: “*En sens inverse des cascades du Bois de Boulogne et de Hyde Park, la cascade de Fatoua tombe là-bas, en dessous du vieux monde*” (Em sentido inverso das cascatas do Bois de Boulogne e de Hyde Park, a cascata cai a baixo, em desenhos do velho mundo). A essa “inversão” entre o novo mundo e o velho mundo, responde Roussel do Taiti, lugar onde Loti escrevera seu romance: “À Papeete j’habite rue de Rivoli juste à l’envers de Paris” (Em Papeete

Dessa forma, haverá um amálgama entre a representação da cultura francesa e da africana em *Impressions d'Afrique*, análoga à reaproximação/dispersão das palavras do *procédé*:

Roussel apresenta a África e a França como membros de um tipo similar de relação dialética: como opostos necessários, os demais podem transcrever e reproduzir perfeitamente suas línguas, porém nem Talu nem Carmichael entendem o que estão cantando, e, neste sentido, seguem tão distanciados como os duplos sentidos do *procédé*²¹⁵.

Carmichael é o duplo branco de Talu negro. Se por um lado Talu assimila os costumes dos náufragos europeus, por outro, coage os prisioneiros brancos à assimilação dos códigos locais:

Terminada a explicação, Seil-kor entregou a Carmichaël uma grande folha de papel, cheia de palavras estrangeiras, mas perfeitamente legíveis, cuja arrevesada pronúncia estava fielmente reproduzida na escrita francesa; tratava-

eu habito a rua de Rivoli ao lado esquerdo de Paris). Para mais detalhes: Bulteau, *Roussel à l'unanimité*, In: *Digraphe*, 1994, p. 34. Essa “geografia do imaginário” também será motivo do artigo de Georges Perec e Harry Mathews, *Roussel et Venise*, publicado em *L'Arc*, 1990, pp. 9-25.

²¹⁵ Ford, 2004, p. 151. Conforme a citação, observamos uma ênfase naquilo que denominamos a perspectiva de “dispersão” entre as matrizes opostas, o que resulta na alteridade irreduzível entre as personagens Carmichael e Talu. Entretanto, isso não significa uma impossibilidade de diálogo entre as duas matrizes, o que será constatado no amálgama entre a personagem branca e a negra, cultura francesa e africana. Leyla Perrone-Moisés em vários pontos de seu texto chamará atenção para o caráter “caricatural” das personagens de *Impressions*, embora este recaia tanto na representação cultural européia quanto na sua antípoda africana: “Os africanos de *Impressions d'Afrique* são tipos fixados pela imaginação colonial: ‘Negrinhos ágeis’, ‘temíveis canibais’, ‘antropófagos ferozes’, alegres, barulhentos, ingênuos, curiosos, em suma ‘indígenas maravilhados’ diante dos prodígios da civilização européia. Algo que poderíamos chamar, em analogia aos ‘orientalismos’ estudados por Edward Said, de ‘africanismos’. Seria entretanto demasiadamente fácil denunciar o caráter ideológico desses clichês, sobretudo porque os personagens europeus, com seus trajes típicos e seus costumes, são tão estereotipados, no romance, quanto seus correspondentes africanos. “Europeus ou africanos, todos são tipos caricaturais, dotados de pensamentos e sentimentos convencionais” (Perrone-Moisés, 2001, p. 4). Contudo, justamente por não haver uma “fidelidade antropológica” em Roussel, esse autor foi capaz de conceber os intercâmbios culturais na modernidade tardia: “Roussel acabou por encenar, em seu romance, as explosivas misturas resultantes das práticas modernas: colonização, migrações humanas, viagens de turismo, circulação desordenada de imagens, informações e mercadorias. A rapidez e a superficialidade dos contatos culturais e da divulgação dos conhecimentos científicos, que se acentuariam depois com as viagens aéreas e a comunicação de massa, estão anunciadas no romance assim como a finalidade mercantil universal desses deslocamentos e informações” (Ibidem, pp. 4-5). E ainda: “Embora ela não tenha sido escrita com esse objetivo, a história maluca contada por Roussel nos mostra como se constituem as culturas na modernidade tardia. A vida de todas as sociedades sempre foi marcada pela interação com outras. Em todos os tempos, as culturas particulares se formaram pelo contato entre diferentes povos, pela assimilação de traços exógenos. Entretanto no passado essa assimilação era lenta e seletiva, e a cultura resultante garantia sua originalidade ao mesmo tempo em que incorporava traços de outras proveniências. O multiculturalismo atual, imposto, imediato, superficial e, sobretudo comercial, justapõe pessoas e costumes e tende a diluir toda originalidade numa ‘cultura’ global uniforme, destruindo aquilo que Lévi-Strauss chamou de arco-íris das culturas” (Ibidem, p. 6).

se da *Batalha de Tez*, ditada pelo imperador e transcrita momentos atrás pelo jovem negro. A ária consistia na repetição contínua de um motivo único e breve, que Seil-kor ensinaria facilmente a Carmichaël. Contando com o terror para conseguir uma interpretação perfeita, Talu determinava antecipadamente uma punição de três longas horas de plantão para qualquer falha de memória, durante as quais, trabalhando com o fim de conseguir uma nova recitação lírica submetida ao mesmo código, Carmichaël, imóvel e de pé, de cara voltada para um dos sicômoros da Praça dos Troféus, repetiria a lição, sob a apertada vigilância de um negro²¹⁶.

Assim, a ação do branco Carmichaël decorre das exigências do negro Talu, embora haja em uma direção contrária uma repetição diferencial, mediada pela “transcrição” francesa dos códigos africanos. Por outro lado, no nível da ficção, ocorrem operações especulares de inversão e reversão em múltiplos níveis (negro/branco, África/Europa, reprodução/interpretação) aparentadas às próprias operações reflexivas desde o nível do *procédé*:

Estes reflexos especulares imitam o funcionamento do *procédé*, que concebe cada palavra como se ela tivesse duas faces cuja relação entre si se pode conjugar como um número variado de dualidades: consciente/inconsciente, branco/negro, homem/mulher, superfície/forro, original/imitação ou duplo²¹⁷.

Compreende-se, em geral, que as narrativas inventadas por Roussel, objetivam resolver os problemas formais impostos pelas matrizes do *procédé*, este último, princípio estruturante das narrativas:

Solucionar pelo conto um problema localizado no extremo distanciamento dos enunciados semelhantes da forma mais estranha enquanto significado. (...) O relato se apresenta como um lugar de transição em que se dispõem em paralelo ou entrecruzadas duas paráfrases complementares – uma que explica e conta a

²¹⁶ Roussel, 2011, p. 248. “Son explication achevée, Séil-kor remit à Carmichaël une large feuille de papier couverte par lui de mots étranges mais parfaitement lisibles, dont la périlleuse prononciation se trouvait fidèlement reproduite au moyen de l’écriture française ; c’était la *Bataille du Tez*, transcrite à l’instant par le jeune noir sous la dictée de l’empereur. L’air était fourni par la répétition continuelle d’un motif unique et bref que Séil-kor apprendrait facilement à Carmichaël. Comptant sur la peur pour obtenir une interprétation parfaite, Talou punissait d’avance la moindre faute de mémoire par trois longues heures de consigne, pendant lesquelles, travaillant en vue d’une nouvelle récitation lyrique soumise au même code, Carmichaël, immobile et debout, la face tournée contre un des sycomores de la place des Trophées, repasserait sa leçon sous l’étroite surveillance d’un noir” (Idem, 1910, p. 432). No próximo tópico demonstraremos o surgimento da ideia de “castigo” a Carmichaël, do ponto de vista dos procedimentos.

²¹⁷ Ford, 2004, pp. 161-2.

primeira frase, a outra que antecipa e conta a última frase (...). Lugar de transição, o conto permite uma resolução do problema graças ao encadeamento ordenado de argumentos que expõe e, complementa, a coerência que impõe²¹⁸.

Por outro lado, o conto também é uma finalidade do procedimento, o qual não deixa de refletir criticamente sobre o plano da invenção (embora haja de se reconhecer o papel decisivo do plano da invenção para passagem de um nível ao outro). Essa circularidade na escritura rousseliana pode ser flagrada quando miramos as mutações dos signos geradores nos vários contextos semióticos nos quais estes se inserem. Expliquemos: ela contribui para sustentação e consequente proliferação dos signos *geradores* do romance (por exemplo, *billard* e *pillard*), e para certa disseminação de significantes no plano ficcional, morfologicamente derivados dos mesmos signos mencionados²¹⁹. Tal estratégia serve para dialetizar a dupla presença (cooperativa) dos geradores, isto é, a correlação entre o plano da invenção e o plano ficcional (isto é, o trabalho dos procedimentos e o narrado constituído). Como demonstra o comentador:

Algumas transformações encadeadas que se desprendem do conjunto de geradores primários apontam nesta direção: é muito provável, por exemplo, que a palavra “*sonnet*” haja gerado a palavra “*sonnette*” e “*sornette*”; que a partir de “*raie*” hajam surgido não só “*craie*” senão também “*crayon*”, “*rayon*” e “*trayon*”; que “*roquet*” seja a origem da série “*croquet*”, “*crochet*”, “*brochet*”²²⁰.

Essas transformações dos significantes são resultantes das reiteraões dos mesmos radicais, e em alguns casos dos sufixos (como *crayon* e *rayon*), dentro de paradigmas semânticos variados. Apesar dessa variação semântica irreduzível, as palavras encontram-se aproximadas na economia geral da ficção; tais aproximações

²¹⁸ Borque, 1993, pp. 105-106.

²¹⁹ Conforme Foucault, “enquanto as duas frases homônimas são o que nos textos de juventude há de mais visível – exaltadas no começo e no fim da narrativa como, nas extremidades do bilhar, as bandas criptográficas –, elas estão agora mergulhadas no interior do texto, que, em vez de ser limitado por elas, desempenha o papel de espesso envelope (...) esta contrapalavra (*pillard*), se ela não aparece, é assim mesmo assaz visualmente indicada; ela corre em filigrana através de todas as palavras reais, rapidamente perceptível à contraluz” (Foucault, 1999, p. 28). A frase derivada não é enunciada ao fim do romance, embora apareça disseminada ao longo do texto recobrimdo a frase epinômia.

²²⁰ Salceda, 2002, p. 45. Salceda faz menção ao *Texte-Genèse*, *Les Anneaux du Gros Serpent à Sonnettes* que trabalha a variação dos geradores *sonnettes/sonnets*. A oposição fonética entre *sonnettes* (sinos/guizos) e *sonnets* (sonetos) provoca na superfície do conto o jogo entre o primeiro signo (*sonnettes*) e o último (*sonnets*), de modo a deduzir outros signos semanticamente correlatos. Um exemplo seria *vers* na acepção de verme (aproximado ao sintagma “sino da serpente”) e *vers* na acepção de versos (aproximado a sonetos).

arbitrárias, baseadas apenas em semelhanças no *plano da expressão*, deixam entrever a cooperação entre os diferentes níveis textuais, visto que, na ausência de uma motivação apriorística na relação significante/significado, as aproximações reclamam a necessidade de outro fundamento linguístico que garanta a coerência de sentido. Conforme a edição crítica de *Impressions d'Afrique*, de 2009, podemos constatar inúmeras passagens nas quais essa cooperação entre os níveis textuais torna-se deflagrada. Apenas a título de exemplo, mencionemos a fortuna do termo *renvois* na passagem: “De vez em quando, deixavam escapar pela boca, muito aberta, formidáveis *eructações* (*renvois*) que depressa se multiplicaram com uma rapidez prodigiosa” (Roussel, 2011, p. 25)²²¹. Segundo nota da edição crítica:

Roussel lembra a gênese desses “*renvois*” em *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (op. cit., p. 18): “1º *Théorie* (livre; livro) à *renvois* (indications typographiques; indicações tipográficas); 2º *théorie* (groupe de personnes; grupo de pessoas) à *renvois* (*éructations*; eructações); daí a dança – a *Luenn' chétuz* – executada pelas mulheres de Talou”. A esta equivalência se acrescenta outra na qual Roussel deve ter pensado, dado o caráter muito reflexivo das equações que inervam seu romance: *Théorie* (*procédé*) à *renvois* (ecos de uma palavra na direção de seu homônimo, de um verso em direção de sua “holorima”)²²².

Uma vez que a articulação conhecida entre “livro” e “indicações tipográficas” forneceu uma mais inusitada entre “grupo de pessoas” e “eructações”, Roussel pode conceber a dança exótica de um grupo de personagens que produziam eructações. Curiosamente, o próprio plano da invenção parece fundamentar semanticamente essa articulação – trata-ser-ia da articulação entre “teoria” como alusão ao “*procédé*” relacionada às remissões dos versos homônimos, fundamento do modo de criação rousseliano. Daí a sugestão da cooperação entre os diversos níveis textuais, os quais integram efetivamente um mesmo processo escritural. Em acréscimo, esse fundamento *sustentaria* (tanto na direção de permitir a “coerência de sentido” quanto em subsidiar a produtividade textual) a determinação dos signos no nível ficcional.

²²¹ Roussel, 1910, p. 24. “De temps à autre elles laissaient échapper par leur bouche, largement ouverte, de formidables *renvois* qui, bientôt, se multiplièrent avec une prodigieuse rapidité” (Idem, 2009, p. 31). [grifo nosso].

²²² Ibidem, p. 31. Sabe-se que “holorima” diz respeito a versos totalmente homófonos.

Decorre disso a formação de isotopias entre signos correlatos no nível ficcional, capazes de evocar um campo semântico comum, como o campo semântico da palavra - “*escrita*”²²³. São os caso de *lettres* (letras), *blanc* (giz). São inúmeras as passagens em que aparecem “letras” grafadas (muitas vezes, na forma de enigmas), ou mesmo em que o próprio ato de escrever é encenado. De modo paralelo, as *lettres* (cartas) e o *blanc* (homem branco) se instauram na superfície do enredo com a função de responder a um segredo, no caso das cartas, e no caso do “branco”, como representação em ato dum texto anterior (como na reprodução da epopéia feita por Carmichaël). Dentre as diversas passagens nas quais se encena o ato de escrita, podemos destacar a escritura mecanizada de Louise Montalescot:

Recomendando, como se fosse um fotógrafo, a mais completa imobilidade aos figurantes, Louise foi pôr-se perto da placa e tirou a tampa com um golpe seco; depois, deu a volta como de costume e veio verificar mais de perto o funcionamento do lápis. O mecanismo, renovado e simultaneamente modificado pela ação da mola pressionada na esfera, conduziu suavemente para a esquerda o braço articulado. O lápis pôs-se a correr de cima para baixo sobre o papel branco, seguindo as mesmas secções verticais anteriormente traçadas pelos pincéis (...). O lápis deslizava agilmente, embora afastando-se algumas vezes da folha que, no entanto, ficou preenchida em poucos minutos. Louise, de volta ao seu posto no tempo requerido, voltou a colocar o obturador na placa; a seguir, chamou os figurantes que, felizes por se mexerem um pouco após um torpor prolongado, foram a correr admirar a nova obra²²⁴.

Em relação à “escrita enigmática” (hieroglífica ou mesmo de *rébus*) podemos mencionar os “cartões de visita”, que “indicavam aos interessados os três dias de recepção escolhidos, durante períodos de quatro semanas, pela poderosa intermediária” (Roussel, 2011, p. 149), Djizmé, a esposa arranjada de Mossem, embaixador de Talu:

²²³ A constatação também se encontra em Salceda, 2002.

²²⁴ Roussel, 2011, p. 126. “Recommandant, ainsi qu’un photographe, la plus complète immobilité aux figurants, Louise, postée près de la plaque, enleva le couvercle d’un coup sec, puis refit son détour habituel pour venir surveiller de plus près le manège du crayon. Le mécanisme, renouvelé en même temps que modifié par l’action du ressort pressé sur la sphère, ramena doucement le bras articulé vers la gauche. Le crayon se mit à courir de haut en bas sur le papier blanc, suivant les mêmes sections verticales précédemment frayées par les pinceaux (...) Le crayon glissait agilmente, non sans la quitter souvent, sur la feuille, qui fut remplie en quelques minutes. Louise, retournée en temps voulu à son poste, remplaça l’obturateur sur la plaque, puis appela les figurants, qui, heureux de s’agiter un peu après leur engourdissement prolongé, vinrent en courant admirer l’œuvre nouvelle”. (Idem, 1910, pp. 208-209).

A seu pedido, Mossem recortou em várias folhas de pergaminho um certo número de retângulos delgados e finos; em cada um deles, inscreveu delicadamente a palavra “Djizmé”, e inseriu também, num dos ângulos, por meio de um esboço sumário, três diferentes fases da lua²²⁵.

A figura do “casamento de aparências” e da escrita iconográfica reflete assim o próprio plano autoral no qual se dá a invenção, através de uma “cooperação entre os níveis textuais”. Deve-se ressaltar, neste momento, como o nível do narrado fornece a legibilidade da obra rousseliana, visto que em sua superfície configura-se uma rede de correspondências análoga àquele aludido desempenho das matrizes. Reiteram-se signos ligados à escritura e ao imaginário rousseliano à maneira de externalizar os agenciamentos “reaproximativos/dispersivos” do *procédé*. Com efeito, os cartões de visita portam a mesma articulação entre texto (o nome de Djizmé) e a imagem sugerida (as fases da lua) que ocorre no *procédé* – extração de imagens inusitadas de palavras já conhecidas, como veremos com o “*procédé* evoluído”.

Um episódio paradigmático é aquele da carta secreta de Nair à Djizmé. A última, apesar de encenar o papel de favorita de Mossem (cuja verdadeira amante seria Rul, esposa de Talu), enamora-se por Nair, “artista de largos recursos”. Ocorre que Mossem tenta atrapalhar o plano de Nair de enviar uma carta secreta a Djizmé, durante uma celebração ponukeliana:

Tão bom letrado como artista, Nair conhecia a escrita ponukeliana, que tinha ensinado a Djizmé no decorrer dos seus frequentes e prolongados encontros. Tomou pois a decisão de enviar por escrito à amante todas as urgentes recomendações que não lhe podia fazer de viva voz. A carta foi redigida num pergaminho que, de seguida, através da multidão, passou habilmente das mãos de Nair para as de Djizmé, que rapidamente a introduziu na tanga. Mas Mossem, que deambulava entre a multidão, surpreendeu esta manobra clandestina. Pouco depois, ao enlaçar Djizmé, que estava habituada a receber em público muitas carícias suas, apoderou-se da epístola e afastou-se para decifrar. No cabeçalho, Nair tinha desenhado sob a forma de cortejo, as cinco personagens destinadas a figurar na cena noturna: à direita, Talu avançava sozinho; atrás dele, Mossem e Rul faziam gestos trocistas mas também eram

²²⁵ Idem, 2011, p. 149. “Sur sa prière, Mossem découpa dans plusieurs feuilles de parchemin un certain nombre de rectangles souples et minces sur chacun desquels il traça finement ce nom : « Djizmé », figurant ensuite dans un des angles, au moyen d’un dessin sommaire, trois différentes phases de lunaison”. (Idem, 1910, p. 252).

vítimas da troça de Nair e Djizmé, que os seguiam. (...) Djizmé deixaria cair a mão para fora da balastrada florida e, depois de se ter assegurado da identidade do visitante, apalpando cuidadosamente o chapéu, abandonaria a mão aos beijos do amante que, à força dos pulsos, manteria por momentos a sua posição. Depois de gravar na memória todos os pormenores do plano que acabava de descobrir, Mossem reaproximou-se de Djizmé e, com o pretexto de lhe fazer novas carícias, conseguiu voltar a pôr o bilhete na tanga da favorita²²⁶.

Se a carta de Nair é marcada por um código preciso, com a função de se fazer legível para um leitor específico (no caso Djizmé), a peripécia acompanhada pelo reconhecimento de Mossem fornece um segundo sentido para a carta secreta. Não obstante, a revelação das cifras, feita por Mossem, é seguida por um novo desfecho do

²²⁶ Idem, 2011, p. 152. “Aussi lettré qu’artiste, Naïr connaissait l’écriture ponukéléienne, qu’il avait enseignée à Djizmé au cours de leurs entrevues fréquentes et prolongées. Il prit le parti d’écrire à son amie toutes les urgentes recommandations qu’il ne pouvait lui détailler de vive voix. La lettre fut libellée sur parchemin, puis, au milieu de la cohue, passa habilement des mains de Naïr dans celles de Djizmé, qui la glissa vite dans son pagne. Mais Mossem, qui errait parmi la multitude, avait surpris la manœuvre clandestine. Bientôt, enlaçant Djizmé habituée à recevoir de lui en public maintes caresses voulues, il s’empara de l’épître, qu’il alla déchiffrer à l’écart. Comme en-tête, Naïr avait dessiné, sous forme de cortège, les cinq personnages appelés à figurer dans la scène de la soirée : à droite, Talou s’avançait seul ; derrière lui, Mossem et Rul faisaient un geste de moquerie, bafoués eux-mêmes par Naïr et Djizmé, qui venaient à leur suite (...). Djizmé laisserait pendre sa main hors de la balustrade fleurie, puis, après s’être assurée de l’identité du visiteur en touchant soigneusement le chapeau, tendrait cette main au baiser de son amant, capable de se maintenir un moment à la force des poignets. Après avoir gravé dans sa mémoire tous les détails qu’il venait de surprendre, Mossem retourna vers Djizmé, puis, sous prétexte de nouvelles cajoleries, parvint à replacer le billet dans le pagne de la favorite” (Idem, 1910, 257-259). Chama a atenção o gosto de Roussel por reviravoltas e peripécias na narrativa: num primeiro momento temos Mossem e Rul como um casal adúltero (visto ser Rul esposa de Talu e Mossem seu embaixador); Mossem, para não atrair suspeitas sobre o relacionamento ilícito, sustenta um casamento de aparências com Djizmé, bela jovem de ponukelé. Djizmé, por sua vez, se enamora por Nair e mantém seu relacionamento fora das vistas de Mossem e demais nativos de Ponukelé. Mossem esconde algo de Talu, enquanto Djizmé esconde algo de Mossem. A grande reviravolta, no entanto, ocorre na cena do encontro “às sombras” de Nair e Djizmé – Mossem desvelando seu embuste, traça um contra-plano com o objetivo de desmascarar o casal. Esse tipo de *inversão e reversão* no nível ficcional alimentará análises como a de Michel Foucault. Parece que a imagem do “baile de máscaras” de *La Doublure* permaneceu no imaginário de Roussel; ao arrancar uma máscara duma personagem, outra máscara surge por trás num jogo de ilusões infinito. Tais figuras representariam um momento de entrecruzamento do imaginário rousseliano e a produtividade da linguagem: a experiência desde a infância nos salões, teatros e todas as pantomimas encenadas pelo próprio ofereceriam a matéria narrativa. De outra parte, o *procédé* permitiria, a uma só vez, a proliferação de novas figuras e o refluxo desses novos elementos à sua origem, posto que as matrizes paralelas ao mesmo tempo oferecem a passagem para um novo sentido e fazem com que este sempre retorne ao seu locus de origem. O “homem branco” sempre retorna ao termo meio-irmão “giz” associado à escrita, assim como as “cartas” retornam à sua origem enigmática nas “letras”. Em síntese, os temas concernentes ao imaginário rousseliano podem ser retrabalhados pela grade do *procédé* dentro dessa dialética do desdobramento e redobramento, com idas e voltas da escritura (assim como os fantasmas do inconsciente). Por fim, no horizonte da reflexão foucaultiana, devemos notar nessa passagem que o desvelamento do embuste de Djizmé e Nair não coincide com a revelação completa do enigma, visto que resta ainda um relacionamento espúrio mais original: aquele entre o próprio Mossem e Rul. Tal também é essa a natureza da revelação dos *procédés* no texto póstumo – ao invés de esgotar todos os enigmas, acabam, possivelmente, por sedimentar ainda mais o enigma originário da linguagem.

episódio: a “carta clandestina” ao invés de emendar o sentido esperado por Nair, acaba por encadear uma outra sequência de fatos, aquela movida pela ação *paralela* de Seil-kor. Sabendo do ardil, Mossem prepara um “plano minucioso”, no qual Seil-kor utilizaria o mesmo disfarce de Nair, com o objetivo de ludibriar Djizmé:

Usando o chapéu de coco, que serviria para a enganar, Seil-kor apareceria a Djizmé caminhando pela vereda claramente referida no bilhete. Antes de iniciar a sua ascensão, o falso Nair traçaria sobre o chapéu, com uma goma fresca e pegajosa, uns determinados caracteres. Djizmé, de acordo com a sua mania, não deixaria de calçar as luvas para passar o serão com o imperador; o gesto prudente que, de acordo com as instruções da carta, devia fazer antes dos beijos, e que denunciá-la-ia ao imprimir na peliça sueca os caracteres reveladores²²⁷.

Seilk-kor faz às vezes de “substituto” (*doublure*) de Nair na medida em que usa o mesmo disfarce planejado pelo último. Caminha “pela vereda claramente referida no bilhete”, no entanto, o sujeito já é outro, esconde-se atrás dos mesmos signos – o chapéu, a vereda, o bilhete – outra figura. As luvas, habitualmente utilizadas por Djizmé, são ressignificadas no momento em que se “imprime” nelas os “caracteres reveladores”. “Impressões”, aqui, diz respeito a esse novo sentido impresso, revelado por caracteres que se camuflam na imagem corrente das luvas de Djizmé²²⁸. A carta, por sua vez, passa a “revelar” um sentido imprevisto pela representação prudente arquitetada por Nair e Djizmé.

Adiante, Seil-kor prepara uma armadilha para Nair, como aqueles “nós corridos com que os caçadores capturavam os animais na floresta dos Pirineus” (Ibidem, p. 153), atrasando sua chegada ao local do encontro. Ocupando o lugar de Nair, Seil-kor passa o chapéu de coco a Djizmé:

²²⁷ Idem, 2011, p. 153. “Coiffé du melon qui servirait à donner le change, Séil-kor apparaîtrait à Djizmé dans le sentier clairement désigné par les termes du billet. Avant de commencer son ascension, le faux Naïr tracerait sur le chapeau, avec un enduit frais et gluant, certains caractères définis. Djizmé, suivant sa manie, ne pouvait manquer de se ganter pour passer la soirée avec l’empereur ; dans le geste prudent qui selon les instructions de la lettre devait précéder le baiser, la favorite s’accuserait elle-même en imprimant sur la peau de Suède un des caractères révélateurs” (Idem, 1910, p. 259).

²²⁸ Julia Kristeva chama a atenção para o bissemantismo da escritura de Roussel, incluso o termo *impressions*: “Roussel intitula dois de seus livros *impressions*, e não podemos evitar ler neste significante o duplo jogo de significado; Littré observa que “impressão” quer dizer uma *ação*, mas também um *efeito*, um resultado”(Kristeva, 1974, p. 133). Assim, “os caracteres reveladores” portam os dois sentidos de impressão: dizem respeito ao caractere *impresso* na luva e ao mesmo tempo a maneira como esses caracteres impressos são capazes de *impressionar* os sentidos no ato de decifração.

Ao chegar ao pé da encosta, Seil-kor molhou o dedo na mistura esbranquiçada e, maliciosamente, escreveu com letras maiúsculas no chapéu negro a palavra “APANHADA”, que, prematuramente, aplicava à infeliz Djizmé. Depois disto, pôs-se então a subir o penhasco, agarrando-se com dificuldade aos poucos ramos que o podiam suportar²²⁹.

Outros indícios do crime deflagrado são o “P claramente gravado na luva cinzenta” descoberto por Mossem e a revelação da “carta acusadora, que lhe colocou bruscamente em frente dos olhos” (Ibidem, p. 154). Logo, o jogo entre a “escritura” e o “branco” ganha uma nova configuração: a mistura “esbranquiçada” compõe letras que mudam, através de uma inversão, a fortuna de Djizmé. Ora, não seria esse um dos papéis do *procédé* : produzir um novo acontecimento, ou uma peripécia no nível do enredo por meio da extração de novos significados para os velhos signos? Daí a carta que outrora deveria explicitar o procedimento adequado para o bom desfecho da trama, passar a servir agora ao propósito de acusação. Acusa-se, antes de tudo, que, onde se acreditava haver um plano bem definido e confessado, haja uma nova interrogação, uma nova peripécia para além daquilo que fora revelado.

De modo geral, Raymond Roussel redefine os eixos temáticos do seu universo ficcional, como no exemplo que citamos dos signos “escrita”, “letras”, “branco”, “cartas”, “disfarce” e suas circunstâncias correlatas, o “enigma”, a “cifra”, a “revelação” etc. Malgrado esses motivos já estarem sobremaneira nas primeiras narrativas de Roussel²³⁰, sugerimos sua evolução de *Parmi les Noirs* a certo episódio de *Impressions d’Afrique*. Não devemos perder de vista o horizonte do próprio jogo entre enigma e revelação, peripécia gerada pela carta póstuma de Roussel.

²²⁹ Roussel, 2011, p. 154. “En atteignant le bas de la pente, Séil-kor trempa son doigt dans la mixture blanchâtre et, par espièglerie, traça en majuscules sur le chapeau noir ce mot français « PINCÉE », qu’il appliquait prématurément à la malheureuse Djizmé ; après quoi, il se mit à grimper la côte en s’agrippant péniblement aux moindres branchages capables de le soutenir” (Idem, 1910, p. 261) Como havíamos afirmado, a narrativa de *Impressions d’Afrique* está dividida em duas partes: antes e depois do capítulo X. Citamos no primeiro capítulo dessa dissertação, a seção anterior à essa passagem, correspondente a primeira parte do romance, na qual Nair está preso fazendo seu trabalho de modo forçado. Essa cena, do ponto vista cronológico, é posterior ao episódio que acabamos de narrar concernente à segunda parte do romance. Isso corrobora a ideia de que a segunda parte funciona como explicação daquilo que vemos apresentado na primeira em “estado bruto”. A gênese dos acontecimentos apresentados, através sobretudo da descrição, na primeira parte, é *narrada* aqui, de modo a conferir verossimilhança ao espetáculo que assistimos.

²³⁰ *Chiquenaude* (1900) é o primeiro texto publicado de Roussel a utilizar os *procédés*, no entanto, *Mon Âme* (1897), *La Doublure* (1897) e *La Vue* (1904), cada um ao seu modo, propõem a questão da escrita como temática.

Do ponto de vista sintagmático, os termos da primeira matriz – *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*, a partir dos deslocamentos e preenchimentos de *Impressions d’Afrique* – apontam principalmente para a noção de *escritura*, enquanto as palavras da segunda (cartas e branco) para a ideia de *revelação*²³¹. Em oposição à concisão de estilo de Roussel, essa eventualidade não deixa de ser possível graças ao fato de “que cada uma das frases matriciais contém potencialmente um relato distinto e, *a priori*, incompatível, com que geraria a sua homonímia” (Salceda, 2002, p. 50). Contudo, a complexidade do sistema rousseliano é maior: não basta sustentar a incompatibilidade entre as duas tendências narrativas paralelas, mas “criar um relato de transição entre as duas matrizes, (...) habilitar um espaço textual onde coabitem os relatos divergentes que cada frase, por separado, tende a gerar” (Ibidem, p. 50)²³². Como vimos no episódio da carta secreta em *Impressions d’Afrique*, a unidade do narrado é

²³¹ Inúmeros exemplos poderiam ser apresentados, nos quais a escolha lexical e a justaposição entre os termos determinam o sentido do plano ficcional. Michel Leiris sintetiza esse tipo de processo de criação: “Ele aparece em primeiro lugar no conjunto de procedimentos que Roussel explorou, mais do que qualquer um até então: o poder criador das palavras. Ele parte de um nominalismo mágico, tal que a palavra suscite a coisa (...) e o deslocamento de uma sequência de frases que resultam na criação de um universo, a construção de um mundo especial que pretende o lugar do mundo comum. O resultado final era a descrição, ou a narrativa, de objetos ou acontecimentos imaginários – em suma, uma série de invenções míticas substituídas nos jogos de palavras, na qual pode-se pensar que Roussel reencontrou aqui um dos hábitos mentais mais antigos do gênio humano: formação de mitos a partir das palavras, quer dizer (...) transposição em uma ação dramática disso que é em primeiro lugar um simples fato da linguagem” (Leiris, 1998, p. 216).

²³² “Do ponto de vista narrativo não se trata agora de inventar uma cadeia de feitos que possa abrir e fechar as matrizes, senão de encaixar, num único relato coerente, duas ficções *a priori* incompatíveis; para logrã-lo o autor recorrerá à velha técnica das ficções abismadas, inserindo, como no caso das bonecas russas, uma história dentro da outra” (Salceda, 2002, p. 56). Dessa forma, Salceda argumenta que, nas narrativas mais complexas de Roussel (como aquelas fundadas em narrativas paralelas que num dado momento convergem), o recurso à *mise en abyme* é uma forma de assegurar a coexistência coerente de dois relatos distintos, como no caso do conto *La peau verdâtre de la prune* ou de *Impressions d’Afrique*. Os diferentes níveis narrativos postos em abismo (uma narrativa dentro da outra), permitirão o aproveitamento das diferentes ficções geradas pelo *procédé*. Seria o caso das digressões feitas ao contar a história precedente das personagens de *Impressions*, ou a estória de *Flore* e o *tenente Lecurou* exposta numa sequência de aquarelas, no mesmo romance. Todavia, enfatizamos a imensa proliferação de narrativas exigidas por esse recurso. Observamos nos manuscritos de Roussel casos em que, para garantir o aproveitamento das imagens extraídas, foi necessária a criação de dezenas de episódios e de centenas de personagens! É o caso de alguns “*Textos-Abortados*”, narrativas abandonadas por Roussel devido a impossibilidade, provavelmente, de amarrar numerosos episódios e personagens. O mesmo poderia ser dito da variedade imensa de gêneros que o texto de Roussel precisa incorporar para dar conta das diferentes matrizes: cenas dramáticas, episódios trágicos, cenas picarescas, passagens cômicas etc. Essa observância do autor a regras restritas leva, portanto, ao paradoxo identificado por Leiris: “O paradoxo apontado por Michel Leiris no método de escrita de Raymond Roussel advém da conclusão de que a sujeição voluntária a uma regra difícil, exigindo muita concentração em dados aparentemente fúteis, distrai o autor, suspendendo seus mecanismos de censura. As restrições libertam, portanto. Livre da necessidade de significar, de ter algo a dizer, de encontrar algum sentido precedente a seu ato de escrita, o autor concentra-se no fazer do texto. Mais do que somente identificar a escrita a um ato, a restrição só existe de modo enunciado fora do texto que a realiza. No texto, ela só existe como ação, como atualização” (Alencar, 2005, pp. 14-15). Essa abertura obtida por meio do fechamento produzido pelas “restrições” (contraintes) nos levará a certas conjecturas ao final deste capítulo.

garantida através de uma permeabilidade entre os níveis narrativos do “bilhete secreto” transposto à condição de “carta reveladora”²³³.

Portanto, comprova-se a tentativa de assimilar a disseminação dos significantes (algumas vezes, através de deslocamentos de classe gramatical) como meio de “executar entre as duas ficções sólidas redes de comunicação, logrando que o potencial semântico de cada frase invada o campo de sua homonímia” (Ibidem, p. 56). Nesse sentido, a dita “disseminação” de significados seria reaproveitada pelo princípio de verossimilização, conforme visto com Kristeva²³⁴.

Acrescenta-se a disposição das frases matrizes – ora em paralelo, ora em abismo – como forma de garantir a “coesão textual”. Logo, trata-se de estabelecer uma unidade sistemática à obra, conquanto possa se tomar “a circularidade narrativa (...) como peça do dispositivo *metarepresentativo*²³⁵ mais geral, pelo qual a escritura cerra o anel de sua produção reenviando sem cessar a equação linguística da qual nasce” (Ibidem, p. 56). Com efeito, a homologia entre os dois níveis mencionados nas seções anteriores – nível da invenção e nível ficcional, sendo o último também dividido em superfície textual e nível do enredo –, assim como “os espelhamentos” intradieгéticos, passa a ser sustentada pelos paralelismos e pela repetição dos já citados significantes²³⁶. Vemos a

²³³ *Parmi les Noirs* apresenta uma narrativa que une as pontas das duas matrizes: da escrita das letras na mesa de bilhar se passa à revelação do enigma proposto pelo criptograma; a passagem, no entanto, torna-se possível graças ao trecho narrativo no qual vemos em abismo o *branco* enviar as *cartas* sobre o *velho saqueador*. Em *Impressions d’Afrique*, por sua vez, os signos são constantemente repetidos e embaralhados em novos contextos frasais, como as variações do termo *blanc*. Com tudo isso, não se deve perder de vista qual jogo está na base da tensão representativa na obra rousseliana: o embate entre divergências semânticas produz o aspecto excessivo da obra; em contraparte à tentativa de fazer convergir as matrizes opostas através de uma representação ordenada. Não se abdica da verossimilhança angariada pela coesão textual, porém algo sempre excede a esta, principalmente quando passamos a mirar o trabalho excessivo forjado nas engrenagens do *procédé*.

²³⁴ Ver a seção *A sintaxe do verossímil* de Introdução à Semanálise de Julia Kristeva, 1974, pp. 144-152.

²³⁵ Sobre estruturas *metarepresentativas* em Raymond Roussel, ver: Ricardou, Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*. Paris: Seuil, 1971. Nos interessa neste momento não o mapeamento de estruturas transcendentais concernentes aos dispositivos metodológicos do *procédé*, mas a análise a partir das próprias operações do *procédé*, isto é, o exercício do mecanismo de escrita.

²³⁶ Jogos de semelhanças internas, inversões, simetrias e dessimetrias já são identificados nos primeiros textos de Roussel. *La Doublure*, escrito em 1896, embora cubra o momento do grande êxtase de Roussel, põe em cena o melodrama de indecisão, fracasso e desilusão (tema já tratado na segunda parte de *Mon Âme*) da personagem Gaspard, ator substituto de teatro. O termo *Doublure* no francês pode ser traduzido como *substituto*, mas também possui duas acepções correlacionadas, a de *forro* e a de *dobra*, que serão essenciais na poética de Roussel. Nessa linha, estruturas duplas, ambivalentes, binárias, estão presentes nessa obra. A começar pela mistura de gêneros: mesmo se tratando de um romance, o texto é escrito em versos alexandrinos. Disso decorre uma primazia da *rima* como meio de invenção da narrativa. A narrativa, por sua vez, está dividida em duas partes: a primeira relacionada à atuação de Gaspard no teatro, e a segunda correspondente à viagem para o Carnaval de Nice, junto à sua amante Roberte. As centenas de versos que se seguem se atêm à descrição minuciosa dos trajes, máscaras e jogos praticados pelo povo. Pode-se dizer que uma *dobra textual* articula as duas partes da narrativa, antes e depois do fracasso artístico de Gaspard. Entretanto, seria equivocado afirmar que essas estruturas binárias (opositivas) em *La Doublure* se encontrem em planos assimétricos, como se um dos planos estivesse

promoção desse tipo de coesão textual com os “vivos *tableaux*” de Soreau, os quais dispõem em abismo uma paródia biográfica do compositor Handel. Num debate entre o músico e o conde de Corfield, afirma o último:

No dizer de Corfield, uma frase que eclodia, numa frente ornada de uma centelha divina, podia ser desenvolvida de forma banal por um simples técnico, e animar muitas páginas só com esse alento. Pelo contrário, acrescentava o orador, um tema vulgar, tratado pelo cérebro mais inspirado, conservava fatalmente o seu ar pesado e a sua lerdeza, sem conseguir dissimular a marca indelével do seu plano original²³⁷.

Ao que responde Handel:

(...) mesmo com um motivo construído mecanicamente de acordo com um procedimento fornecido pelo acaso, se julgava capaz de escrever uma oratória inteira digna de ser citada na sua lista de obras²³⁸.

Handel passa à demonstração de tal prodígio:

A tatear, o ilustre compositor dirigiu-se para a chaminé e retirou de uma floreira vários ramos de azevinho provenientes do último Natal. Alinhou-os sobre o mármore, chamando a atenção para o seu número, que se elevava a sete; cada ramo devia representar uma das notas da escala e ter um sinal qualquer que as permitisse reconhecer. (...) Tirando ao acaso, com os dedos disponíveis da mão direita, um dos ramos picantes, cujas características

numa região oculta e subordinada. Ao contrário, as duas partes do poema são justapostas numa mesma superfície narrativa, ou seja, estão arranjadas num único enquadramento textual, embora exista oposição entre as duas partes. Sobre esse tema afirma Mark Ford: “As oposições binárias (...) não só em *La Doublure*, com seus suplementos duplicadores, senão de todo o universo imaginário de Roussel (...) Volvendo a linguagem de dentro afora para mostrar seu forro (...) Roussel confunde intencionalmente a própria ação de discernir o interno e o externo” (Ford, 2004, p. 96).

²³⁷ Roussel, 2011, p. 192. “Au dire de Corfield, une phrase éclore sous un front paré de l’étincelle divine pouvait, banalement développée par un simple technicien, animer maintes pages de son souffle. Par contre, ajoutait l’orateur, un thème ordinaire, traité par le cerveau le mieux inspiré, devait fatalement conserver sa lourdeur et sa gaucherie, sans parvenir à dissimuler la marque indélébile de sa plate origine”. (Idem, 1910, p. 332). Como acenamos anteriormente, Roussel realiza muitas vezes uma *paródia* de grandes marcos da história da cultura e da arte. Para além do caráter crítico, autorreflexivo e irônico de tal recurso – “toda paródia é abertamente híbrida e de voz dupla (...) um diálogo que faz recircular, em lugar de imortalizar” (Hutcheon, 1985, p. 41) - podemos fazer nossas as colocações de Linda Hutcheon: “A paródia (...) é uma das maneiras que os artistas modernos arranjaram para lidar com o peso do passado. A busca do novo na arte do século XX têm-se baseado com frequência – ironicamente – na busca de uma tradição” (Ibidem, pp. 42-43).

²³⁸ Roussel, 2011, p. 192. “Même sur un motif construit mécaniquement d’après un procédé fourni par le hasard seul, il se faisait fort d’écrire un oratorio entier digne d’être cité sur sa liste d’œuvres” (Idem, 1910, pp. 332 - 333).

especiais conseguia reconhecer mal tocava, o cego aproximou-se da rampa, na qual escreveu sem dificuldade, em letras comuns, a nota indicada pelo rápido contato (...). A descida continuou assim, lenta e regular. Em cada degrau, o mestre, conscienciosamente, remexia o feixe em todos os sentidos antes de tirar daí, com a ponta dos dedos, a indicação de mais um inesperado som que, de imediato, escrevia com caracteres devidamente legíveis. (...) Ao fim de dez minutos, Handel tinha escrito vinte e três notas e tinha descido o último degrau que o deixou no rés-do-chão. Puxando um banquinho, sentou-se um momento e repousou um pouco do seu trabalho, explicando aos amigos a razão principal que o levava a escolher um modo de registro tão estranho²³⁹.

Observamos no seguinte episódio a capacidade que o músico possui de articular duas séries, a princípio incomunicáveis, numa totalidade coesa. Os ramos colhidos na chaminé passam a funcionar como significantes de uma escrita musical *sui generis*, condição para a criação de uma obra inovadora. Os signos “música”, “oratória”, “notas”, “escala musical”, associados ao campo da escrita e da composição musical, formam unidade com os signos “floreira”, “ramos”, “feixe” ligados ao campo lexical dos símbolos de natal. De sua parte, a frase agora comporta essas duas séries, incompatíveis num primeiro momento, de modo que se possa pregar de “feixe” o segmento “sons inesperados”. Destarte, os heterogêneos significantes extraídos pelo *procédé* são dispostos numa linha contínua.

Apesar disso, a unidade sistemática da obra exige maior esforço. Como recurso, do ponto de vista da estrutura do romance, procura-se sustentar a unidade narrativa, também aqui, através da *mise en abyme*. Soreau é uma das incomparáveis personagens artistas que expõem quadros baseados em “fatos verídicos”. Enquanto “o *procédé* dá conta de alguns elementos entre os mais pitorescos da anedota – a escala e os sete ramos de azevinho, por exemplo – ele não explica a coisa essencial a saber: Handel e o

²³⁹ Idem, 2001, pp. 192 -193. “À tâtons l’illustre compositeur se dirigea vers la cheminée et sortit d’un vase où elles se trouvaient réunies plusieurs branches de houx provenant du dernier Christmas. Il les aligna sur le marbre en attirant l’attention sur leur nombre, qui s’élevait à sept ; chaque branche devait représenter une des notes de la gamme et porter un signe quelconque propre à la faire reconnaître (...). Effleurant au hasard, avec les doigts disponibles de sa main droite, une des touffes piquantes, qui pour lui avaient toutes leur personnalité individuelle reconnaissable au toucher, l’aveugle s’approcha de la rampe, sur laquelle il écrivit sans peine, en lettres ordinaires, la note indiquée par le rapide contact (...). La descente continua ainsi, lente et régulière. À chaque marche, le maître, consciencieusement, remuait la gerbe en tous sens avant d’y chercher, du bout des doigts, la désignation de tel son inattendu aussitôt gravé en caractères suffisamment lisibles (...) Au bout de dix minutes, Hændel écrivit la vingt-troisième note et dévala sa dernière marche, qui le conduisit au niveau du rez-de-chaussée. Gagnant une banquette, il s’assit un moment et se reposa de son labeur en donnant à ses amis la raison déterminante qui l’avait amené à choisir un mode d’inscription aussi étrange”. (Idem, 1910, pp. 333-334).

oratório” (Guichon apud Roussel, 2009, p. 353)²⁴⁰. Desse modo, apenas a história de Handel dentro da história de Soreau permite a assimilação dos produtos do *procédé*. Reforça tal empreitada a repetição dos significantes do campo da escrita e da revelação – a escrita musical singular que revela uma criação musical igualmente fora do comum. Conforme já dito, tal episódio guarda uma relação de “espelhamento intradieético” com outros episódios do romance, os quais também encenam a performance de personagens artistas.

Por fim, é inegável que esse episódio seja reenviado para o plano da invenção do romance. Afirma o comentador de Roussel:

O tema da glória póstuma constitui um primeiro motivo do emblema; o conto coloca em cena um músico ávido de inscrever à véspera de sua morte a marca de um gênio criador – assinalada pela ânsia da estrela na fronte (...). “Handel seria aqui um dos múltiplos exemplos de personagens que realizam através de um objeto um emblema de seu espaço imaginário, um brasão dele mesmo” (Caradec, 1972, pp. 78-79)²⁴¹.

Desse modo, a homologia entre o plano da invenção rousseliano e o plano ficcional se evidencia na medida em que a ação da personagem ficcional é reenviada para invenção autoral por meio dos *procédés*. O que seria o *procédé* senão um modo de construção maquínica de “acordo com um procedimento fornecido pelo acaso?”. O meio composicional de Handel, arbitrário por excelência, é mais do que uma representação do processo de invenção rousseliano – trata-se da efabulação produzida pelo *procédé*, no nível narrativo, refletindo a “equação linguística da qual nasce”.

²⁴⁰ Jean-Philippe Guichon estabelece e apresenta a edição crítica de *Impressions d’Afrique*. Ver em: Roussel, Raymond. *Impressions d’Afrique*. Paris : Pauvert, oeuvre VII, 2009.

²⁴¹ Guichon apud Roussel, 2009, p. 355. Sobre essa passagem, comenta Michel Butor: “Assim como Handel compõe o *Oratório Vesper* com a ajuda de uma única frase inicial, Roussel poderia, no fim das contas, escrever um livro inteiro usando apenas um verso de Victor Hugo, mas ele próprio nos explica que a simples elaboração dessas equivalências tomava-lhe um tempo enorme; às vezes era preciso um dia inteiro para chegar a uma única homonímia. Isto porque, evidentemente, ele só parava quando seu achado parecia abrir-se para alguma coisa. Surdas intenções o dirigem na escolha desses ecos, e seu aprofundamento permite trazer à luz paisagens imaginárias às quais sua educação, sua situação social, sua personagem, pareciam proibir-lhe para sempre o acesso” (Butor, 1974, p. 115). Os surrealistas compreendem esse “aprofundamento” como uma espécie de liberação do imaginário recalcado pela formação burguesa. Freud é uma figura emblemática nesse tipo de interpretação. *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente* de 1905, *Totem e Tabu* de 1913 (apresentando uma reflexão sobre a arte como lugar de onipotência das ideias), *Luto e Melancolia* de 1917, *Das Unheimlich* de 1919, *Além do Princípio do Prazer* de 1920, *O Futuro de uma Ilusão* e *Mal Estar da Civilização* de 1930, são obras fundamentais nesse viés de compreensão, em especial os textos de 1905 e de 1919. O último trata da relação entre *estranhamento e repetição* no viés da psicanálise, tema abordado sob uma perspectiva afim na seguinte dissertação.

Em relação aos artifícios utilizados por Raymond Roussel, conclui Hermes Salceda:

Os paralelismos entre as duas ficções neutralizam a tendência para a heterogeneidade a que conduzem, por sua virtual incompatibilidade entre as duas matrizes. Nisto reside o maior esforço da escritura de Roussel, na neutralização das distâncias semânticas que o procedimento faz surgir do interior da palavra²⁴².

Todavia, compreendemos, conforme tentamos argumentar até este momento, que Roussel, ao utilizar artifícios literários com a finalidade de “neutralizar a tendência para a heterogeneidade”, acaba por discriminar a presença de um artifício. Mais que isso, o desvelamento de procedimentos gera indeterminação justamente no espaço onde se aponta a presença de um segredo:

O espelho em que no momento de morrer Roussel estende sua obra, num gesto maldefinido de esclarecimento e de precaução, está dotado de uma bizarra magia: ele repele a figura central ao fundo, em que as linhas se embaralham, recua para o mais longe do lugar onde se faz a revelação, mas aproxima, como na mais extrema miopia, o que é mais distante do momento em que ela fala. À medida que se aproxima de si mesmo, ele se espessa em segredo²⁴³.

Exemplo seriam as figuras insólitas que aparecem na superfície do enredo: levam o leitor a suspeitar das prestidigitações fornecidas pelos *procédés*²⁴⁴.

Procédé Ampliado em Impressions d’Afrique.

Ainda no âmbito das palavras agenciadas pelo *procédé primitivo*, Roussel procurou derivar novos signos de modo que pudessem ser tomados “num sentido outro

²⁴² Salceda, 2002, p. 61.

²⁴³ Foucault, 1999, pp. 1-2.

²⁴⁴ Jean Cocteau foi um dos primeiros artistas a tomar ciência dos artifícios de criação utilizados por Roussel. Ambos os artistas estiveram juntos numa clínica de desintoxicação na Suíça nos anos 1928, experiência narrada pelo primeiro em seu volume *Opium*. Em seu depoimento sobre Roussel, testemunha no *post scriptum*: “Raymond Roussel confessou-me que para escrever se atinha a uma *chave* e que em alguma ocasião a aclararia. Mas sigo convencido de que essa chave aplicava-a instintivamente e de que seu controle se parece com o número áureo que é simplesmente uma prova dos equilíbrios de um sonâmbulo” (ver: *Bizarre*, 1964, nº 34-35).

que aquele que se apresentava à primeira vista” (Roussel, 1995, p. 13). Esse expediente, o qual permitiu a Roussel novas criações a partir duma matriz inicial, foi nomeado de “procedimento ampliado” (Ibidem, p. 13):

Eu escolhia uma palavra, depois a religava a uma outra pela proposição “a” as duas palavras, dadas num sentido outro que o sentido primitivo, fornecendo-me uma criação nova²⁴⁵.

Tendo-se uma frase matriz ligada pela preposição “a”, desdobra-se uma frase equivalente fundada mais uma vez no duplo sentido do signo: mesma estrutura sintagmática, mesmos significantes, porém preenchidos por outros significados. Portanto, enquanto ocorre uma conexão “natural” entre os dois termos na primeira proposição, haja vista os termos pertencerem ao mesmo campo semântico, no segundo caso, forma-se “uma associação entre elementos díspares (...) suscetível de gerar uma ficção” (Salceda, 2002, p. 73):

Palmier à restauration (bolo de uma casa de doces).

Palmier à restauration (palmeira da restauração de uma dinastia).

No exemplo acima, temos a origem da palmeira fincada na Praça dos Troféus, símbolo da dinastia dos *Talus*:

Perto do altar, à direita, verdejava uma palmeira gigante, cuja admirável vitalidade atestava sua antiguidade; um cartaz, pendurado no tronco,

²⁴⁵ Roussel, 1995, pp. 13-14. (...) “je cherchai de nouveaux mots se rapportant au mot *billard*, toujours pour les prendre dans un sens autre que celui qui se présentait tout d’abord, et cela me fournissait chaque fois une création de plus”. Michel Butor afirma sobre a criação de Roussel: “Leiamos com um olhar mais curioso o que Roussel nos diz da gênese de “Impressões da África” e atingiremos ao vivo o modo como ele integra um a um esses achados, numa construção que só se revela pouco a pouco, e onde elas perdem aquela aparência arbitrária devida às suas origens, ao fato de elas terem sido sistematicamente “encontradas”. Não há episódio, por mais estranho ou fútil que possa parecer à primeira vista, cuja situação no interior do livro seja indiferente. Toda a feira de Roussel está organizada por um sentido que ela nos convida a buscar” (Butor, 1974, p. 115). Butor aposta ainda na repetição como uma necessidade do sujeito: “Não são os encontros de palavras que explicam a abundância de repetições e de aparelhos reprodutores que encontramos nesses textos; pelo contrário, é essa obsessão que nos faz compreender que força invencível, que instinto justo e profundo levou Roussel a escolher, para escrever suas obras, esses procedimentos singulares e não outros” (Ibidem, p. 116). Também nesse sentido, a reprodução dos *pormenores* no relato é resultante da necessidade de repetição original; os *pormenores* nada mais são que os desdobramentos de uma linguagem bifurcada. Butor ressalta que a música tem papel fundamental nessa construção das repetições: “(...) e a música é a expressão por excelência dessa repetição, que se traduz na linguagem por uma versificação, em particular pela repetição do som na rima, e finalmente por essa rima levada ao extremo que é o processo de invenção utilizado na obra” (Ibidem, p. 121).

apresentava uma frase comemorativa: “*Restauration do imperador Talu IV no trono dos seus antepassados*”²⁴⁶.

Ou conforme a segunda parte do romance que retoma a gênese dos eventos explicando a primeira parte:

Foi a palmeira, plantada à direita, que emergiu do solo, proclamando assim os direitos de Talu em detrimento dos de Yaur, cuja respectiva árvore-da-borracha registrou um dia inteiro de atraso (...) Nomeado de novo Imperador de Ponukélé, Talu IV depositou uma nova semente de palmeira no local vandalizado por Yaur V. Pouco depois, surgiu uma árvore, semelhante à primeira, cuja significação recordava, como um símbolo, ao ser evocada, a restauração do ramo legítimo no poder. (...) Na Praça dos Troféus, a palmeira plantada por Talu IV dominava agora, com seu magnífico aspecto, a árvore-da-borracha quase morta de velhice que lhe fazia companhia²⁴⁷.

O mesmo ocorre nas expressões *queue à chiffre*, *bandes à reprises*, *blanc à colle* (*cauda com número*, *bandos em repetição*, *branco em castigo*). Em relação aos termos encontrados (*trouvê*) no *procédé primitivo*, um único ajuste é feito: a partir da expressão *queue à chiffre*, transita-se do termo *billard* para o termo *queue*, na acepção de “taco de bilhar”. Com isto, passa-se à prospecção de termos substitutos (*doublures*) pertencentes ao campo semântico dos signos análogos: “*queue*”, “*bandes*” e “*blanc*”. A partir dessa primeira substituição, torna-se possível a substituição do termo conectado pela preposição, o que acarreta um sentido outro para a expressão como um todo.

Nos três casos, a preposição “*a*” funciona como articulador de dois termos familiares na matriz de origem. Assim, “*queue*” na acepção de “taco” é correlacionada a “*chiffre*” enquanto “*iniciais*”, uma vez que “um *taco de bilhar* porta por vezes as *iniciais* (*chiffres*) de seu proprietário” (Roussel, 1995, p. 13). A escolha sempre tem em vista o duplo dos termos: de “*queue*”, revolve-se o signo homônimo “*queue*” na acepção de *cauda*; decorre dessa variação lexical a seleção de “*chiffre*” agora na

²⁴⁶ Roussel, 2011, p. 16. “Près de l’autel, vers la droite, verdissait un palmier gigantesque, dont l’admirable épanouissement attestait le grand âge ; un écriteau, accroché au tronc, présentait cette phrase commémorative”: ‘*Restauration de l’empereur Talou IV sur le trône de ses pères*’ (Idem, 1910, pp. 7-8).

²⁴⁷ Idem, 2011, pp. 143-144. “Ce fut le palmier qui, planté à droite, affleura d’abord la surface du sol, proclamant ainsi les droits de Talou au détriment d’Yaour, dont le caoutchouc eut un grand jour de retard.(...) Renommé empereur du Ponukélé, Talou IV déposa un nouveau germe de palmier à la place dépouillée par Yaour V; bientôt un arbre surgit, pareil au premier, dont il rappelait la signification tout en évoquant, ainsi qu’un emblème, la restauration de la branche légitime.(...) Sur la place des Trophées, le palmier planté par Talou IV écrasait maintenant par son magnifique aspect le caoutchouc à demi mort de vieillesse qui lui faisait pendant” (Idem, 1910, p. 241-243).

acepção de *números*. Portanto, se no sintagma matriz a primazia era dada ao significado de “*taco com iniciais*”, no sintagma derivado prevalece o significado de “*cauda com número*”²⁴⁸.

Roussel retoma então o termo “*pillard*”, fruto da *extração* do *procédé primitivo* e discursivizado na figura do imperador Talu de *Impressions d’Afrique*, e o associa ao sintagma derivado “*queue à chiffre*” (*cauda com número*). Daí os números na cauda do vestido de Talu:

Finalmente, o Imperador Talu VII apareceu, curiosamente travestido em cantor de café, com seu vestido azul decotado formando, por trás, uma cauda longa, em que o número “472” se destacava em números negros.²⁴⁹

Igual articulação será empregada nos sintagmas *bandes à reprises* e *blanc à colle*:

Eu procurava uma palavra a acrescentar a palavra *bandes* e pensava numas *bandes* (rebordos) antigas onde se teria feito umas *cerzaduras* (*reprises*) no

²⁴⁸ Foucault afirma sobre a passagem da frase epônima à derivada – “Mas se este domínio profundo tem uma coerência bem natural, já que ela lhe é garantida pela associação, o domínio segundo é composto de elementos estranhos uns aos outros, já que foram retidos apenas pela sua identidade formal com seus duplos (...) O jogo agora percorre a distância produzida pela dispersão de uma frase reduzida a seus sinônimos, independente de toda significação coerente. Esta distância, trata-se de cobri-la bem depressa, com o mínimo de palavras possível, traçando a única linha que seja necessária e suficiente: então, girando sobre si mesma, em torno de seu centro imóvel, irradiante e negro, esta roda solar dará à linguagem seu movimento regular e a trará à luz uma narrativa visível. Visível, mas não transparente, já que nada do que a sustenta será mais decifrável (Foucault, 1999, p. 30). Segundo Foucault, a preposição “a” “lança a linguagem de um ponto a outro”; seguindo um outro trajeto recobre a frase inicial, ao passo que se guia por ela. “Em seu labor, a maquinaria da linguagem chega com duas palavras separadas pelo vazio em fazer nascer uma profunda unidade substancial, mais ancorada, mais sólida que todas as similitudes da forma. Do oco que se abre no interior das palavras, seres se moldam, dotados de estranhas propriedades (...) elas não são, no entanto, nada mais do que o sulco de um deslizamento das palavras” (Ibidem, p. 31). Para Foucault, no *procédé* inicial a repetição da linguagem se dava como “rarefação do ser” e das coisas, ao pensar a primeira matriz ou frase epônima a partir de um caráter nominalista; o *procédé* ampliado, por sua vez, incorpora esse funcionamento do primeiro *procédé*, porém sobreleva a “distância da repetição” dando vazão a uma “ontologia fantástica”, repetição que nasce da “dispersão dos seres” e se constrói numa “inverossímil juntura” dos mesmos. Assim, “o não-ser que circula no interior da linguagem” (ou a diferença no interior da repetição, no vazio da linguagem, como propõe Deleuze) está cheio de coisas improváveis: dinastia do improvável. *Crachat à delta. Boléro à remise. Dragon à élan. Martingale à Trípoli* (Ibidem, p. 31).

²⁴⁹ Roussel, 1910, p. 18. “Enfin, l’empereur Talou VII parut, curieusement accoutré en chanteuse de café-concert, avec sa robe bleue décolletée formant, par derrière, un longue traîne, sur laquelle le numéro ‘472’ se détachait en chiffres noirs”. É bem verdade que as narrativas não eram criadas pela manipulação em *per se* dos procedimentos. Uma vez extraída a expressão *queue à chiffres* (*cauda com número*), a intervenção do autor se fazia necessária, conquanto fosse possível obter um produto mais adequado ao estilo da obra. Assim, nos parece que a expressão *la robe à traîne* (vestido com cauda), por sugestão da expressão alcançada pelo *procédé*, é aquela que de fato se incorpora ao texto.

sentido de bordado. E a palavra *reprises*, no sentido musical²⁵⁰, me fornecia a Jérroukka, esta epopeia que encantava os bandos (hordas guerreiras) de Talu, na qual a música consistia nas *reprises* continuadas dum curto motivo. Procurando uma palavra a acrescentar a palavra *blanc* (giz), eu pensava na *colle* (cola) que fixava o papel à base do cubo de giz. E a palavra *colle* dada no sentido que tem na gíria de escola, de castigar ou de reter, me forneceu as três horas de castigo infligidas ao branco (Carmichaël) por Talou²⁵¹.

No primeiro caso, de *bandes à reprises* (rebordos com cerzidura) se extrairá *bandes à reprises* no sentido de “*bandos em repetição*”. No segundo, de *blanc à colle* (giz com cola) se extrairá *blanc à colle* no sentido de “*branco em castigo*”. Em ambos os casos, os signos utilizados são oriundos do campo lexical do *procedimento primitivo*. Os sentidos derivados dos termos precedentes (*bandes* como *bandos* e *blanc* como *branco*) gravitam em torno da sentença “*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*”, naquele sentido que subsidiou a criação de *Impressions d’Afrique*. Do mesmo modo, os significados abandonados de “*bandes*” e “*blanc*” (bordados e giz) são semelhantes àqueles da frase *homófona*: “*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*”. De outra parte, a passagem de *reprises* (cerzidura) para *reprises* (repetição) e de *colle* (cola) para *colle* (castigo) segue o mesmo imperativo sistêmico do *procedimento primitivo*. A ideia de uma *cerzidura* subsumida por um processo de *repetição*, ou noutro caso, uma *cola* (enquanto elemento de sedimentação) pareada com a noção de *castigo* (infligido aos brancos sobreviventes do naufrágio pelos bandos de Talu) permanece coerente ao projeto inicial, já que “o *procédé*, à condição de analisá-lo corretamente, acaba por ser um instrumento de subversão da narrativa bem como de todas as convenções que passam pela linguagem” (Kerbellec, 1994, p. 12). Isso demonstra que, apesar da arbitrariedade dada no pareamento de significantes, o *procédé* promove um desarranjo do discurso, seguindo de uma proliferação e ampliação

²⁵⁰ Em música emprega-se o conceito de *Ritornelo*. Lembremo-nos do largo espectro traçado por esse conceito na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari: “Num sentido geral, chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou “dominado” pelo som – mas por que esse aparente privilégio?” (Deleuze e Guattari, 2007 b, p. 132).

²⁵¹ Roussel, 1995, p. 13. “Je cherchai un mot à ajouter au mot *bandes* et je pensai à des bandes vieilles où l’on aurait fait des *reprises* (sens d’ouvrage à l’aiguille). Et le mot *reprises*, dans son sens musical, me fournit la Jérroukka, cette épopée que chantent les *bandes* (hordes guerrières) de Talou, et dont la musique consiste dans des *reprises* continuelles d’un court motif. Cherchant un mot à ajouter au mot *blanc*, je pensai à la *colle* qui fixe le papier à la base du cube de craie. Et le mot *colle* pris dans le sens (qu’il a en argot de collègue) de consigne ou de retenue, me fournit les trois heures de consigne infligées au *blanc* (Carmichaël) par Talou”.

semiótica das figurações do enredo rousseliano, a partir de algumas variantes mínimas dadas de início. Roussel simplesmente “procurava casá-la [a palavra] por meio da preposição *a* com uma outra palavra suscetível em si de ser dada em dois sentidos diferentes” (Ibidem, p. 14). Entretanto, tal jogo será uma “maneira de colocar a imaginação desperta, alguma coisa de essencialmente ativo e não ativo – segundo uma confusão muito frequente –, uma regra de fabricação fingida, ou mesmo um cânone estético” (Leiris, 1998, p. 217).

Comment j’ai écrit certains de mes livres apresentará uma longa série de exemplos de usos do *procédé ampliado*, sobretudo, retirados de *Impressions d’Afrique*. Ainda produzindo o máximo distanciamento entre a primeira e a segunda proposição, não raro, transita-se de um sentido designativo para um metafórico como em *Roue à caoutchouc*: *Roue* (sentido de roda de carro) à *caoutchouc* (borracha, matéria elástica [do pneu]) para o sentido figurado de *roue* (sentido de pessoa orgulhosa que se pavoneia) à *caoutchouc* (árvore). O mesmo vale para a transição de um substantivo comum para um substantivo próprio em casos como *Tulle à pois*: *Tulle* (tule, tecido leve) à *pois* (bolinhas bordadas num véu de tule) para *Tulle* (cidade de Tulle) à *pois* (grande ponto), sendo *Tulle* na segunda acepção um substantivo próprio que designa a cidade francesa. De todo modo, o extraordinário das figurações alcançadas – lembremos das estátuas descritas no primeiro capítulo – é proporcional à dificuldade na extração de um novo significado na segunda proposição²⁵².

Posto isso, segundo diferentes comentadores, o *procédé ampliado* permite a passagem de enunciados referenciais (voltados à designação de objetos no mundo natural) para enunciados que sugerem objetos artificiais, desenhados no próprio gesto da escritura, conforme desenvolvemos no capítulo anterior sobre o nível da representação. Disso decorre que:

²⁵² Muitos dos significados secundários são pouco usuais ou muito peculiares, mesmo na língua francesa. Salceda observará uma relação entre o resultado do *procédé* e a extensão da narrativa: quanto mais distante o sentido obtido, mais extensa a apresentação e a explicação do narrador. Tal recurso responde ao problema primeiramente identificado por Michel Leiris: “Quanto ao estilo, as únicas qualidades que Roussel parece ter buscado são a mais estrita correção gramatical e o máximo de exatidão e concisão (...) graças a esse cuidado de meticulosa precisão, assim como à obrigação de se estabelecer uma ligação lógica rigorosa entre os elementos mais díspares que se colocassem em presença fatal de sua inspiração poética, os quais podem tomar forma, pacientemente transportados das nuvens da imaginação até o mais indubitável realismo, às criações mais desconcertantes do espírito de Roussel. (Leiris, 1998, p. 207). Leia-se “realismo” como o anseio do artista de conferir vivacidade àquilo que é da ordem do artifício, de tal modo que se possa recriar a vida a partir dos recursos poéticos.

O deslizamento semântico de muitas palavras do mundo dos objetos naturais e da escritura indica uma certa inclinação do procedimento para fazer da escritura uma de suas principais temáticas, remetendo assim o leitor ao próprio processo de produção do texto²⁵³.

Por fim, o *procédé* ampliado será talvez aquele que predomina na superfície de *Impressions d'Afrique*. Nesta obra, “as narrações entrecruzadas”, articuladas pela “dobradiça” ao meio do romance, estão mediadas pela descrição e pela explicação (Ford, 2004, p. 190). O articulador “a”, dispositivo do *procédé* ampliado, permite “o processo de fragmentação e reunificação que divide a novela em dois” (Ibidem, p. 191) atuando em vários níveis: na constituição das figuras dúplices, nas narrativas concatenadas, nas ditas oposições binárias do enredo, na dinâmica de apresentação e explicação.

Impressions d'Afrique e o Procédé Evoluído.

Trata-se, uma vez mais, da adoção do princípio da linguagem poética no domínio da prosa. Roussel revela: “o procedimento, em suma, é parente da rima. Nos

²⁵³ Salceda, 2002, p. 74. Sobre o “deslizamento semântico” dos objetos do mundo natural, a partir da sugestão de Philippe G. Kerbellec, constatamos que a prática do colecionismo burguês, no âmbito doméstico, possa ter influenciado a construção paratática de Roussel agenciada pelo *procédé* ampliado. Assim, sugere o inventário de Robert Burnand (em *La Vie quotidienne em France* de 1870 a 1900): “O charme de um interior se misura antes pela perfeição do que pela abundância da mobília (...) multidões de móveis volantes, escrivaninhas, (...) tapeçarias, lareiras, pufes ...” (Burnand apud Kerbellec, 1994, p. 24). Assoma-se a esse mobiliário “as aquarelas de Eugène Lami” compradas por Madame Roussel durante o Salão de 1878. O fundamento para a articulação coordenativa do segundo *procédé* teria como fundamento esse olhar afetivo que se desliza sobre a totalidade dos objetos do lar sem hierarquizá-los: “Sob o olhar de Roussel, de espantosa precocidade, o mundo se acomoda. Todos os objetos que nós não vemos mais que desfilar, ele teria por sua conta: o que eles diriam se eu saísse da história?” (Kerbellec, 1994, p. 25). Restariam, nos termos de Montesquiou, as “*equações de fato. Paravent à jour, jardinière à oeillets. Maison à espagnolettes, parquet à chevilles...*” (Ibidem, p. 26). Esse tipo de organização do espaço, na qual diferentes temporalidades coexistem, implica igualmente numa organização mental, e, acima de tudo, linguística – condição de transposição da sintaxe das coisas em contextos inesperados pelo *procédé* ampliado. O espaço literário fundante e fundado pelos *procédés* tem algo das cenas de *Exposições e Ateliês* no início do século XX: o “ecletismo, o nivelamento, a indiferenciação de imagens” (Lyon-Caen, 2002, p. 235). Sem o distanciamento ainda conservado ambigualmente por Baudelaire perante a proliferação de *imagens*, Roussel abidica das pretensões estéticas de “continuidade e homogeneidade de estilo” cedendo à “acumulação heteróclita de imagens” (Ibidem, p. 235). Nisso, os *procédés* operam uma *bricolage* de discursos homólogo a disposição dos espaços imagéticos públicos e privados da *belle époque*. Além disso, seguindo a última pista, tal agenciamento emerge na desapareição do sujeito como princípio constitutivo, isto é, como centro organizador da “história”. O sujeito de Roussel é aquela personagem testemunha que acompanha a história de dentro, com o mesmo estatuto dos demais entes do seu universo imaginário, sem, no entanto, deixar de estabelecer novas relações enunciativas.

dois casos há criação imprevista devido às combinações poéticas. É essencialmente um procedimento poético” (Roussel, 1995, p. 23)²⁵⁴.

O “*procédé* evoluído” é marcado pela modificação total da locução, sendo mais uma vez fundamentado nas potencialidades fonéticas da língua. Dessa vez, o bloco sonoro do sintagma é deslocado em conjunto, de modo que o sintagma derivado acene para novas imagens insuspeitadas:

O procedimento evoluiu e fui levado a pegar uma frase qualquer, da qual eu tirava imagens, deslocando-as, um pouco como se faz quanto se trata de extrair desenhos de *rébus*²⁵⁵.

²⁵⁴ Gilbert Lascault irá propor que o *procédé* é uma variação da rima, já adotada nas primeiras obras em prosa de Roussel. Assim, as rimas, diferentemente dos *procédés*, “introduzem no texto outras *contraintes* ligadas ao jogo com o [número] dois” (Lascault, 1993, p. 29).

²⁵⁵ Roussel, 1995, p. 20. “Le procédé évolua et je fus conduit à prendre une phrase quelconque, dont je tirais des images en la disloquant, un peu comme s’il se fût agi d’en extraire des dessins de *rébus*”. Segundo Claudia de Moraes Rego, “em francês, *rébus* tem a acepção de equívoco ou palavra tomada em outro sentido que não o natural. Origina-se do latim *rebus*, ablativo plural de *res*, que significa coisa, matéria. O ablativo plural seria, portanto, “das coisas”: o *rébus* é uma palavra que vem das coisas, dos objetos, ou das imagens das coisas e dos objetos” (Rego, 2006, p. 86). Segundo a autora, os *rébus* poderiam estar na essência da fonetização da escrita: “Trata-se, de fato, do apagamento do que se vê em benefício do que se escuta. O elemento visual do signo não desaparece totalmente: está lá, todo, ou em parte, no *rébus*. Mas não é visto; é lido. Vê-se claramente no *rébus* a relação entre o recalçamento da imagem e a escrita. Contudo, a escrita em *rébus* é sempre silábica” (Ibidem, p. 86). Sigmund Freud recorre aos *rébus* para explicar a complexa relação entre *conteúdos* latentes e *manifestos*: “Suponhamos que eu tenha um enigma de figuras, ou *rébus*, diante de mim. Ele representa uma casa com um barco no seu telhado, uma única letra do alfabeto, a figura de um homem a correr cuja cabeça se fez desaparecer por encanto e assim por diante. Agora eu poderia ser levado erroneamente a levantar objeções e a declarar que o quadro como as suas partes não fazem sentido. Um barco nada tem haver no telhado de uma casa e um homem sem cabeça não pode correr. Ademais, o homem é maior que a casa e, se todo o quadro se destinar a representar uma paisagem, as letras do alfabeto nele estão fora do lugar, visto que tais objetos não ocorrem na natureza. Mas evidentemente, só podemos formar um julgamento adequado do *rébus* se pusermos de lado críticas tais como essas todas de composição e de suas partes e se, em lugar disso, tentarmos substituir cada elemento separado por uma sílaba ou palavra que possa ser representada por aquele elemento de alguma maneira ou de outra. As palavras que juntamos desta forma não deixam de fazer sentido, mas podem formar uma frase poética de maior beleza e significado. Um sonho é um enigma de figuras desta espécie e nossos antecessores no campo da interpretação cometeram o erro de tratar o *rébus* como uma composição pictórica e, como tal, ela lhes pareceu sem sentido e destituída de valor”. (Freud, 1977, p. 296). Freud salienta, justamente, a potencialidade sonora dos signos empregados nos *rébus*, em contraponto ao caráter imagético das figuras impressas. No *procédé* evoluído de Raymond Roussel observamos caso semelhante. As imagens não aparecem como o princípio adotado na escolha das frases, mas como *finalidade*, decerto ser a principal tarefa do *procédé* “extrair” novas imagens carregadas de poeticidade. Logo, como prevê Freud, as palavras e as frases são selecionadas a partir de seu valor fônico e não por constituírem “composições pictóricas”. Posto isso, torna-se possível operações no nível fonológico dos significantes nas frases de modo que estas formem frases imprevistas – “não-realizadas”, diriam os linguístas – compostas por significados desconcertantes. Ainda no viés da teoria psicanalítica de Freud, Claudia de Moraes Rego, afirma que, “em termos da formação do inconsciente e do sonho em particular”, “a imagem ou a própria letra deve ser isolada de seu contexto e ser referida a outro. Esta é a operação principal da interpretação: *causar a exposição de outra cadeia*” (Rego, 2006, p. 111). Estaria Roussel pondo em movimento uma cadeia outra que aquela manifesta ligada ao lúcido raciocinar do estado de vigília? Se pensarmos que, na história da cultura, o “surgimento do signo” na escrita aponta para o recalçamento do caráter ideogramático, de modo que “um determinado grafismo (o desenho, por exemplo) acaba por ser deslocado de seu valor pictórico imediato passando a significar algo

Roussel oferece alguns exemplos concernentes a *Impressions d'Afrique*, no quais “a frase originária era tomada em compostos autônomos” (Deleuze, 1997, p. 19). Citemos:

Pego um exemplo, aquele do conto *Poète et ta Moresque* (página 121 e página 253). Servi-me duma canção “*J'ai du bon tabac*” (Tenho bom tabaco). O primeiro verso: “*J'ai du bon tabac dans ma tabatière*” (tenho bom tabaco na minha tabaqueira) deu-me: “*Jade tube onde aubade en mat (objet mat) a basse tierce.*”: Jade tubo onda alvorada fosco (objeto fosco) de terça baixa. Reconhece-se nesta última frase todos os elementos do início do conto²⁵⁶.

Algumas peculiaridades devem ser observadas no sintagma derivado. Primeiramente, a sugestão de imagens imprevisíveis fica a cargo da intervenção na melopeia da locução de partida, ou seja, o jogo de aproximação e deformação dos sons da estrutura frasal permite a extração das novas imagens. Assim, a contração dos sons do pronome pessoal de primeira pessoa elidido (*J'*) e do verbo auxiliar conjugado (*ai*) junto ao verbo principal no particípio passado (*du*), fornecem o substantivo do sintagma derivado (*Jade*); no entanto, a vogal fechada (*u*) do verbo principal é imediatamente deslocada para o próximo substantivo (*tube*) dentro de um efeito em cascata. Ainda nesse segmento inicial, ocorre a supressão do fonema “*i*” do verbo auxiliar, a substituição da consoante dental “*d*” pela paralela “*t*” (ao mesmo tempo em que corresponde a uma repetição, uma vez que a consoante “*d*” havia aparecido no substantivo “*Jade*”). Conforme já dito, esse procedimento irá se estender sobre toda a cadeia frasal, cujo efeito imediato reside na extração de novos substantivos (*Jade, tube, onde, aubade, mat, basse, tierce*), os quais configuram as imagens de *rébus* assinaladas por Raymond Roussel. Portanto, como nos outros *procédés*, a produção de novos signos ancora-se nas relações de semelhança e diferença entre os fonemas irmanados. Por sua parte, as mutações fonéticas elevam-se a todas as categorias gramaticais: fonológicas, morfológicas, sintáticas e, por conseguinte, semânticas. Explica Bernard Magné:

que não tem relação com o referente “retratado” no grafismo” (Ibidem, p. 111), constatamos em Roussel, assim como já propusera Leiris ao chamá-lo de “mitólogo”, uma certa retomada das potências inventivas da linguagem. Esse espaço inaugural de criação talvez tenha como *revers* aquilo que está na base da descoberta de Freud: “há uma escrita que presentifica, em ausência, o inconsciente” (Ibidem, p. 111).

²⁵⁶ Roussel, 1995, p. 20. “Je prends un exemple, celui du conte *Le Poète et ta Moresque* (page 121 et page 253). Là je me suis servi de la chanson « *J'ai du bon tabac* ». Le premier vers : « *J'ai du bon tabac dans ma tabatière* » m'a donné : « *Jade tube onde aubade en mat (objet mat) a basse tierce.* » On reconnaîtra dans cette dernière phrase tous les éléments du début du conte”.

Em Roussel, a relação fonética entre o enunciado fonte e o enunciado final vai da identidade (*charcutier/char qu'ut y est, déluge/ dé l'eus-je*); à diferença importante, a que poderíamos chamar de “homofonia branda” (*au clair de la lune mon amie Pierrot/eau glaire de là l'anémone à mide negro*), passa por etapas intermediárias: simples diferença por apofonia vocálica (*Rideau cramoisi/rit d'ocre à moisi*) e relação aproximativa (*Phonotypia/ fausse note tibia*)²⁵⁷.

Outra característica que chama a atenção é o fato da locução derivada gerar certo estranhamento no ouvinte, seja pela quase ausência de conectivos entre os substantivos extraídos, seja pela heterogeneidade entre os mesmos. Tal resultado não deixa de ser esperado, haja vista que a operação do *procédé* incide no nível do significante com vistas à modificar o nível semântico – por isso, o resultado acaba por consistir em uma série de termos justapostos. Daí, a necessidade *a posteriori* de um arranjo das palavras e reformulações no “início do conto”. Em nosso exemplo, destacamos apenas os versos iniciais, porém Roussel interveio com o *procédé* na integralidade da canção.

Num último passo, interessa a matéria prima manipulada pelo *procédé*. No exemplo acima, tratava-se de uma canção popular muito conhecida na França no período. Contudo, as referências adotadas vão mais além:

Eu usava qualquer coisa. Assim, naquela época se via por toda parte uma propaganda para não sei o que, um aparelho nomeado “Phonotypia” (Fonotipia); esse me deu “falsa nota tibia”, daí o Breton Lelgoualch (página 66)²⁵⁸.

Roussel também lembrará de ter recorrido à sentença emblemática “*Napoléon premier empereur*”. Talvez acreditasse extrair algo precioso desse epíteto ligado à nobreza. Lembra ainda de ter se utilizado do nome e do número de seu sapateiro, “*Hellstern, 5, place Vendôme*”, dos quais desentranhou “*Hélice tourne zinc plat se rend (devient) dôme*” (Hélice gira aeroplano e se converte em cúpula)²⁵⁹.

Uma fonte singular foi o “álbum de Caran d’Ache”, composto por uma série de charges acompanhadas de textos sintéticos com função explicativa. A partir do conjunto

²⁵⁷ Magné, 1993, pp. 258-259.

²⁵⁸ Roussel, 1995, p. 21. “J’usais de n’importe quoi. Ainsi on voyait partout à ce moment une réclame pour je ne sais quel appareil nommé « Phonotypia »; cela me donna « fausse note tibia », d’où Le Breton Lelgoualch” (page 66).

²⁵⁹ “O número cinco tinha pego ao acaso; eu não acreditava que era exato” (Ibidem, p. 21).

semiótico texto-imagem, Roussel propunha um enunciado que fosse capaz de captar o sentido do mesmo. Do último, poderia derivar a nova sentença:

Um deles, entretanto, pelo título particular “Ante-sala ministerial”, mostrava um pobre homem esperando (a julgar por seu aspecto, esperava há muito tempo), sentado perto dum porteiro. Eu tirei daqui: 1° “*Patience* (se rapportant à l’attente) à antichambre ministérielle” (Paciência se reportando a espera na ante-sala ministerial); 2° “*Patience* (à astiquer) à entiche ambre mine hystérique (mine qui se précipite vers... ambre, qui s’entiche de...)” (tala para polir a apaixonada mina histérica âmbar). Daí o aparelho descrito nas páginas 45 a 53²⁶⁰.

Roussel ainda faz menção aos “quadros vivos” construídos sobre a subversão dos versos de *Napoleão II* de Victor Hugo. Rosalind Krauss analisa a transposição do verso “*Eut reçu pour hochet la couronne de Rome*” (“Recebeu como chocalho a coroa de Roma”) através do reagrupamento fonético – “*Ursule brochet lac Houronne drome*” – resultando, portanto, nas palavras *Úrsula, solha, lago, índios huronianos* e *[hipó]dromo*. A partir desses elementos, pode-se conceber a passagem de *Impressions d’Afrique* na qual se representa uma lenda ameríndia transcrita por Roussel (declamada pelo corifeu Carmichaël e representada por Soreau e Stella Boucharessas) em que “Ursule, acompanhada pela huroniana Maffa, dá o seu apoio aos enfeitiçados do

²⁶⁰ Ibidem, pp. 21-22. “L’un d’eux, portant pour titre particulier « Antichambre ministérielle », montrait un pauvre homme attendant (depuis fort longtemps, on le devinait à sa mine), assis non loin d’un huissier. J’en tirai Ceci: 1° « *Patience* (se rapportant à l’attente) à antichambre ministérielle » ; 2° « *Patience* (à astiquer) à entiche ambre mine hystérique (mine qui se précipite vers... ambre, qui s’entiche de...) ». D’où l’appareil décrit de la page 45 à la page 53”. Interessante perceber que em *Impressions d’Afrique* essa estrutura texto-imagem será recorrente, como no caso dos “vários retratos sem moldura presos no cenário de fundo [que] eram acompanhados por um letrado explicativo assim concebido: *Eleitores de Brandeburgo*” (Roussel, 2011, p. 13). Com esse exemplo, nos aprofundamos no problema dos rébus em Roussel. A “fonte” (metáfora recorrente em Roussel) descrita acima, parece indicar um segundo sentido conferido à *rébus*: “também chamamos de *rébus* ao enigma de figuras, que é bastante encontrado em livros de entretenimento, palavras cruzadas, logogrifos, charadas e outras produções semelhantes. Esses enigmas são falsos enigmas, isto é, são destinados a uma decifração plena: só nos divertem porque, diferentemente do verdadeiro enigma, podem ser totalmente solucionados, de acordo com nossa maior ou menor argúcia” (Rego, 2006, p. 111). Parece que Roussel transita, mediante o *procédé* evoluído, desse tipo de *enigma*, mais pueril e de ordem “gráfico-linguística”, a outro autenticamente enigmático: “inclinado a considerar os pensamentos oníricos que foram trazidos à luz como o material completo, ao passo que, se o trabalho de interpretação for levado mais adiante poderá revelar ainda mais pensamentos ocultos subjacentes aos sonhos... de fato nunca é possível estar-se certo de que um sonho foi completamente interpretado” (Freud, 1977, p. 297). Isso indicaria que parte do enigma permanece intacto, seja no sentido da teoria psicanalítica, seja no deslizamento semântico produzido por Roussel. Nesse último sentido, os novos romancistas Alain Robbe-Grillet e Michel Butor, assim como o filósofo Michel Foucault, irão ler os *procédés* do escritor francês. De todo modo, Roussel recupera no nível da ficção as origens do relato por meio de um efeito circular: se das imagens acompanhadas pelos letrados ele retira novas imagens, aqui a imagem e o respectivo letrado fazem menção às origens do texto, algo que reforça a intenção do texto póstumo e a tese de que o próprio escritor cria estratégias os quais desestabilizam a ideia de um romance simplesmente unitário e verossímil.

Lago Ontário” (Roussel, 2011, p. 71)²⁶¹. Dessa maneira, Krauss conclui sobre o *procédé*:

Roussel teve a ideia de escrever, então, uma espécie de jogo para o qual imaginara um conjunto elaborado e obrigatório de regras. E esse jogo, baseado em um exercício ritualístico de formar trocadilhos, converteu-se na obscura e misteriosa máquina com a qual construiu sua obra²⁶².

Em suma, pode-se dizer que o procedimento evoluído combina e radicaliza os modos de produção dos dois outros *procédés*:

Do procedimento primitivo recupera as alterações do significante (que agora se baseiam exclusivamente na homofonia); do procedimento ampliado retoma a justaposição dos termos heterogêneos cujas distâncias semânticas exploram e motivam a ficção. Assim, esta etapa se distingue das anteriores no que generaliza as intervenções sobre o significante e multiplica a quantidade de termos heterogêneos justapostos que a ficção haverá de unir²⁶³.

Dessa forma, duas forças contrárias, embora cooperativas, se entrecrocaram na concepção da narrativa rousseliana: a heterogeneidade dos signos justapostos e a cerzidura ficcional direcionada à coesão textual. Do ponto de vista da representação, a contrariedade corresponde ao desfile das figuras insólitas e à tentativa de hierarquização das diferentes figuras (tendo como ápice o conflito entre os reis gêmeos Talu e Yaur) para além da simples coordenação das cenas.

***Estrutura metatextual de Impressions d’Afrique*²⁶⁴.**

²⁶¹ “— “Ursule, accompagnée de la Huronne Maffa, prête son appui aux ensorcelés du lac Ontario.” (Roussel, 1910, p. 109). Segundo nota do tradutor de *Impressions d’Afrique*, Hurões ou huronianos se diz de um “povo natural da América do Norte, semelhante ao iroquês, que vivia em tribos até mil membros e que dedicava à agricultura e à caça”. Não seria sem propósito a menção ao conto de Voltaire de 1767, chamado “O Ingênuo”, no qual um Hurão é agente de múltiplas peripécias e, conseqüentemente, o reconhecimento de clivagens naquilo que chamamos de civilizado e primitivo. Seria talvez uma referência do “inconsciente literário” rousseliano, mobilizada pelo *procédé*.

²⁶² Krauss, 2007, p. 92.

²⁶³ Salceda, 2002, p. 89.

²⁶⁴ Não empregamos o termo com a mesma acepção de Gerard Genette em sua obra *Palimpsestos*. Para Genette *metatextualidade* corresponde a um tipo de *transcedência textual* na qual se estabelece uma relação de *comentário* entre um texto A e um texto B (Genette, 1989, p. 13). O teórico exemplifica uma relação metatextual com o comentário *explícito* feito do texto o *Sobrinho de Rameau* de Diderot na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel. De nossa parte, nomeamos aqui o princípio de organização *metarepresentativo* dos múltiplos geradores obtidos pelo *procédé*, numa conotação muito próxima daquela do já mencionado texto de Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*. Paris: Seuil, 1971.

Abordamos nas seções anteriores a questão da arregimentação das matrizes paralelas, extraídas dos três procedimentos. Contudo, do ponto de vista da totalidade da obra, a resolução dos problemas formais torna-se mais complexa. Como seria possível elevar-se da heterogeneidade inicial, alcançada pelos geradores narrativos, em direção à unidade narrativa do romance?

(...) integrar, numa cadeia narrativa superior, todos os elementos criados por distintas associações de base, para conter a atomização ficcional a que poderiam conduzir suas origens heterogêneas²⁶⁵.

Se o “potencial inventivo do procedimento” (Salceda, 2002, p. 80) produz uma pluralidade de figuras e situações inusitadas (fato comprovado pelas multiformes anedotas “costuradas” no bojo da obra), por outro lado, há uma aplicação de um certo princípio de economia (Ibidem, p. 80) como forma de contenção desses desdobramentos intermináveis²⁶⁶. A literatura de Roussel se assemelha à arte do equilibrista que lida com a tensão entre o comedimento do número e a desmesura do espetáculo²⁶⁷.

Nesse caso, ao contrário dos contos embrionários que lidavam com um único par de matrizes, o romance gerenciará diversas matrizes, assim como seus respectivos geradores. Vejamos o exemplo da personagem Sèil-Kor. No nível da invenção, Roussel integra diversas matrizes na caracterização da personagem:

1º *Loup* (lobo, animal) à *griffes* (garras, unhas); 2º *loup* (máscara) à *griffes* (com ranhuras, assinaturas); daí a máscara de Séil-Kor.

²⁶⁵ Salceda, 2002, p. 80.

²⁶⁶ “Assim, o famoso anedotismo rousseliano não é senão o resultado do potencial inventivo do procedimento combinado com a aplicação do princípio de economia, que exige dizer tudo com o menor número de palavras possíveis” (Ibidem, p. 80). Entre outras coisas, Roussel tentaria evitar a dispersão das anedotas (contos breves) por meio de um fio condutor capaz de entrelaçar as várias anedotas na forma de um romance coeso. Com essa tensão lida Raymond Roussel em *Impressions d’Afrique*: a tentativa de costurar o fragmentário da invenção de modo que esse possa ser encoberto, mascarado. O texto póstumo, no entanto, reverte esse processo na medida em revela a presença da sutura, dos fragmentos e das lacunas.

²⁶⁷ Em outro sentido, vale mais uma vez a aproximação com o anseio de criação nunca satisfeito do escritor Flaubert. Segundo Verónica Galíndez-Jorge, Flaubert reconhece que “a frase é insaturável. Ou seja, a falta de razões estruturais para a conclusão de uma frase, e que seriam representadas pela métrica da poesia [em certas fórmulas], obrigando o escritor a criar seus próprios limites. Ao mesmo tempo em que a frase representa a liberdade da prosa, Flaubert se obstina na procura da frase insubstituível, procura esta encabeçada pela frase perfeita: *le mot juste*” (Galíndez-Jorge, 2009, p. 40). A tensão em relação à “liberdade de construção da frase com a limitação de sua melhor expressão” (Ibidem, p. 40) se equipara ao labor e aos exercícios de edificação das romances rousselianos. As frases matrizes como alicerces marcam o entroncamento entre as possibilidades infinitas de significação e a necessidade de retenção dos desvios da frase. Roussel indicaria assim a fronteira dessa paratopia inaugurada com Flaubert.

1° *Fraise* (morango, fruta) à *nature* (natureza, a bela natureza); 2° *fraise* (colarinho de pregas, frisado) à *nature* (o jornal Natureza); daí o colarinho de Séil-Kor.

1° *Feuille* (folha, vegetal) à *tremble* (árvore, álamo); 2° *feuille* (folha de papel) à *tremble* (tempo do verbo *tremar*); daí a touca de Séil-Kor talhada numa folha de papel.²⁶⁸

O uso do procedimento ampliado permite extrair a máscara, o colarinho e a touca de Séil-kor. Aqui, Roussel precisa integrar, primeiramente, os resultados das diversas matrizes numa única figura – no caso, o aspecto da personagem –, para num segundo momento integrar a personagem num episódio. No caso de Séil-kor, pode-se destacar o episódio no qual a personagem é colocada numa “máquina de rememoração” criada por Darriand, onde através de uma sequência de quadros associados à sua vida pregressa, pode recobrar a memória perdida. A própria concepção da máquina é também extraída pelo *procédé*:

1° *Marquise* (marquesa, dama) à *illusions* (uma marquesa que vive de ilusões); 2° *marquise* (marquise, cobertura saliente) à *illusions* (ilusões, miragens); daí a marquise onde Séil-Kor vê desfilar toda sorte de imagens²⁶⁹.

Feitos os contornos do episódio, necessita-se de um enredo que insira o mesmo num contexto significativo. Daí, a efabulação do passado vivido com Nina, o encontro após o acidente, o romance vivido em Paris, o bolero dançado pelas duas personagens no baile. Cada micro-episódio do enredo (igualmente extraído pelo *procédé*, como o caso de *boléro à remise*, na primeira acepção “*corpete com desconto*” e na segunda “*bolero em cocheira, abrigo de carruagens*”) deve ser integrado num nível de representação mais amplo, o qual poderíamos designar como “as aventuras pregressas de Seil-kór”²⁷⁰. Além dos deslizamentos dos significantes, por extensão semânticos, já mencionados, Roussel necessita elaborar uma sucessão de aventuras episódicas como

²⁶⁸ Roussel, 1995, p. 18.

²⁶⁹ Ibidem, p. 18.

²⁷⁰ Um exame exaustivo do episódio encontra-se em Hermes Salceda, 2002, pp. 78-81. Recorremos a esse episódio, por nos parecer aquele em que Raymond Roussel mobilizou um maior número de geradores, já estando isto implícito no próprio texto póstumo. Contrariamente a Salceda, acreditamos que aquele expediente de deslizar os afixos dos significantes, utilizado nos *textos-gênese*, permanece em *Impressions d’Afrique*, mesmo que nesse caso não ocorra transição de um pólo ao outro. Dessa forma, temos a pulverização do signo triunfante nas narrativas maduras (Ver os *Cahier d’ébauches et premières versions fragmentaires* anexados à edição crítica de *Impressions d’Afrique*, 2009, pp. 475-557). Este expediente deverá coexistir com a multiplicação de aventuras como aparato para os heterogêneos geradores.

forma de assimilar tantos sintagmas obtidos, a fim de arregimentá-los. Assim, o recurso ao “desdobramento de boa parte dos elementos ficcionais” (Ibidem, p. 80) funciona como forma de integrar o conjunto do episódio.

No nível da ficção, há uma célula central (o episódio do tratamento psíquico de Seil-kór) da qual por meio do recurso à *mise en abyme* se resgata a sequência de acontecimentos passados envolvendo Seil-kór. Os últimos aparecem como instantâneos das lembranças da personagem, malgrado sejam mostrados em cena. Anedotas operadas por acumulação permitem a formação da unidade constitutiva da personagem²⁷¹.

Por fim, o episódio deverá ser integrado ao conjunto dos outros episódios que compõem o romance de modo unitário. Dessa maneira, forma-se a estrutura piramidal de *Impressions d’Afrique*: na base os geradores obtidos pelo *procédé*; acima, os traços figurativos que constituirão as personagens, objetos, lugares, eventos etc; num outro patamar as figuras constituirão os episódios, que, muitas vezes, ramificam-se em micro-episódios ou anedotas, seguindo a mesma estrutura dos geradores até a totalidade dos episódios; num degrau acima o episódio será integrado num episódio maior, geralmente que encabeça o capítulo; no topo a integração do capítulo na economia geral do romance. Com isso, entendemos que a descontinuidade interna no enredo de *Impressions*, na primeira parte, quando o narrador substancialmente se ocupa do desfile de ações espetaculares das personagens, é alinhavada por essa *cerzidura* mais ampla, de maneira a garantir a unidade da obra.

Como num mosaico, cada parcela guarda em si a imagem do todo. As recorrências formais e de conteúdo se dão em todos os níveis: a máquina de tear instalada no rio, nos limites do reino de Talu, repete o ato de tecer praticado pelo escritor. Por sua vez, bordados, revestimentos internos, dobras, forros, são figuras que povoam o enredo²⁷². Como afirma Ford, “oposições binárias”, “substitutos

²⁷¹ Nem sempre a célula principal de um episódio, alocada no primeiro nível da ação, guarda relações diretas com as anedotas postas em abismo. São os casos das personagens artistas que inventam obras que são o reverso da ação principal, muitas vezes, uma sequência de obras heterogêneas: exemplo seriam as pastilhas de Fuxier nas quais os temas produzidos (*Visão Geral da Gália céltica, visão do conde Valtguire, evocação dos jogos de circo em Roma, Napoleão vitorioso na Espanha, Evangelho de São Lucas, A Balada de Hans, o Robusto, passagem de Émile de Rousseau e reprodução do quadro de Rafael, Satã ferido pela espada do anjo*) não são remissões diretas a atividade da personagem (Roussel, 2011, pp. 254-255). Do ponto de vista “metalinguístico”, com todas as ressalvas ao termo, encena-se a relação do *procédé* com seus produtos: a invenção de máquinas heteróclitas em relação aos elementos iniciais. Articulando o plano da invenção e o plano da ficção, observa-se uma *mise en abyme* mais radical, na qual a obra é espelhamento de sua própria produção, e, inversamente, a produção se torna significativa à luz do produto.

²⁷² Uma pesquisa mais ampla poderia se empenhar no exame topológico geral da escritura rousseliana. Sabe-se que certos *topoi* literários acompanharam Roussel desde os primeiros escritos. Apenas para

“duplicadores”, formam o imaginário de Roussel. A realização ficcional desses duplos

menção alguns, podemos lembrar das figuras do duplo que pululam em sua obra: as figuras dos gêmeos, dos substitutos, dos imitadores, das cópias etc. Isso demonstra a complexidade da criação ficcional de Roussel: esta não se objetiva exclusivamente através das prestidigitações do *procédé* (ao contrário do imaginário romântico do autor, entusiasta da imagem do criador *ex-nihilo*) e da sistematização dos dados extraídos por este. Roussel recupera tópicos fundamentais da literatura, assim como, engendra uma larga rede de alusões a outras obras, figuras e eventos históricos, dotados ou não de veracidade. A edição crítica de *Impressions d’Afrique* apresenta em notas um exame exaustivo dessas ocorrências. Citemos algumas: o cientista Chénévillot apresenta a Louise “um precioso exemplar de *Joli Fille de Perth*” (Roussel, 2009, p. 445). Segundo nota, faz-se referência ao romance histórico *The Fair Maid of Perth* de Walter Scott publicado em 1828, que resultou numa ópera de Bizet em 1867. O romance conta as aventuras amorosas de Catherine Glover, nome que Roussel atribuiu a uma de suas personagens, John Glover (*Une Page du Folk-lore breton*). Alguns dos aspectos que podem ter chamado a atenção de Roussel foram a encenação do carnaval, as danças exóticas e o travestismo no baile. Lanie Goodman (Europe, nº 714, outubro de 1988, p. 53) compara o aparelho respiratório de Louise Montalestot no segundo capítulo como uma gaita de fole escocesa e sublinha a aproximação do nome Walter Scott a Montalestot, no qual transforma-se o “W” em “M” e um “r” em “n”. (Roussel, 2009, p. 447). Na passagem de *Impressions*, as páginas do livro de Scott são reaproveitadas como telhas para moradia criada por Louise. Um segundo exemplo: As uvas do químico Fuxier, mediante certas reações químicas, apresentam diferentes temas históricos. Destacamos a passagem de “Émile, na qual Jean-Jacques Rousseau descrevia minuciosamente a primeira impressão viril sentida pelo herói, quando viu uma jovem desconhecida, de vestido vermelho, sentada na soleira da porta” (Ibidem, p. 464). Segundo nota, não se observa nenhuma passagem do tipo na obra de Rousseau. Segundo Pierre Bazantay e Patrick Besnier (*Petit Dictionnaire de Locus Solus*, p. 85), “Roussel tem ao menos duas razões para se interessar por Jean-Jacques Rousseau: de uma parte, a paranomásia entre Rousseau e Roussel (...) de outra parte, a permutação entre os números de sua data de nascimento, a saber, 1777, e aquela da morte de Rousseau, 1778. (Roussel, 2009, p. 464). Outro exemplo: na narrativa encaixada, paródia do conto árabe, chamada “Poeta a Moura”, lê-se em Roussel – “Em Bagdá vivia uma vez um rico marchand chamado Schahnidjar” (Ibidem, p. 387). Conforme a nota, a passagem, “se inscreve numa tradição literária que remonta praticamente a Antoine Galland – pensa-se no *Zadig ou o Destino* (1747) de Voltaire –, o conto começa sobre o modo do pastiche tomando dados estilísticos e temáticos propostos nas *Mil e Uma Noites*. O nome da personagem, por exemplo, mantém um evidente parentesco fonético com aquele de Shahriyar, esposo de Schéhérazade, vítima também da infidelidade da mulher. “Schahnidjar” aparece igualmente como fruto de uma etimologia plena de saber e ironia, amalgamando a cor local – “schah”, o soberano em Persa – e o anagrama – “nidjar” por jardim – enquanto ninguém é menos mestre do jardim do que o portador de seu nome. Se Roussel leu as *Mil e Uma Noites* na tradução de Mardrus ou bem depois nas versões pelas novas tiragens da edição Galland (1704-1717), a veia oriental que se exprime aqui de maneira muito distante pode também encontrar seu alimento na opereta, em particular no Ali Baba de Charles Lecocq (1887) que Roussel evocara numa carta a Charlotte Dufrène na ocasião de sua viagem a Bagdá (François Caradec, p. 335); uma fonte desse tipo parece, no entanto mais provável que a ideia de a narrativa de Roussel provir do deslocamento de canções no vaudeville transformadas em canções para crianças juntas ao seu gosto pelos gêneros populares” (Roussel, 2009, pp. 387-388). Os exemplos são inesgotáveis. Nos interessa como as operações do *procédé* e os estratagemas de ficcionalização operam a partir de uma matéria muito ampla, por meio de recursos tão diversos como o pastiche, citações, paródias, mutações fonéticas etc. Passagens como a de Louise, que constituem seu espaço cênico a partir das páginas de Walter Scott, demonstram como o autor aponta a todo momento para o nível da produção do narrado. Roussel ao citar no nível do narrado o próprio material que lhe serviu de base para a invenção da narrativa (como o nome *Rousseau*, o título *The Fair Maid of Perth*, as páginas da revista *Nature*, etc) exercita um procedimento peculiar de “colagem” no qual traz para um primeiro plano aquilo que subsidiou a invenção do episódio. Se o nome “Rousseau” foi escolhido por suas propriedades fonéticas no momento da invenção, Roussel o torna manifesto no próprio enredo, ficcionalizando o próprio processo de invenção ao mesmo tempo em que indicia o elemento material posto em jogo. Nesse sentido, o autor nos dá as pistas da matriz inicial da qual extrai a narrativa final que nos é apresentada na forma de conto ou romance. Nessa perspectiva, as duas matrizes paralelas do *procédé* funcionam como metáfora desse processo mais geral de criação. Resta, no entanto, uma questão: qual o critério para a adoção dos motivos em Roussel? Sem querer adentrar no terreno pantanoso da psicologia autoral, podemos supor um variado catálogo de motivações: remissões, muitas mediante similitudes fonéticas, ao nome do autor, sua infância, seu gosto artístico e sua cultura enciclopedista, a história da França da qual sua família fez parte, os anseios de reconhecimento do escritor etc.

tem como fundamento o duplo da invenção do *procédé*: “narração ou descrição que se dilatam para chegar ao oco criado entre qualquer palavra dada e sua gêmea com rima, que é vítima de um albur” (Ford, 2004, p. 96)²⁷³.

Deve-se salientar, no entanto, que o plano da invenção não é única e exclusivamente preenchido pelo *procédé*:

Os inovadores métodos de composição e execução não provêm somente do *procédé*, também são análogos a ele. (...) Roussel combinava os inverossímeis elementos que seu sistema de albures lançava, remodelando as narrações tradicionais, com frequência contos de fadas²⁷⁴.

Para além de incorporar uma série de contos tradicionais, Roussel os absorve nas engrenagens dos *procédés*, operando as recombinações e deslocamentos citados²⁷⁵. No

²⁷³ *Republica dos Sonhos*, de Mark Ford, publicado originalmente em 2000, apresentará o exaustivo projeto de estabelecer as leis gerais da totalidade da escritura rousseliana. Para o autor, uma das marcas da mesma seria o revirar da palavra de dentro para fora e vice-versa (como uma *doublure*, um forro). Isso levaria a um curto-circuito da linguagem, a ponto de embaralhar as diferenças entre *natureza* e *artifício*. Exemplos seriam as composições da figura de um galo pintado em papel machê e a *mise en abyme* de um homem que porta uma máscara com um desenho de homem mascarado, no carnaval de Nice, em *La Doublure*. Poderíamos também pensar nas várias personagens de *Impressions d’Afrique* que reproduzem a natureza por meio de artifícios artísticos (lembramos igualmente do *jogo lúdico* apresentado na composição do chapéu da personagem Julliard feito com as páginas da revista *Nature*). Trata-se muitas vezes de um ilusionismo no qual nunca temos a certeza de ter chegado à face real. Como afirma Donald Schüler: “Máscara é morada. Também é morada o rosto que a máscara reveste (...) A cadeia não termina”. (Schüler, 2000, pp. 178-179). Destarte, as máscaras do Carnaval de Nice serão constituídas (tal como posteriormente serão os *procédés*) por “duplos sentidos”, paralelismos ilógicos, uma vez que se baseiam em critérios exclusivamente sensíveis (como semelhanças sonoras) e não motivados, assegurando assim a ilogicidade característica do Carnaval.

²⁷⁴ Ford, 2004, p. 74.

²⁷⁵ Para Nanos Valaoritis, “Roussel, seu aporte pessoal, é um tom de compilador que resume, comprime, esses textos, esses contos arquiconhecidos, num estilo telegráfico, sem nenhuma elaboração, criando uma curiosa ambição de colecionador de histórias, que nos mostra como exemplos – mas exemplos de que? Encaixotamentos, agrupamentos, seriações, a partir de um pretexto inicial, frequentemente muito fraco ou artificial (...) contos morais para a juventude, adaptados para pessoas grandes. Esta ambiguidade de gênero dos contos faz perder seu grande público de leitores médios, habituados à separação dos gêneros (...) [de um] paradoxal autor, que se assemelha a uma criança precoce com imaginação delirante”. (Valaoritis, 1994, pp. 53-54). O crítico associa a questão do anedotismo em Roussel com a mistura de gêneros. Ao incorporar as antigas narrativas da tradição ocidental grego-latina (com reminiscências indo-européias, indianas, africanas e orientais) Roussel as permuta a ponto de dissolver as referências de gênero e contexto (e, portanto, de sentido) em proveito duma *assemblage textual* específica como forma de gerar “novas narrativas imaginárias”. Assim, “se o modernismo (...) é o retorno do recalcado dos povos colonizados – africanos e oceanitas, mas também índios das Américas e australo-asiáticos – Roussel, esse viajante solitário, errou pelo mundo para encontrar o *novo* (...) não é um dos primeiros escritores europeus a ter sincretizado o espírito inventivo dos brancos com a imaginação primitiva?” (Ibidem, pp. 56-57). Contudo, se por um lado ocorre a absorção do imaginário primitivo, por outro, essa apropriação passa pela lúdica “subversão do capitalismo colonial” (Ibidem, p. 58), assim como, pelo deslocamento de outras apropriações pré-modernas (românticas, simbolistas, científicas) – “Nas *Impressions d’Afrique*, onde há a Bolsa, as ordens são dadas em *maldosos alexandrinos*, paródia lúdica da Bolsa de Paris; o carnavalesco dos travestis e dos costumes de representação – o franco dialógico bakhtiniano dos inventores entre eles, que conduzem um diálogo mantendo sua singularidade de universos separados e competitivos –, ainda uma paródia do capitalismo; a reversão lúdica entre colonizadores e colonizados.” (Ibidem, p. 58).

nível da ficção simetricamente ocorre um deslizamento. A todo momento temos reinterpretações das narrativas populares, personagens artistas que fazem releituras de obras e estilos convencionais:

Tinha imensas vezes desempenhado o papel de Julieta e conhecia toda a peça de cor. Ora, durante a leitura, foi descobrindo constantemente réplicas, jogos de cena, pormenores de mímica ou de guarda-roupa totalmente novos e ignorados (...) Adinolfia quis aproveitar essa efervescência para montar a peça segundo a nova versão, reservando para si o papel de Julieta, cuja criação, se fosse bem sucedida, podia aureolar o seu nome de um brilho inesquecível (...) Ora era a cena final do drama de Shakespeare que Adinolfia queria que Meisdehl representasse, seguindo as indicações do seu célebre manuscrito. A atriz tinha à sua disposição a cópia modernizada, que por acaso tinha trazido com o objetivo de tentar a sorte junto de vários empresários americanos²⁷⁶.

Daí o mecanismo circular citado anteriormente: de um lado, a cena deflagra os expedientes de sua constituição; de outro, os expedientes se efetivam (vêm-a-ser) por meio de performances das personagens em cena. Não obstante, alguns intérpretes, como Andre Breton, irão sugerir a persistência da mentalidade analógica na escritura especular de Roussel, “o maior hipnotizador dos tempos modernos”:

O método analógico, homenageado na antiguidade e idade média, desde então grosseiramente suplantado pelo método “lógico” que nos conduziu ao impasse que se sabe, o primeiro dever dos poetas, dos artistas, é restabelecê-lo em todas

²⁷⁶ Roussel, 2011, pp. 179-180. “Elle avait maintes fois joué le rôle de Juliette et connaissait tout le drame par cœur. Or, au cours de sa lecture, elle découvrait sans cesse des répliques, des jeux de scène, des détails de mimique ou de costume entièrement nouveaux et ignores (...) Adinolfia voulut profiter de cette effervescence pour monter la pièce d’après la version nouvelle, en se réservant pour elle-même le rôle de Juliette, dont la création sensationnelle pouvait auréoler son nom d’un éclat ineffaçable (...) Or, c’est la scène finale du drame de Shakespeare qu’Adinolfia voulait faire jouer à Méisdehl, en se conformant aux indications du célèbre autographe. La tragédienne avait à sa disposition la copie modernisée, prise à tout hasard en vue de certaines démarches possibles auprès de plusieurs directeurs américains”. (Idem, 1910, pp. 309-310). Chama a atenção como todas as figurações são reenviadas para o plano autoral. Roussel conhecia de cor as peças que assistia inúmeras vezes no teatro Antoine. Do mesmo modo, a repetição, a imitação consecutiva de um quadro, de uma ação, permitia a Roussel fazer emergir o “novo” e o “ignorado”. Igualmente, “originalidade” e “origem” se identificam em Roussel – assim como a representação de Shakespeare mais original é aquela que está mais próxima da origem (um manuscrito fictício inédito de Shakespeare), a escrita procedimental visa à insurgência do novo mediante uma operação que atua no nível fundamental da língua: o processo da formação de palavras e orações. Por fim, a finalidade de Roussel não era outra senão a de que “podia aureolar o seu nome de um brilho inesquecível” (Ibidem, p. 308). Tendo em vista a totalidade do episódio, outras questões como uma valoração estética assentada em figuras do duplo (como a cópia modernizada) o escrúpulo de Adinolfia em não se aproveitar de uma circunstância fortuita e a revelação sobre a descoberta do manuscrito de *Romeu e Julieta* (Ibidem, p. 308) são outros pontos que refletem o plano autoral preenchido pela identidade Raymond Roussel.

as suas prerrogativas, às custas de arrancá-lo a seus subentendidos espiritualistas que, tendo sempre se comportado com relação a ele como parasitas, viciam ou paralisam seu funcionamento²⁷⁷.

No terreno escorregadio da modernidade, o regime da analogia não servirá à representação de um mundo exterior e unitário junto a uma ideia de totalidade. Antes, funciona como exposição do funcionamento de uma escrita envolvida num processo autorreferente, descolada de algo que se configure como realidade exterior. Nesse

²⁷⁷ Breton apud Willer, p. 1. Breton reconhece que os *procédés* tratavam de “dissipar a tremenda arbitrariedade que assim se introduzia no literário, fazê-la desaparecer mediante uma sequência de passos dos quais o racional impõe limites ao racional”. Entretanto, “o homem consciente e imensamente laborioso (‘Sangro com cada frase’; confessa a Michel Leiris, acrescentando que cada verso de *Nouvelles Impressions d’Afrique* lhe custou aproximadamente quinze horas de trabalho) batalha sem trégua com o homem inconsciente, sumamente imperioso (é bastante sintomático que se ativera, sem intentar modificar ou substituir por outra, uma técnica injustificável do ponto de vista filosófico durante quase quarenta anos)”. Nisso também consistiria “o sentido do humor, voluntário ou não, de Raymond Roussel, [que] reside por completo nesse jogo de balanças desproporcionadas: “Dessa máquina infernal que colocou Lautréamont sobre os degraus da mente – disse Jean Lévy – poucos ouviram (em Roussel) o tique-taque lúgubre, e celebramos com admiração todas suas explosões libertadoras” (Rodríguez, 2011, pp. 180-1, publicado originalmente em *Le Minotaure*, nº 10, (1937); reeditado em Paris, Éditions du Sagittaire, 1940). Por sua vez, os escritores do Oulipo irão enfatizar, na leitura de Roussel, não uma liberação do inconsciente por meio da elaboração árdua do *procédé*, mas a liberdade do autor consciente adquirida a partir de certas imposições de regras. Tratar-se-ia da noção de liberdade associada a ideia de “autodeterminação racional”, cujo antecedente mais remoto seria o Livro III da Ética de Aristóteles: “o voluntário parece ser aquilo cujo princípio reside no agente que conhece as circunstâncias particulares nas quais ocorre a ação” (Aristóteles, 2008, p. 59. 1109b35 – 1110 a1). Nesse sentido, embora haja as restrições da regra, o princípio da *contrainte* passa pela reflexão de seu agente. A própria *contrainte* pressupõe a *deliberação*; esta, por natureza, apenas pode ser *deliberação do possível*: “São possíveis aquelas coisas que ocorrem por nós mesmos” (Ibidem, p. 68. 1112b -20). Assim a *contrainte* é uma ação *voluntária*, pois racional, e *deliberada*, uma vez que acentada no *possível*, que nada mais é que aquilo que é posto pelo próprio agente. Decorre das condições anteriores, que a *contrainte* seja uma *escolha*, e, portanto, *livre*: “Dado que o objeto da escolha deliberada é o objeto do desejo deliberado do que está em nosso poder, a escolha deliberada será, então, o desejo deliberativo do que está em nosso poder, pois, julgando em função de ter deliberado, desejamos conformemente a deliberação” (Ibidem, p. 69. 1113 a-10). Desse modo, não se trata de uma neutralização do sujeito em nome de uma escritura mecânica, mas da aceção de autodeterminação racional legitimada na produção objetiva da escritura. Por outro lado, seguindo alguns teóricos do modernismo, poderia-se falar em uma “fantasia objetiva” operando em procedimentos como os de Roussel. No máximo da arbitrariedade legada pelo arbitrário dos signos, o procedimento faz reduzi-lo à máxima necessidade, isto é, institucionaliza o convencional na forma de regra. Isto porque, de certo modo, o “acaso” na arte seria reconfigurado na forma da mais coerente necessidade, “organicamente como cria a natureza”, como propusera a estética do romantismo alemão. A naturalização e objetivação da regra teria como expoente principal Valéry, símbolo do poeta moderno que sonha dentro do mais alto teor de necessidade: “A arte tem agora um objetivo, que é o domínio do espírito, e Valéry pensa que os seus versos não têm para ele outro interesse senão o de ensinar-lhe como são feitos, como se faz uma obra do espírito. A arte tem um propósito, ela é esse propósito, não constitui um simples meio de exercitar o espírito, é o espírito que nada é se não for obra, e o que é a obra? (...) A obra é o espírito, e o espírito é a passagem, na obra, da suprema indeterminação para o extremo determinado” (Blanchot, 1987, p. 84). Contudo, diferente de Valéry, a sistematização de um certo grupo de *procédés* autônomo (e não de quaisquer procedimentos) acaba por aproximar Roussel da arte de vanguarda e distanciá-lo de Valéry. Dentro desse ponto de vista, a máxima objetivação do acaso, sistematizada pelos *procédés*, implica num “curto-circuito” da regra estabelecida em nome de novas regras, novos *procédés*, enunciados, mas também não-enunciados, sendo possivelmente esse segundo grupo majoritário.

sentido, a obra de Roussel é reescritura prosaica daquilo que outrora fora a poesia. Evidencia-se esse processo de desgarramento da tradição quando vislumbramos as releituras da arte tradicional: as convenções artísticas são desnaturalizadas, persegue-se a criação de algo mais que a *emulatio* clássica²⁷⁸ – empreendimento simétrico à transgressão que os *procédés* impetram nos enunciados tradicionais. Daí “as imagens que ridicularizam um racionalismo ocidental alicerçado na necessidade de nexos lógicos” (Krauss, 2007, p. 87)²⁷⁹.

O espaço da obra: estrutura aberta.

A segunda parte de *Impressions d’Afrique* corrobora o desígnio de um arranjo textual sólido, tal como acenamos ao falar de uma busca por coesão textual:

A série de quadros apresentada por Darriand a Séil-kor é reabsorvida, na segunda parte da novela, por uma cadeia cronológica que os motiva ficcionalmente, tanto que os dispersa, dificultando a atribuição direta dos elementos da ficção a tal ou a outro gerador. Essa dispersão é inevitável na medida em que o relato pretende dotar-se de um nível de coesão e verossimilhança aceitável, e portanto não pode limitar a produção dos distintos pares geradores a um único elemento dotado de uma única função na história; a construção do relato opera inevitavelmente uma certa seleção em virtude da qual rentabiliza ao máximo a produtividade ficcional de alguns pares de geradores, e limita a de outros como detalhes secundários²⁸⁰.

Acima, abordamos os expedientes para integração da obra em *per si* enquanto sistema unitário. Entretanto, a perspectiva se altera se considerarmos a totalidade da escritura rousseliana como também composta pelo nível da invenção (ou seja, a operação dos *procédés*) e a figura autoral. Por esse viés, é possível avançar da simples constatação de presença de níveis *isotópicos* na escritura rousseliana à tomada de

²⁷⁸ Conforme tratamos no capítulo anterior.

²⁷⁹ Exemplo da operação de inversão pode ser observado na paródia feita por Roussel do célebre “*Le sonnet d’Arvers*” (*Les Anneaux du Gros Serpent à Sonnettes*, segundo *Texte-Genèse*), poema epônimo de 1833, escrito por um autor esquecido (ao qual Roussel deveria compartilhar dos sentimentos), Felix Arvers. Roussel recorre ao *procédé ampliado* que parte de “associações de ideias” (...) “já banalmente associadas no espírito mais comum” (Digraphe, 1994, p. 172), para “do clichê desenfrear o imaginário” (Ibidem, p. 172). Assim, do “*Arvers*” passa ao “*Revers*” (Averso) – “Os jogos rousselianos serão baseados sobre a irônica série: *sonnet/ sonnette/ sonnettes* (soneto/ sino [chocalho na cauda de uma cobra]/ absurdo) implicando: *vers* (versos/vermes) = *asticots* (larvas)” (Ibidem, p. 172). Um poema que leva o nome de seu autor, assim como algumas passagens de *Mon Âme*, de Roussel, é virado ao avesso de forma a mostrar seu “forro” (em parte, revelação do próprio mistério de Roussel), expediente a ser desenvolvido nos escritos de maturidade de Roussel.

²⁸⁰ Salceda, 2002, p. 80.

consciência das próprias paratopias que fundam o discurso literário, isto é, “elas se fundam na verdade num dado constitutivo da enunciação literária, na necessidade de a obra refletir, no universo que ela mesma constrói, as condições de sua própria enunciação” (Maingueneau, 2006, pp. 120-1). O imbricamento do ato de enunciação no enunciado possibilita que o *contexto* não seja “colocado no exterior da obra, numa série de camadas sucessivas; o texto é na verdade a própria gestão de seu contexto (Ibidem, p. 44). Com efeito, “o conteúdo da obra é na verdade atravessado pela remissão as condições de enunciação” (Ibidem, p. 44). Essa reformulação da noção de contexto sugere que “as obras falam de fato do mundo, mas sua enunciação é parte integrante do mundo que se julga que elas representem” (Ibidem, p. 44). Por conseguinte, determinados *dispositivos discursivos* guardam a peculiar característica de estarem “dentro e fora” do texto, no sentido de comporem os enunciados, mas ao mesmo tempo pertencerem ao nível de enunciação autoral²⁸¹. Assim, os diversos geradores postos no texto na forma enunciativa de *leitmotifs* deflagram, ao mesmo tempo, a cena de enunciação concernente ao nível da invenção, na qual o dispositivo autoral funciona como aquele que engendra a maquinaria do texto.

Retomando a citação anterior de Hermes Salceda, outra consequência que se enleva aqui seria a problematização ao que nomeamos de ordem do verossímil. Quando visamos a cena de enunciação da obra, ou seja, as operações dos *procédés* e os demais expedientes ficcionais (junto à conseguinte extração de imagens e sentidos insólitos), constatamos a atuação de um método lógico que, no entanto, opera com a matéria mais arbitrária na língua: as funções entre significante e significado²⁸². Além disso, os

²⁸¹ Maingueneau chamará esses dispositivos de *embreagens linguísticas*, visto que “inscrevem no enunciado sua relação com a situação de enunciação. Ela mobiliza elementos (os embreantes [*embrayeurs*]) que participam ao mesmo tempo da língua e do mundo, elementos que, embora continuem sendo signos linguísticos, adquirem seu valor por meio do evento enunciativo que produz. Naquilo que poderíamos denominar embreagem paratópica, estamos diante de elementos de variadas ordens que participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se institui o autor que constrói esse mundo”. (Maingueneau, 2006, p. 121).

²⁸² Ver: Saussure, Ferdinand: *Curso de Linguística Geral*, 2008, São Paulo, Ed. Cultrix: “O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo lingüístico é arbitrário” (Ibidem, p. 80). Lembremos, a partir de sugestão interpretativa oferecida por Jacques Derrida: para Saussure, o *conceito* ou *nível do significado* é constituído por relações opositivas-diferenciais no plano da *imagem acústica* ou do *nível do significante*. O devir do significado seria dado pelo devir do significante – definimos o que significado do significante “pato”, justamente por ele se diferenciar de um “rato”, um “gato” etc (diferenciação fonemática). Ora, para Derrida, Saussure ao propor um corte sincrônico e estruturalmente fechado entre significante e significado acaba por conservar um *centro* da estrutura ou uma espécie de *estruturalidade da estrutura*. Para Derrida, nada poderia garantir um interrompimento da rede do *diferir* (*differance*) estabelecido pelas relações opositivas-diferenciais do signo lingüístico; o significado nunca se constituiria plenamente, posto estar num constante devir, de um fonema a outro, de um significante a outro, sendo o significante colocado para

recursos ficcionais que visam reabsorver os múltiplos geradores, por mais que almejem a subsunção desses elementos de base na economia geral do romance, não são hábeis em apagar os indícios de sua invenção, haja vista o estranhamento do leitor perante certos episódios e figurações do romance. Isso ocorre devido à instabilidade da função do enunciador:

(...) oscila-se entre uma concepção de enunciador como instância interior ao enunciado (suporte das operações enunciativas) e uma concepção em que o enunciador é mais propriamente um locutor, o indivíduo que produz o discurso²⁸³.

Essa dupla disposição do enunciador, “instância interior ao enunciado”, mas que ao mesmo tempo recobra e reconfigura o espaço institucional de enunciação, no cerne do texto, deflagra toda a cena de enunciação na qual os multifacetados geradores obtidos pelos *procédés* são reordenados através de estratégias ficcionais outras, tendo em vista a verossimilhança. O último ponto é finalmente problematizado, a partir da revelação do procedimento que reforça a ideia de que algum elemento estranho subsista para além da aparência de “naturalidade” do romance. Enquanto a “cadeia narrativa superior” visa “conter a atomização ficcional o que poderia conduzir a suas origens

além de qualquer compreensão do *ser enquanto presença* fixa. Assim, a “*differance*” ultrapassaria a *oposição binária* proposta pelo estruturalismo saussureano, dada naquele jogo de presença/ausência. Daí a afirmação de Derrida : "A *différance* é o jogo sistemático das diferenças, dos rastros de diferenças, do espaçamento (spacing) pelo qual os elementos se remetem uns aos outros. Esse espaçamento é a produção, ao mesmo tempo passiva e ativa, dos intervalos (sem grifo no original) sem os quais os termos plenos não significariam, não funcionariam"(Derrida, 2001a, p. 32-33). A partir desses apontamentos fazemos o seguinte diagnóstico : a tradição crítica da obra de Roussel situou, na maioria das vezes, o *procédé rousseliano* no âmbito das pesquisas da linguagem estruturalista, afinal, sua funcionalidade tinha como desencadeador as relações binárias dos signos, os jogos opositivos-diferenciais entre fonemas, os paralelismos linguísticos, etc. Todavia, talvez se perdeu um pouco de vista que, na passagem de uma modalidade de um *procédé* à outra, assim como, nas constantes disseminações e desdobramentos dos significantes rousselianos, em contextos inusitados, um tipo específico de escritura se efetuaria na qual nunca se interrompe o processo em nome de um fundamento fixado uma vez por todas. Com o *fechamento* e a *abertura* sugerida pelo texto póstumo, como veremos com mais detalhes com Foucault, constatamos que Roussel opera a partir da estrutura dos *procédés*, mas sempre deslocando um suposto centro da escritura.

²⁸³ Maingueneau, 2006, p. 135. “A problemática da enunciação, de qualquer maneira, desestabiliza as tópicas que opõem simplesmente aquilo que releva do texto e aquilo que releva de um “fora-do-texto”. O sujeito que mantém a enunciação, e se mantém por meio dela, não é nem o morfema “eu”, sua marca no enunciado, nem algum ponto de consistência exterior à linguagem: “entre” o texto e o contexto, há a enunciação, um “entre” que descarta toda exterioridade imediata. Não se pode dissociar as operações enunciativas mediante as quais *se institui* o discurso e o modo de organização *institucional* que ao mesmo tempo o pressupõe e estrutura. Na construção de uma cena de enunciação, a legitimação do dispositivo institucional, os conteúdos manifestos e a relação interlocutiva se entrelaçam e se sustentam mutuamente” (Ibidem, p. 135). Em *Impressions d’Afrique*, os enunciados produzidos pelo narrador sobre os feitos dos artistas, cientistas, escritores e atletas desvelam os valores assumidos pelo *ethos* do autor naquilo que compreendemos como seu juízo estético.

heterogêneas” (Salceda, 2002, p. 80), o texto póstumo aponta para a volta a essas origens, a própria heterogeneidade e virtuosidade da invenção.

Não há como negligenciar que o “tema da obra estará inevitavelmente determinado pelos materiais eleitos e pelo método empregado” (Ibidem, p. 93), sendo que, pelo menos em parte, “o sentido da obra não residirá, portanto, no tema tratado senão no processo de elaboração e no resultado obtido” (Ibidem, p. 93). Como bem lembra Mark Ford, o eixo temático estará determinado pela produção do texto:

Compas sobrevive escrevendo cartas sobre “*les bandes du vieux pillard*”, “os bandos do velho saqueador” reproduzidas mais tarde com o giz branco nas bordas forradas (*bandes*) da mesa de bilhar com a qual começa o conto. Por tanto, o *procédé* que possibilita essa duplicação do forro é algo mais que um simples jogo de salão, ainda que funcionando linguisticamente com a existência prolongada de *blanc*, seja este Compas ou Roussel²⁸⁴.

Consideramos em parte acertado o diagnóstico feito por Hermes Salceda sobre os paralelismos e analogias que citamos anteriormente:

Os paralelismos ficcionais permitem ao procedimento neutralizar a excessiva heterogeneidade dos geradores e reforçar por tanto a coesão do relato. A distribuição de recorrências calculadas ao largo do texto permite dotá-lo de uma estrutura mais compacta que neutraliza o inverossímil de certas imprecisões²⁸⁵.

Apesar de concordarmos com a ideia de que os paralelismos reforçam a coesão do relato, defendemos que os mesmos sugerem a presença do plano de produção

²⁸⁴ Ford, 2004, p. 109. Antes, Ford chama a atenção para as várias correspondências, analogias e homologias entre as diferentes obras de Roussel. O tema da “*doublure*” (forro, mas que pode também ser compreendido como uma variação do tema do duplo) já está presente, como vimos, em *La Doublure* (1897) e no primeiro conto a utilizar o *procédé*, *Chiquenaude* (1900). Mefisto, personagem do último conto, tem o *forro* (*dobra*) de seu figurino roído por um lagarto (em francês *vers*, guarda a ambiguidade de, entre outros sentidos, “verso” e “verme”; daí a figura do “lagarto”). Na acepção de “versos”, temos Mefisto sendo destruído pelos seus versos. Isso faria referência à segunda parte do poema escrito na juventude por Roussel, *Mon Âme*, no qual o poeta se torna uma figura decaída na medida em que seus versos são desintegrados. Nesse sentido, os temas rousselianos seriam reiterados e duplicados de modo análogo aos *procédés*, isto é, seriam duplicação do próprio duplo do *procédé*. Possivelmente, com a evolução do *procédé*, os resultados no plano da narrativa também se alterariam: Compas, o branco de *Parmi les Noirs*, ao invés de padecer por conta de sua escrita, sobrevive graças às cartas que envia à família na Europa. Ocorre uma inversão em relação aos textos anteriores, e consequentemente, a personagem não perde seu forro, sua dobra, aquilo que é fundamental na concepção artística de Roussel. O duplo sentido das palavras é conservado no forro da mesa de bilhar (*bandes*, pertencente ao campo semântico de *doublure*), prolongando a vida de Compas e a vida da obra.

²⁸⁵ Salceda, 2002, p. 95.

enquanto infra-estrutura do texto acabado, em muitos momentos, deixando entrever suas rasuras. Tal tese demonstra que a escritura de Roussel, assim como apresentamos no capítulo anterior, atende a necessidades outras em contrapartida à preocupação do escritor em criar obras verossímeis. Com isso, em certa altura de sua exposição, o crítico acaba por reconhecer essa antinomia no interior da escritura rousseliana:

Assim, na primeira parte do romance se tem a impressão de assistir, através do espetáculo dos Incomparáveis e de numerosos desfiles de imagens, a exibição do potencial produtivo do procedimento, mas em estado bruto, antes de ser retomado e ocultado, ao menos em parte, pelo fio de uma sintaxe narrativa que pretende neutralizar os efeitos dos encontros estranhos saídos do procedimento ampliado²⁸⁶.

Do mesmo modo, o recurso ao modelo de representação moderno (cientificista) serve a um fim outro que a explicação racional dos fatos:

Raymond Roussel serve dessa precisão moderna e da lógica estabelecida para construir aparelhos fabulosos destinados ao transbordamento do material poético. (...) Sua obra é a usina que transforma móveis em florestas, explosivos em pasto, jornais em crime. Não que a velha máquina volte ao revés, mas surge uma nova construção de todas as peças com os metais mais preciosos, os motores mais raros e sempre uma precisão tal que o vocabulário deve ceder ao impulso bárbaro²⁸⁷.

Enquanto no método lógico-científico a postulação de equivalência entre grandezas distintas se faz necessária no desenvolvimento das teorias, o *procédé* de Roussel maquina a distinção entre os elementos, regredindo em direção àquilo que pode ser considerado único, precioso e raro²⁸⁸. Essa conjunção pode ser observada na figura das estátuas citadas no capítulo anterior, os “trilhos de vitela” (*rails em mou de veau*), descritos com acuidade:

²⁸⁶ Ibidem, p. 84.

²⁸⁷ Vitrac, 1994, p. 147.

²⁸⁸ Nietzsche em suas críticas às “ideias modernas” irá afirmar que a doutrina mecanicista, ao defender a existência de leis na natureza, acaba por mascarar a “ilogicidade” presente em toda lógica: “A tendência preponderante, porém, a tratar o semelhante como igual, uma tendência ilógica – pois não há em si nada igual –, foi a primeira a criar todos os fundamentos em que assenta a lógica”, (A Gaia Ciência, §111). Do mesmo modo, Roussel, ao explorar as diferenças entre as matrizes semelhantes do *procédé*, faz emergir o fundo ilógico da formalização lógica, trançando um caminho de volta em direção aquilo que é raro e originário, em suma, poético. Afinidades outras entre os dois autores poderiam ser arroladas, entre elas, certos posicionamentos políticos conservadores junto a defesa de valores aristocráticos.

Ele aplica todas as regras com uma implacável e cruel precisão. Nada é deixado ao acaso ou à aventura, tudo é condicionado, agrupado, mas sem a menor distração; porém falta óleo nas juntas, faltam válvulas de segurança, se felicita que as polias estejam presas, que as hastes se quebrem como vidro, que as caldeiras explodam. É então que o sonho lança seus trilhos de vitela, que constrói foles de pulmão humanos e aprisionados nos pistões de força das agulhas. Breve, parafraseando o verso conhecido, pode-se dizer que Roussel vive num mundo onde o sonho é irmão da ação²⁸⁹.

Eis as “máquinas delirantes” de Roussel, no revés do aparato, na exacerbação da mecanização da experiência, irrompendo na imaginação e no sonho. Assim, se o outro do mecanismo deriva do mesmo, este não deixa de ser contrafluxo desagregador da máquina; por sua vez, a máquina volta a operar as imagens hiperbólicas num moto-contínuo. Com efeito, as figuras de Roussel condensam essa contradição de modo análogo ao instrumento acoplado ao pulmão de Louise Montalescot.

Por que procedimentos?

Ao lado de autores modernos como Henry James e *A arte da novela*, Valéry e seus *Cadernos*, Joyce e seu *Retrato do Artista Quando Jovem* e tantos outros, Raymond Roussel desenvolveu uma poética própria²⁹⁰. Arquitetou assim os *procédés* não como

²⁸⁹ Vitrac, 1994, p. 148. Trata-se de imagens figuradas em *Impressions d'Afrique*, tanto na versão romanesca como na peça teatral.

²⁹⁰ Leyla Perrone Moisés analisou as condições de emergência das poéticas literárias durante o século XX. Segundo a autora, “o exercício intensivo da atividade crítica pelos escritores é uma característica da modernidade. O próprio fato de que numerosos escritores de nosso século tenham acrescentado, à sua obra poética ou ficcional, uma obra paralela de tipo teórico e crítico tem haver com o mal-estar da avaliação (...). Na medida em que a modernidade se concebe como o lugar privilegiado do qual se encara a história como um todo, um lugar em que se prepara o futuro e se opera uma ruptura com o passado, ela tem de se autocriticar sem apoios fora dela mesma. A “modernidade”, diz Habermas, “não pode e não quer continuar a ir colher em outras épocas os critérios para sua orientação, ela tem de criar em si própria as regras porque se rege” (Perrone-Moisés, 2009, p. 10). Raymond Roussel ocupa um lugar singular nesse contexto. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* se constitui numa interface entre poética do escritor (embora singularíssima), autobiografia e texto ficcional. Naquilo em que silencia abrindo espaço para elucubrações, o texto póstumo configura-se como poética do escritor. Atém-se a explicitar alguns procedimentos de escrita, mas não se configura como uma reflexão a respeito do fazer literário; apresenta alguns registros sobre a vida do autor, mas não propõe nexos teóricos entre essa existência e a escritura. Tudo fica a cargo do leitor, o qual deverá interpretar as pistas e articular o texto em questão com o restante da produção do autor. Deveríamos tratar em separado, então, o texto póstumo? Traço um paralelo com o problema formulado por Verónica Galindez Jorge na leitura dos manuscritos de Madame Bovary: seriam os manuscritos parte integrante daquilo que podemos nomear como a “escritura flaubertiana”? Para escapar da normatividade jurídica que se acerca dos textos não publicados do autor como “documentos”, propõe a autora outra solução – “O mais interessante desse ponto de partida é que permite ler manuscritos, como os roteiros, já a partir de uma abordagem ficcional e não exclusivamente programática. Dessa forma, tornamo-nos um pouco mais sensíveis às tentativas estilísticas, às tentativas

um método abstrato para criação de histórias. Na verdade, os *procédés* acompanharam a manipulação da polissemia/polifonia de certos vocábulos, como *billard*, que evoluiu e desdobrou-se junto ao mecanismo de escrita em novos jogos de linguagem. Com isso, como bem percebe Marilda Rebouças, Roussel chega a uma “criação nova” a partir de um “sentido primitivo” (Rebouças, 1984, p. 129). Tal equação não se restringe apenas ao nível linguístico, mas intervém no próprio imaginário implicado nos seus temas ficcionais. Daí a possibilidade de se extrair uma concepção nova do lugar (seja em termos retóricos, geográficos ou ideais), já desgastado, intitulado “*África*”.

As tantas correspondências intertextuais (tendo em vista apenas os textos do próprio Roussel), antes de serem analogias entre temas literários, são oriundas “das máquinas de criar textos” (Valaoritis, 1994, p. 50) dissimuladas nas narrativas. Textos produzidos a partir de outros textos têm “por resultado objetivar a função criativa de maneira esquivo, e separando-a do domínio do eu subjetivo” (Ibidem, p. 50). Daí a afirmação de Valaoritis:

No fim da conta, os *procédés*, o primeiro e o segundo, têm o mesmo papel; eles visam à separação. Os diversos desdobramentos, remarcados pelas pesquisas, de *La Doublure*, dos duplos que proliferam, dos trocadilhos etc., têm o mesmo fim, de separar as partes de um eu unitário, na exteriorização²⁹¹.

Disso decorreria, ambigualmente, a perspectiva da autonomia do texto rousseliano:

Uma vez exteriorizada, a criação dos textos vem a ser *automaticamente*, não como os textos automáticos dos surrealistas, mas como uma função da linguagem mesma que se reproduz ao infinito por novas variantes de combinação²⁹².

Neste sentido, a repetição das figuras e episódios do romance perfila as repetições orquestradas pela linguagem. Logo, “uma vez desencadeada, esta máquina

estéticas, em vez de procurar, incessantemente, o “já presente” ou “ainda não desenvolvido” (Galíndez-Jorge, 2009, p. 58). De maneira semelhante aos roteiros de Flaubert, o texto póstumo de Roussel, esboço de seu processo de criação, não deve ser tomado como obra de natureza extrínseca àquela dos romances, visto pertencer ao mesmo gesto inequívoco da escritura rousseliana.

²⁹¹ Valaoritis, 1994, p. 50. Estamos de acordo com a ideia de uma separação do “eu-subjetivo”; porém temos algumas ressalvas ao termo “exteriorização”, posto que a escritura rousseliana, tomada na sua totalidade, parece-nos abarcar, inclusive, o domínio da identidade autoral, tendo em vista que as próprias idiossincrasias rousselianas compõem os *mitemas* dessa escritura.

²⁹² Ibidem, p. 50.

“infernais” de escritura produz outros textos ainda, de outros autores” (Ibidem, p. 52), conforme veremos com os seguidores de Roussel.

Do mesmo modo, para Elisabeth Roudinesco, o *gênio criador* da obra rousseliana seria por definição a própria mecânica da obra:

A escritura rousseliana é maquinada por uma fantasia que se repete ao infinito, desde as rimas de *La Doublure* até os parênteses das *Nouvelles Impressions d’Afrique*: a fantasia do *procédé*. Tudo em Roussel se afirma como *procédé*. Rima, sintaxe ou glória, o “gênio criador” é uma mecânica, uma sorte de engrenagens feita de fios ou de circuitos, velhos equipamentos com adereços e enfeites, ora ricamente aparentados a algum Ready Made saído da vanguarda, ora vulgares tiradas exumadas do Châtelet²⁹³.

Roussel, ao ausentar-se do plano da existência, abre espaço para a “loucura organizada das palavras” (Roudinesco, 1990, p. 3), substituição do vivido pelo abismo da palavra, cuja divisa residiria no “texto póstumo” legado à posterioridade. Dessa maneira, “Como escrevi alguns de meus livros” é, contrariamente às aparências, um tipo de romance, a autobiografia de um autor morto, o romance familiar dum suicida da literatura” (Ibidem, p. 3)²⁹⁴.

Georges Raillard, partindo da constatação sobre a importância do duplo na escritura rousseliana (articulado pelo significante *doublure*) afirma que o texto póstumo inverte as coordenadas entre “direito” e o “avesso” ou entre a “frente” e “verso” (*‘endroit’ et ‘envers’*). O texto póstumo, além de desdobrar a significação de um pólo no outro, legitima a fábula rousseliana (frente) através de seu “verso”, postam as revelações de “*Comment j’ai écrit...*”. Ou seja, no texto póstumo mais vale a exposição da “mecânica verbal do texto” do que a fábula na qual a vida é tomada como “pueril” e “incoerente” (Raillard, 1990, p. 26).

Então essa divisão se eleva de uma visão ingênua e convencional da obra literária, e Roussel insiste sobre o *procédé* senão para marcar, a partir de uma ligação forte, a unidade orgânica, sem avesso nem direito, de uma fábula legível para todos, um procedimento de formalização, e de uma aventura toda marcada de “sangue” (...). Esse livro novo e total no qual, sua vida durando um

²⁹³ Roudinesco, 1990, p. 3.

²⁹⁴ Ou talvez como propõe Verónica Galindez-Jorge trata-se de uma “autoescritografia”, algo como uma “escritura de si”, o que incorporaria o problema da enunciação para além de uma codificação própria ao relato autobiográfico.

pouco mais, não cessa de trabalhar, é então um livro de constante reversão [retournement], livro graças ao qual seu verso poderia ser dito na posterioridade²⁹⁵.

Deve-se notar que os dados biográficos, apresentados na segunda parte do texto póstumo, são componentes da escritura “total” de Roussel, isto é, para além das mudanças de posição entre a fábula e os “mecanismos verbais” revelados (troca de papéis entre o “direito” e o “avesso”), reafirma-se a unidade entre fábula e produção, a ponto de o próprio plano existencial de Roussel pertencer à produção da fábula na escritura²⁹⁶.

Noutra direção, a partir da “exploração sistemática da dualidade linguística” (Ford, 2004, p. 38), Raymond Roussel pode inventar suas espetaculares ficções. De modo geral, “o *procédé* desestabiliza a linguagem ao nível da palavra” (Ibidem, p. 38), conquanto busque “alojar as novas combinações arrojadas pelos duplos sentidos” (Ibidem, p. 42). Logo, num primeiro momento, trata-se duma desmontagem semântica da linguagem corrente seguida pela reconstrução sistemática dos significados. Isso porque o *procédé* se fundamenta em dois eixos: primeiro no reconhecimento de que “todas as palavras possuem um duplo sentido potencial”, em segundo na “imposição de leis de conexão estritas”²⁹⁷ (Ibidem, p. 42). Apesar disso, não podemos afirmar que a composição simplesmente parte da abertura potencial das palavras para em seguida restringi-la. A própria operação de “restrição” (*contrainte*) pode ser compreendida como abertura que não significaria exatamente uma exterioridade:

Pensa-se que a literatura moderna consiste no redobramento da linguagem sobre si, numa autorreferência em que ela se designa como objeto dela mesma, numa interiorização infinita. Não, diz Foucault. Ao invés de “uma linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação”, o que temos é “a linguagem se colocando o mais longe de si mesma”. E o que acontece quando a linguagem sai de si, em vez de retornar-se sobre si? Fundamentalmente o seguinte: entre ela e ela se abre uma distância, um vazio, uns espaços lacunares que denunciam sua nova natureza, que é de

²⁹⁵ Raillard, 1990, p. 26.

²⁹⁶ Para pensar a operação dos *procédés* nas invenções de Roussel, ver o texto “Vers une architecture: Raymond Roussel inventeur”, de Philippe Duboy, In: *Digraphe*, 1994, pp. 174-181. Destaquemos, por exemplo, a descrição dos “duplos muros”, inventados por Roussel, com a função de aquecer as casas: “Tubos cruzados, enxertos de vidro, mecanismos de circulação de ar, disfarçados no forro interno das paredes”. Estrutura complexa, feita de repetições e paralelismos, porém transparente como os escritos do *procédé*.

²⁹⁷ No sentido das imposições/ restrições (*contrainte*) do OULIPO.

espaçamento. A partir daí o que fala nela e aquilo sobre o que ela fala (seu sujeito e seu tema, *sujet* em francês) não é mais a linguagem em sua positividade, mas o vazio em que “ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do “eu falo”²⁹⁸.

Existe no caso rousseliano a possibilidade de tomar o próprio *procédé* em si, enquanto categoria, em dois sentidos – como visto antes, os primeiros jogos de linguagem e posteriormente os *procédés* permitem criar o “forro” (*doublure*) da linguagem, os duplos sentidos. No entanto, funcionam como forma de contenção da incessante “proliferação da imaginação” (Ford, 2004, p. 102) e assim como maneira de satisfazer as tais “sensações de arte”. Na função de *infralíngua*²⁹⁹ o *procédé* aponta para um processo de *espaçamento* da língua, mutatis mutandis, muito próximo aquele identificado por Foucault no *Pensamento do Fora* de Bataille:

Nada mais pode limitar o movimento sem conteúdo dessa palavra que se alastra em direção ao seu exterior, para fora de si mesma. Nessa mobilidade infinita se dispersa o sujeito dessa fala, os valores que ela possa veicular e acumular, a verdade. Enfim, “não é mais discurso e comunicação de um sentido, mas o desdobramento (*déploiement*) da linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade desdobrada”. O discurso, sistema de representações sustentado por um sujeito que enuncia uma verdade, cede lugar à linguagem em seu caráter mais próprio, que é o alastramento indefinido, para fora de si e num espaço nu³⁰⁰.

O contraponto a esse “alastramento indefinido” da linguagem seria feito pelas duplicações ficcionais. Como já havíamos destacado, para Mark Ford, os textos produzidos por meio do *procédé* geram episódios duplicados ou revestidos por um forro, no nível dos acontecimentos e personagens. Entretanto, Ford contrapõe esse tipo

²⁹⁸ Pelbart, 2009, p. 104.

²⁹⁹ Para Maingueneau a *infralíngua* “está voltada para uma origem que seria uma ambivalente proximidade do corpo, pura emoção: ora inocência perdida ou paraíso das infâncias, ora confusão primitiva, caos de que é necessário se desprender” (Maingueneau, 2006, p. 191). Essa função, em particular, não proíbe a coexistência de uma função de *supralíngua*, a qual “acena com a perfeição luminosa de uma representação idealmente transparente ao pensamento” (Ibidem, p. 191). Não obstante, Maingueneau ao mencionar Raymond Roussel o apontará como exemplo de *supralíngua*: “Inversamente, a *supralíngua* atrai o código de linguagem para o sonho de uma escrita matemática com elementos e relações necessárias. Para além das palavras, a grafia tende ao gráfico do esquema ou das operações de um cálculo (...) Conhecemos as sutis maquinarias narrativas das quais Raymond Roussel fala em *Como escrevi alguns de meus livros*” (Ibidem, p. 193).

³⁰⁰ Pelbart, 2009, p. 103. Optamos por seguir a tradução do termo francês *dehors* por “fora” e não “exterior”.

de composição àquelas em que “os contos encaixados (...) se encontram em oposição direta com o progresso da temática principal do conto (Ibidem, p. 118). Não haveria “mediação” entre a célula central e as anedotas, sendo que “as antíteses da peça nunca podem confluir, somente justaporem-se” (Ibidem, p. 118). É o caso de *La Vue* (1904) na qual não se constitui uma hierarquia entre os contos inseridos, incorrendo numa dicotomia entre a moldura e contos internos – sendo que o princípio de justaposição, se contraporía ao princípio do paralelismo dos *Textes-Genèse* ou de *Impressions d’Afrique*. Daí se tratar de um tipo de narrativa “mais próxima da observação e da descrição”, na qual o movimento da lente do narrador capta uma heterogeneidade de objetos dispersos no campo visual³⁰¹. Assim, a ideia de que o recurso ao *procédé* e a manutenção dos

³⁰¹ *La Vue* é composto por três grandes poemas em alexandrinos: *La Vue*, *Le Concert* e *La Source*. Descrevem, respectivamente, uma paisagem praiana em uma esfera de cristal incrustada numa caneta, uma paisagem desenhada no papel de cartas de um hotel e o rótulo de uma garrafa de água mineral que está sobre a mesa de um restaurante (Rodríguez, 2011, p. 204). “Roussel desenvolve, a partir dessas paisagens diminutas, quadros vivos que parece estar examinando com um microscópio, dada a abundância de personagens. A riqueza de detalhes lida com a alucinação e logo entusiasma os surrealistas” (Ibidem, p. 204). O próprio Roussel, numa carta a Robert de Montesquiou, revelou que “o livro intenta em vão realizar com palavras três registros” (Le Brun, 1994, p. 136). Daí, a “aporia de seu empenho hiperrealista” em expressar uma “visão absoluta, na qual a imagem diria tudo e onde, ao tempo, só seria possível descrever a imagem” (Rodríguez, 2011, p. 204). Por isso, “Roussel é aqui o precursor de uma forma de escrever [sobretudo do *Nouveau Roman*] que determina uma visão fotográfica: uma imagem silenciosa por cujo interior circula o escritor, dando um relevo estereoscópico, onde todo movimento está imobilizado, como que detido em pausa, ainda que induzido por uma acumulação de detalhes que se multiplicam infinitamente, como se observasse com uma lente de aumento” (Ibidem, p. 204). Sobre as recordações de infância, escreve Roussel num poema: “para mim, o que emerge fortemente a partir da vista é a exalação dos sentimentos vividos durante toda uma estação” (Ibidem, p. 204). A presença do sujeito nas margens do visível indica a disjunção entre a enunciação e a visibilidade desdobrada progressivamente nas narrativas de Roussel. O sujeito não está no centro, nem pairando sobre a cena: nas margens, ocupa um lugar limite, uma curva que faz a “conversão do próximo e do longínquo sobre a linha do fora” (Deleuze, 2007, p. 122). A “aparência de positividade”, apresentada em *La Vue*, mas também desdobrada em *Impressions d’Afrique*, se ativa na incidência da figura do enunciador como ente deslocado no campo visível; está incluso, compõe a visibilidade. No entanto, numa certa direção está deslocado (*La Vue* inclui “a vista” no próprio narrador, as sombras das hastes dos óculos, mas não o corpo completo do enunciador), e noutra, a ultrapassa, corpo ausente que aponta para aquilo que é dizível, porém não visível. O narrador de *Impressions* ocupa um lugar ambivalente entre a 1ª pessoa e uma 2ª pessoa testemunha configurando um sujeito que se refrata no espaço cênico arquitetado. Esse sujeito, por um lado, parcialmente incluso na esfera do narrado e, por outro, nas margens do narrado, engendra a peculiar situação de integrar o visto e ser fundamento do mesmo, posto que, como dito, se apresenta duplamente no interior e no exterior. Com efeito, a positividade é aparente, visto que o real não se esgota na cena representada, porém o próprio sujeito é cindido – uma parcela referente ao ente equipolar em relação aos demais entes enquadrados na lente de *La Vue* ou pelo olhar testemunhal das *Impressions*, e a outra parcela invisível, condição de possibilidade do relato. Desse modo, a duplicidade do sujeito reside nessa integração à cena concomitante à desintegração da subjetividade, que, no entanto, não deixa de ser referenciada enquanto ausência, vazio ou lacuna. A supressão do tempo almejada por Roussel, ou a aceitação de um tempo sempiterno, implica na morte do sujeito engessado na cena narrativa. Contudo, a dimensão da enunciação ecoa para além dos retratos narrados, apontando para desdobramentos infundáveis. Como bem lembra Deleuze, esse tipo de teorização também será resultante da leitura de Foucault sobre Roussel, alcançando implicações maiores para sua filosofia: (...) “a disjunção ver-falar, que culmina com o livro sobre Raymond Roussel e o texto sobre Magritte, vai acarretar um novo estatuto do visível e do enunciável; o ‘fala-se’ vai animar a teoria do enunciado; a conversão do próximo e do

duplos sentidos serviriam como contenção à “proliferação” desregrada da imaginação, está presente nos dois grandes estudiosos de Raymond Roussel, Hermes Salceda e Mark Ford. Isso fica patente quando acompanhamos a análise feita por Ford do texto de Barthes, intitulado *Sade, Loyola e Fourier*. Assim como nos três autores, em Roussel prevalece um “processo de combinação”, sendo que estes autores “deduzem, combinam, ordenam, criam sem descanso regras de *assemblage* (agrupamento), substituem a sintaxe – composição – pela criação” (Barthes apud Ford, 2004, p. 111). Justamente a essa “combinação” Barthes irá chamar de “metrificação”, haja vista sua capacidade de evitar “os perigos da linguagem” (e a produtividade incessante da imaginação), conquanto esteja “condenada a prolongar a si mesma indefinidamente” (Ford, 2004, p. 112). A “métrica” permite o retorno da linguagem ao “seu lugar de origem”, no eterno ciclo de “morte e renascimento” (como irá propor Foucault), enquanto em textos como *La Seine* a linguagem segue um curso unilateral dentro de um projeto de escritura no qual a mesma deveria ser “colada à existência” (Ibidem, p. 112)³⁰².

Reconhecemos a veracidade de tal análise, discordando, no entanto, de algumas conclusões. Entendemos que não se diminui a hipertrofia dos textos obtidos por meio do *procédé* (em especial, *Impressions d’Afrique*), já que a fusão entre representação e o plano da invenção leva agora não ao fluxo incessante da linguagem, mas ao desdobramento incessante dos duplos da linguagem (fomentado pelos significantes duplos na língua). A própria contenção da imaginação leva a uma abertura para lugares impensáveis nos textos abandonados, se tivermos em mente as figuras hiperbólicas de *Impressions d’Afrique*:

Atrás da ave, Soreau, vestindo uma túnica flutuante, representava Bóreas enfurecido; da boca, saía-lhe um longo funil de cartão cinzento-azulado que, zebrado de finas listas longitudinais e copiado pelos desenhadores dos grandes sopros dos lábios de uns zéfiros rechonchudos, representava com arte um rugido de tempestade; a extremidade mais larga do frágil cone visava o ganso, lançando-o para frente com a deslocação do ar³⁰³.

longínquo sobre a linha de Fora, a dobra e a desdobra (muito diferentes também de Heidegger), e será enfim a base do processo de subjetivação (Deleuze, 2007, p. 122).

³⁰² Corroborar a tese de Ford o fato de Roussel ter abandonado a conclusão de *La Seine e Le Noces*, chamados ulteriormente de *Textes-Avortés*. (Textos-Abortados).

³⁰³ Roussel, 2011, p. 70. “Derrière l’oiseau, Soreau, vêtu d’une robe flottante, représentait Borée en courroux; de sa bouche s’échappait un long entonnoir en carton gris bleuté, qui, zébré de fines rayures longitudinales et copié sur ces grands souffles mis par les dessinateurs aux lèvres des zéphyrus joufflus, figurait avec art une haleine de tempête ; le bout évasé du cône léger visait l’oie, chassée en avant par le déplacement d’air” (Idem, 1910, p. 107).

Em relação ao tema da mimesis nas *Impressions d'Afrique*, que desenvolvemos no capítulo anterior, podemos pensá-lo agora em um outro estágio. Se “o *procédé* abre uma fissura na linguagem” (Ford, 2004, p. 160), seria a narrativa um modo de religar as partes divididas. Portanto, “esta recombinação das metades separadas dos domínios de Suann pode considerar-se mimética dos processos de escritura que geram a narração” (Ibidem, p. 160). Corresponderia ao pareamento das matrizes o pareamento entre as figuras cindidas do enredo (os vários casais, as gêmeas espanholas, os reinos de Talu e Yaur etc). Desse modo, a representação não seria reflexo de um referente exterior, mas da própria atividade da linguagem no *procédé*.

Haveria contudo uma reconciliação total entre as duas matrizes? No nível da ficção terminamos com uma despedida entre os náufragos europeus e os nativos africanos:

Dez dias de marcha foram suficientes para chegarmos a Porto Novo; aqui, deslumbrado com as bem merecidas expressões de agradecimentos pelos seus leais serviços, Séil-kor disse-nos adeus, e retomou com sua escolta o caminho de Ejur³⁰⁴.

Ademais, qual o sentido de se retornar as *Novas Impressões da África* (1932) a partir de uma construção formal totalmente distinta?

Assim como Salceda reconhece a heterogeneidade potencial de *Impressions d'Afrique*, Ford irá reconhecer sua dimensão “centrífuga, propulsada por energias de dispersão” (Ford, 2004, p. 191).

De tal modo, relativizando o apaziguamento ficcional sugerido pelos dois críticos, o *procédé* rousseliano se move num espaço delicado, no qual este funciona como multiplicador de fábulas e ao mesmo tempo um tipo de estabilizador das mesmas, isto é, um tipo de ordenamento de finalidades dadas num campo contraditório; com efeito, a escritura rousseliana “reverte os dados recebidos da literatura: o natural da expressão, a transparência do vidro, o exato reflexo devolvido pelo espelho das palavras” (Raillard, 1990, p. 27). Raillard parece restringir tal assertiva à primeira narrativa em versos, *La Doublure*. Se as “duplas palavras” de *La Doublure* dissolvem a

³⁰⁴ Idem, 2011, p. 261. “Dix jours de marche nous suffirent pour atteindre Porto-Novo; là, comblé de remerciements bien mérités par ses loyaux services, Séil-kor nous dit adieu, afin de reprendre avec son escorte le chemin d’Éjur” (Idem, 1910, p. 455).

consistência do verso (Ibidem, p. 28), nas *Impressions* haveria um “espelhamento perfeito entre as partes” (pensemos na primeira parte retomada na segunda, ou na explicação como repetição da exposição). Contudo, mesmo havendo uma mudança qualitativa nas obras produzidas pelo *procédé*, “as palavras redobradas” se deslocam para um lugar-outro inaudito.

O depoimento do escritor Harry Mathews pode nos ajudar a compreender o novo lugar que ocupa a obra de Roussel:

Em 1956, em uma época na qual desanimava-me jamais saber terminar um romance, li a obra de Roussel, e era ela que me permitia sair da ilusão realista na qual eu patinava. Ele me mostra – isso que James, Faulkner ou as elaborações enciclopédicas de Ulisses eram incapazes de fazer – que a matéria romanesca pode ser inteiramente imaginária³⁰⁵.

Para pensar a soberania da imaginação na obra de Roussel, Mathews propõe o contraste com o domínio da “representação” – “Como o romance pode sair da gaiola da representação?” (Mathews, 1994, p. 46). Como resposta, além dos recursos já destacados, “a rima e a metáfora em poesia” (Ibidem, p. 46), ou o uso de *calembours*, o que chama mais atenção é como Roussel opera com essas “implosões languageiras”:

Para inventar uma história, reunia-se um certo número dessas implosões languageiras, colocando-as em forno moderado, e servindo a frio. O *procédé* é evidentemente absurdo e, no mais, realmente demente, sobretudo quando ele pretende agarrar o objeto respeitável que é o romance. A demência é aquela que põe a escrever por exemplo em oitavas rimas: é a demência exaltada da invenção poética se outorgando no domínio do romanesco³⁰⁶.

Justamente essa “demência” construtiva faz do projeto escritural rousseliano algo mais que uma simples tentativa de neutralização dos disparates imagéticos. Sem dúvida, operam os “princípios de economia” e expedientes de unificação da obra; porém o *procédé* em si, ao invés de ser um ordenador da imaginação romanesca, trabalha como um multiplicador exponencial de relatos, contos e anedotas na sua variedade.

³⁰⁵ Mathews, 1994, p. 46.

³⁰⁶ Ibidem, p. 46.

Acrescenta-se a esse excesso a sobreposição de um princípio poético de criação ao princípio romanesco³⁰⁷.

Fora do domínio da representação, responsável por caracterizar as obras de arte afins a um dito “realismo formal”, qual a razão, então, de tantos expedientes de contenção estilística? Nanos Valaoritis parece-nos encaminhar uma resposta plausível:

No fim da conta, cada personagem nas *Impressions* e *Locus Solus* crê em seu aparato como um verdadeiro pequeno *deus ex-machina*. Essa singularidade de Roussel explica também sua obsessão da *vista à distância*, de um mundo em si completo, através de uma lente ou outro dispositivo óptico, e também a parte ilustrada das *Nouvelles Impressions d’Afrique*, e sua proliferação interior quase independente a partir do *procédé* dos parênteses – aparato digressivo que também opera à distância e para si mesma³⁰⁸.

Separação do “eu-subjetivo”, mecanismos languageiros e independentes na obra, “liberdade das personagens criadas que Bakhtine nomeia polifonia dialógica” (Valaoritis, 1994, p. 52); todos os aspectos concorrem para constituir uma obra que seja “um mundo em si completo”, isto é, em dado momento, a obra eleva-se a um tipo de “autoconsciência” na qual “a proliferação interior” da linguagem, nas engrenagens dos procedimentos rousselianos, passa a “operar à distância” e “para si mesma”. Significa que, no máximo desdobramento textual, a escritura rousseliana reencontra a si mesma, por meio das reiteraões, correspondências e duplicações assinaladas. Tão logo, a metástase dos significantes nada mais é que a “reaproximação” dos sentidos (como dito no texto póstumo) vista de outro ângulo. Resultado: as estratégias de contenção do narrador não atendem mais aos postulados da representação, no contexto dos valores tradicionais da mimesis referencial e da verossimilhança, mas sim ao estabelecimento da autonomia da obra³⁰⁹. Autonomia fundada na unidade intrínseca do “mecanismo

³⁰⁷ Marilda Rebouças, recorrendo à noção de “desautomatização” criada pelos formalistas russos, defende a tese de que Roussel, ao deixar entrever os modos de produção narrativa, escapa do domínio do *estranho*, no qual as narrativas são medidas pela história e seus elementos, e adentra o domínio do *estranhamento*. Com o último conceito, além de se ocupar do efeito do *estranho* sobre o receptor, atém-se aos seus mecanismos de produção alicerçados em mudanças de categorias gramaticais, na presença de certos tropos, nas transformações linguísticas etc. Disso decorre que o *estranhamento* em Roussel advém do reconhecimento de “desvios da linguagem comunicativa”, e não somente do *estranho das imagens* ou das *imagens do estranho*. Ver: Rebouças, 1984, pp. 163-164.

³⁰⁸ Valaoritis, 1994, p. 52.

³⁰⁹ “Os códigos e os *procédés* pertencem a outro aspecto do mecanismo psíquico de Roussel, essas são suas defesas contra a intrusão em geral do mundo exterior”. (Valaoritis, 1994, p. 58). Daí a operação do *renversement* (inversão/reversão) do mundo elaborado pelo *procédé*.

verbal” já que a própria proliferação do mesmo seria o modo da obra conservar sua almejada distância estética.

Por outro lado, a unidade da obra rousseliana não deve ser atrelada à fixação de um “plano chapado” e sem arestas. Conforme já dito, diversos níveis e planos interseccionados compõem essa complexa escritura, que aliás fornece combustível para a constante dispersão dos signos, em novas articulações de produção textual. Dessa maneira, a busca de autonomia da obra não se confunde com a ideia de “estaticidade” ou de “fechamento”, haja vista a constante perturbação do sistema em nome do acontecimento de novas figurações da linguagem.

Serge Gavronsky reconhece a existência de um infratexto nas narrativas rousselianas. Entretanto, o mesmo não guardaria “signos misteriosos”, o que acaba por frustrar leitores ansiosos por desvendar mistérios escondidos no verso da escritura (Gavronsky, 1983, p. 30)³¹⁰. Em verdade, o suposto infratexto encontrar-se-ia em paralelo, como simples “programação elementar de máquina” (Ibidem, p. 31). Segundo o crítico, não haveria uma “narrativa subliminar”, posto que “os signos existentes na superfície do conto primeiro, se metamorfoseiam em conto secundário diante dele” (Ibidem, p. 30), isto é, trata-se da dinâmica de apresentação e explicação que apontamos no capítulo anterior. Além disso, o texto póstumo reforçaria a desmistificação de leituras simbólicas e a procura de um “fundo secreto” nas obras de Roussel (Ibidem, p. 30). Destarte, a revelação dos *procédés* os colocaria em primeiro plano, sem “conceito ou ideia anterior ao ato de escrita” (Kristeva apud Gavronsky, 1983, p. 31), o que levaria à peculiar situação: a “confissão” de Roussel “não revelaria nada”, ao mesmo tempo em que o texto póstumo “silencia, não esclarece” (Ibidem, pp. 31-32), ou melhor, ao esclarecer, propaga o silêncio em relação àquilo que não é dito (talvez por esse ser externo ao discurso possível).

Com tudo isso, está em jogo um dos paradoxos fundamentais na escritura rousseliana: a convergência entre transparência e obscuridade. Gavronsky irá apresentar

³¹⁰ Breton em *Froton Virage* afirmava ter “a quase certeza que Raymond Roussel se aplicou, ao menos aqui, a nos fornecer os rudimentos necessários à realização daquilo que os alquimistas entendiam por a *Grande Obra* e que ele o fez, após tantos outros, pelos únicos meios tradicionalmente permitidos” (Breton apud Ferry, 1953, p. 163). Acreditava que por trás dos vinte e dois quadros da peça *La Poussière de Soleils* (1927) haveria uma correspondência com o “número de signos do alfabeto hebreu”. “Breton chega a concluir que o vocabulário de Roussel é próximo àquele dos alquimistas” (Adamson, 1984, p. 52). Os intérpretes da obra de Roussel, após a consciência dos *procédés*, costumam, contudo, desprezar leituras fundadas num possível caráter hermético da obra.

a posição de autores que enfatizam os aspectos formais do texto, fazendo afirmações como “nada se situa fora do texto”, “a totalidade se estabelece na inscrição do texto” e “nas metáforas filiadas que representam o fato da escritura propriamente dita” – dando relevância às operações do significante na superfície textual (Ibidem, p. 33). Perceber estruturas binárias nas obras, dobras e jogos de repetições, não significa reconhecer uma “alma” interior na narrativa, apenas perceber que sob sua epiderme existem outras camadas sensíveis com o mesmo estatuto ontológico da primeira. Dessas considerações, avalia-se em *Impressions d’Afrique* aspectos eminentemente formais, associados ao plano puramente ficcional tais como as distorções dos significantes na produção de novas sentenças, as repetições de simetrias e assimetrias (em relação a palavras, enunciados, de ações e de episódios etc), associações ligadas à etimologia do léxico ou produzidas entre as frases (Ibidem, p. 34). Assim, “África” passa a ser compreendida como o próprio “cartão postal”, espaço do literário motivado por tais exercícios de invenção³¹¹.

Tal posicionamento aproxima-se mais do pólo da transparência, na compreensão da escritura rousseliana. Entretanto, como a transparência poderia se reverter em enigma na escritura de Roussel?

Roussel e o vazio.

Quais práticas de escrita Raymond Roussel mobilizaria em sua escritura? Maurice Blanchot, no ensaio “O Problema de Wittgenstein”, contribui para o esclarecimento desse espaço de inscrição. Tal espaço teria sido aberto por ninguém menos que Gustave Flaubert. Na afirmação da busca de exatidão na *Forma*, mediante a moderna categoria do *Trabalho* que circunscreve a atividade do escritor profissional, soçobra um saldo silenciado, mas não menos expressivo do que aquilo que foi dito: “no interior daquilo que procura dizer, algo de outro, mais essencial, embora não formulado, estaria em ação, algo de que ele sofre o tormento e a atração” (Blanchot, 2010, p. 74). Segundo o autor, Flaubert, aquele que elevou (e na medida em que o elevou) “o espaço do romance”, a prosa, “pela primeira vez”, deixou entrever “o enigma da linguagem tal

³¹¹ A própria escolha da “África” sugere outro motivo escritural vinculado aos processos de invenção rousselianos. Segundo os tradutores da obra para o português, “Roussel, baseando-se na homofonia da palavra “*Afrique*” com a expressão “*à fric*” (“de massa”, no sentido de dinheiro, em francês coloquial), ao referir-se ao fato de ter custeado a edição da obra, dizia, ironicamente, que as *Impressions d’Afrique* eram também *impressions à fric*, ou seja, impressões de dinheiro, de “massa” (Roussel, 2011, p. 263). *Impressions*, no segundo sentido destacado por Julia Kristeva.

como se escreve, o paradoxo da fala direta (prosa oratio), encurvada pelo desvio essencial, a perversão do escrever” (Ibidem, p. 74).

O empenho de Flaubert em alcançar a “pura manifestação plástica, destinada a fazer da frase uma coisa bela visível e audível, o fraseado” (Ibidem, p. 76) e de certo modo o investimento num “meio seguro de dominar o informe que sempre a ameaça, a Arte, reduzida aos seus valores formais” (Ibidem, p. 76) ainda não atingem o grau de desvelamento que se vê em Mallarmé, que “põe a nu a linguagem”. Se foi Flaubert aquele responsável por encenar o drama do escritor, no enfrentamento do “desconhecido da linguagem”, plenamente “consciente de si e daquilo que está em jogo em sua tarefa” (Ibidem, p. 77)³¹², Mallarmé foi quem admitiu os poderes intrínsecos à linguagem, “em relação à linguagem comum”:

(...) “designar-se como outra linguagem, mais pura, mas também mais apagada, capaz de pôr em jogo, para nele desaparecer, o Outro mesmo de toda língua, Outro esse que no entanto não é ainda senão uma linguagem que, ela também, tem um Outro no qual deve desaparecer – e isso indefinidamente.”³¹³

Portanto, indiferentes às posições tomadas nesse campo de batalha com as palavras, seja a de tentar dominar e submeter esse vazio ou de se render aos seus perigos, ambos os escritores (e por que não, o escritor moderno em geral?) devem lidar com esse “centro cada vez mais interior, mais dissimulado e ausente” da linguagem (Ibidem, p. 77).

Blanchot ao retomar a célebre leitura de Michel Foucault de Raymond Roussel, argumenta que o autor dá mais uma vez testemunho desse “vazio central” da linguagem:

“Esse vazio solar... é o espaço da linguagem de Roussel, o vazio de onde ele fala, a ausência pela qual a obra e a loucura comunicam e se excluem. E não dou ao vazio um sentido metafórico: trata-se da carência das palavras que são menos numerosas do que as palavras que designam, e devem a essa economia o querer dizer alguma coisa (...). Uma experiência que aflora em nossos dias,

³¹² A condição de Flaubert seria a daquele que se eleva à consciência de que “escreve-se frases para que a visibilidade da frase recubra e preserve o privilégio de invisibilidade e o poder de recusa e de apagamento que não permitem que ‘escrever’ seja outra coisa além de uma palavra neutra” (Blanchot, 2010, p. 80).

³¹³ Blanchot, 2010, p. 76.

ensinando-nos que não é o sentido que falta, mas os signos que aliás só significam por meio dessa falta”³¹⁴.

Está em jogo a conscienciosa defasagem da língua desvelada por Flaubert – “Temos um excesso de coisas e uma insuficiência de formas” (Ibidem, p. 81). Nessa lacuna instaurada entre palavras e coisas o escritor moderno trabalha, isto é, produz significados. A arte corresponde à produção de modelos reduzidos, como postulou Lévi-Strauss (Ibidem, p. 81)³¹⁵. No entanto, no momento em que o escritor intenta a “produção de realidades” (aquilo que num estágio intermediário chamamos de *mímesis de produção*) numa direção equidistante, se evidencia a ausência inerente à linguagem. Isso porque “a insuficiência da linguagem”, a própria condição da mesma, se sobressalta na medida em que se produzem discursos. Blanchot ainda inverte o argumento de Flaubert: se as formas não são proporcionais à multiplicidade das coisas, aquelas ainda existem em demasia, o que faz com que não sejam “insuficientes o bastante” (Ibidem, p. 81). Portanto, as duas faltas se salientam: a falta em relação ao mundo exterior e, sobretudo, a falta que é “o centro e a vida do sentido, a realidade e a fala” (Ibidem, p. 82). Por essa última ser insuficientemente insuficiente, esse vazio essencial da linguagem jamais é plenamente absorvido ou colocado na sua nulidade, é um livro por vir que sempre se desfaz a cada gesto. Roussel, por sua vez, pode apenas descrever essa mecânica no livro póstumo; a explicação, como no caso das exposições das personagens

³¹⁴ Foucault apud Blanchot, 2010, pp. 80-81. Deve-se destacar que Foucault irá designar, como bem lembra Blanchot, esse vazio da linguagem como cerne comum da loucura e da obra (ou talvez, como na formulação posterior de Foucault, da *ausência de obra*). Outro ponto: O locutor rousseliano fala a partir do vazio essencial da linguagem; essas palavras advindas dessa ausência original são menos abundantes do que os objetos a serem designados, o que leva Foucault a afirmar que não é o sentido que falta, mas os signos. Todavia, os signos somente significam (isto é, exercem sua função estruturalmente primeira que é *significar* e não *designar*) na medida em que eles mesmos não comparecem diante dos objetos. Essa distância, que é a distância semântica essencial da qual se extrai a significação, é posta a nu pelos procedimentos que encenam a distância semântica enquanto distância semântica. Os *procédés* de Roussel dramatizam o próprio processo de significação da linguagem, evidenciando a fissura no centro da mesma, o seu vazio propalado (o qual não deve ser positivado). Por sua vez, o tema da representação, tal qual desenvolvemos no primeiro capítulo da presente dissertação, ganha mais espessura: se a representação antes é uma falácia de indexação ao mundo, isso ocorre porque o signo não designa, visto significar na ausência, na sua falha essencial, algo que o *procédé* leva ao último estágio de consciência.

³¹⁵ Lembremos do mapa do grande império narrado pelo irônico escritor Jorge Luis Borges: “Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa duma Província ocupava uma Cidade inteira, e o mapa do Império uma Província inteira. Com o tempo esses Mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o Tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedades entregaram-no às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: Viajes de varones prudentes, libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658)”. Tal mapa seria tão preciso quanto inútil.

cientistas em *Impressions d'Afrique* e em *Locus Solus*, nada é senão uma reatualização do já dito no nível da descrição. Observe! É o que Roussel pode evocar ao leitor³¹⁶.

Numa interpretação blanchotiana, a prolixidade de Roussel advém dessa “ausência indefinidamente e indiferentemente significante” (Ibidem, p. 81). O desejo de concisão, confessado a Leiris, nada mais é que esse desejo de atingir *o justo*, malgrado nunca acertado, posto que “a fala” – na impossibilidade de dizer o que deve ser dito – diz em demasia, ao preço de não dizer o suficiente.

Em outras palavras, o problema enfrentado por Roussel, segundo Blanchot, foi aquele mesmo de Flaubert e Mallarmé – *o Outro da linguagem*:

Ora, pressentimos, desde Mallarmé, que o outro de uma linguagem é sempre colocado por essa mesma linguagem como aquilo em que ela busca uma saída na qual desaparecer ou um Exterior no qual refletir-se. O que não significa apenas que o Outro já faria parte dessa linguagem, mas que, tão logo esta se volte para responder a seu Outro, é em direção a uma outra linguagem que ela se volta, a qual não devemos ignorar ser outra, nem que também tenha seu Outro³¹⁷.

O que está em jogo é o problema proposto por Wittgenstein, no qual toda estrutura de linguagem tem um núcleo indizível, isto é, algo inaudito no interior daquela linguagem e que necessariamente a transcende. Entretanto, postula-se a existência de uma segunda estrutura de linguagem na qual se possa tratar do problema inexprimível na primeira, rumo a um *movimento infinito* (Ibidem, p. 83).

Na interpretação de Blanchot, Roussel seria aquele que faria a exposição mais nítida desse processo, sendo a *clareza* uma característica essencial em Roussel, a “solaridade”, como vimos no capítulo anterior, em oposição ao caráter noturno da poética de Mallarmé:

³¹⁶ Sobre o “já dito” explicita Michel Foucault: “A linguagem já dita, a linguagem como já estando lá, determina o que se pode dizer depois, independentemente, ou dentro de um quadro linguístico geral. É precisamente isso o que me interessa. É o jogo de Roussel, dando somente em algumas de suas obras a possibilidade de encontrar o já dito, e construindo com essa linguagem inventada, de acordo com as regras dele, um certo número de coisas, mas com a condição que haja sempre referência ao já dito” (Foucault, 2006, p. 404). As obras construídas pelos *procédés* são aquelas que recuperam o já dito, aquilo que foi enunciado, mas que ficou soterrado na rasura produzida pela escritura (como as matrizes desaparecem no texto para dar vazão a seu duplo-oposto, a palavra gêmea). Nessa *arqueologia da literatura* pode-se perceber como a estrutura visível do texto é determinada por uma enunciação anterior, a qual não seria um centro invisível da estrutura, mas um tipo de “ausência” que se reatualiza na presença das figuras encenadas.

³¹⁷ Blanchot, 2010, p. 82.

(...) pela passagem de uma descrição a uma explicação, e depois, na explicação, a uma narrativa que, tão logo começada, se abre para dar lugar a um novo enigma que é preciso por sua vez explicar – o que não se poderia fazer sem o enigma de uma nova narrativa –, por essa sequência de intervalos perpetuamente abertos uns a partir dos outros, ela representa, de maneira friamente concertada e por isso tanto mais vertiginosa, a navegação infinita de uma espécie de linguagem a uma outra espécie em que se perfila por instante e se dissipa sem cessar a afirmação desse *Outro* que não é mais inexprimível profundidade, mas o jogo das manobras ou mecanismos destinados a conjurá-la; daí que descrições, explicações, narrativas, comentários funcionem como que por si próprios, servilmente, maquinalmente, a fim de melhor canalizar o vazio ou a falta por um sistema de abertura e fechamento que é o único a pôr e a manter em funcionamento essa mesma falta³¹⁸.

Desse modo, a ficção de Roussel seria um tipo de apresentação desses desdobramentos da linguagem, haja vista a narrativa já pertencer a essa “sequência de intervalos” pertinente à mecânica da linguagem. A linha entre o narrado e a operação da linguagem é muito tênue, uma vez que uma instância se encontra inclusa na outra. Logo, a ficção não se traduz como metáfora de concepção linguística, mas dramatiza esse trajeto circular da linguagem sempre em busca de si na insuficiência do já dito. É preciso sempre mais uma história a cada noite... Uma representação determinada desse *Outro* (que nada é senão a própria série de aparições da falha da linguagem) demonstra simplesmente aquilo que ainda não pode ser dito e deve ser procrastinado em uma tentativa posterior, a qual se pretende exata. Destarte, a escritura de Roussel é o ensaio dessas tentativas, a conjunção dessa série que encadeia lugares discursivos (*descrição, explicação, narrativa*) mas também absorve o *enigma* e o *outro*, presentificado em sua ausência. Aliás, Roussel apenas encena esse *movimento infinito*, com a “evidência e a transparência [que] excluem a existência de mundos ocultos” (Robbe-Grillet, 1965, pp. 94-5); no entanto, “descobrimos que deste mundo já não podemos sair” (Ibidem, p. 95).

Esse “alastramento indefinido” da linguagem, por fim, é compreendido como um “jogo de deslocamento sem lugar, da reduplicação sem duplicação, da reiteração sem repetição, esses procedimentos que se enrolam e se desenrolam infinitos e imóveis uns nos outros, como se assim pudesse esgotar-se a palavra excessiva” (Ibidem, p. 84). Discurso enunciado não por um sujeito centrado, mas por um agenciamento

³¹⁸ Ibidem, pp. 83-84.

procedimental que subordina inclusive o enunciador³¹⁹. Resta a performance do discurso que replica na forma (informe) não posicionada do *vazio*, a qual remete antes a um processo de *esvaziar-se*.

Deleuze no artigo *Raymond Roussel ou o Horror do Vazio* (1963) estabelece uma distinção entre dois tipos de livros na produção do autor: os *livros-poemas* e os *livros-procedimento*³²⁰. Em relação ao segundo, Deleuze descreve mais uma vez o processo engendrado pelo primeiro *procédé*, no qual se parte de uma “frase indutora” para se chegar a uma frase final modificada (Deleuze, 2008, p. 99). Cada uma das frases tem “vidas diferentes”, e aponta para trechos narrativos autônomos. Todavia, o paralelismo entre as duas matrizes e a replicação diferencial de uma em relação à outra produz “o intervalo [semântico] em que terá surgido todo um mundo de descrições e enumerações” (Ibidem, p. 99)³²¹. Desse entroncamento, surgem as narrativas híbridas de

³¹⁹ A empreitada literária de Roussel é identificada por Maurice Blanchot a uma “perversidade de uma loucura qualquer” entendida como “uma linguagem de uma espécie particular” (Ibidem, p. 84). Deleuze retoma esse ponto: “Pois parece que o vazio interior às coisas e às palavras é um signo de morte e aquilo que o preenche é presença da loucura. Todavia, isso não quer dizer que a loucura individual de Raymond Roussel e de sua obra poética tenham um elemento positivamente comum. Ao contrário, seria necessário falar de um elemento a partir do qual a obra e a loucura se excluem mutuamente. Ele é comum apenas nesse sentido; esse elemento é a linguagem. Pois a loucura pessoal e a obra poética, o delírio e o poema representam dois investimentos da linguagem, em níveis diversos, exclusivos” (Deleuze, 2008, p. 101). Deleuze recupera o tema de Roussel e a loucura ao tratar do problema do processo esquizofrênico entre o furo e o desabamento: “No caso de Nietzsche, de Van Gogh, de Artaud, de Roussel, de Campana etc., há sem dúvida coexistência desses dois elementos: um furo fantástico e um buraco no muro. Van Gogh, Nerval – e quantos outros poderíamos citar! – quebraram o muro do significante, o muro do Papai-Mamãe, eles estão bem além, e nos falam com uma voz que é aquela de nosso futuro” (Ibidem, p. 304). Há que se diferenciar, portanto, o quadro clínico do esquizofrênico em relação ao esquizo literário: “Nós distinguimos a esquizofrenia enquanto processo esquizofrênico e a produção do esquizo como entidade clínica boa para o hospital. O esquizo do hospital é alguém que tentou alguma coisa e que falhou, desmoronou. Afirmamos que há um processo esquizo, de decodificação e desterritorialização, que só a atividade revolucionária impede de virar produção de esquizofrenia” (Idem, 2007, pp. 35-36). Sobre o tema, temos ainda a tese de doutorado de Marcos Eduardo Lima *Três Esquizes Literários: Antonin Artaud, Raymond Roussel e Jean-Pierre Brisset*, 2010.

³²⁰ Segundo o filósofo, “os livros-poemas (...) traçam a minuciosa descrição de objetos miniaturas (por exemplo, todo um espetáculo sobre uma etiqueta de garrafa de água de Evian) ou objetos dublês (atores, maquinários e máscaras de carnaval)” (Deleuze, 2008, p. 99). O autor refere-se às obras de formação de Roussel, como *La Doublure* e *La Vue*, ou seja, obras “estranhas ao procedimento”, como afirma Roussel.

³²¹ Deleuze desenvolve o mesmo ponto em *Diferença e Repetição*: “Raymond Roussel e Charles Péguy foram os grandes repetidores da literatura; souberam elevar a potência patológica da linguagem a um nível artístico superior. Roussel parte de palavras com duplo sentido ou de homônimos e preenche toda a distância entre estes sentidos com uma história e objetos duplicados, apresentados duas vezes; deste modo, ele triunfa sobre a homonímia em seu próprio terreno e inscreve o máximo de diferença na repetição, como no espaço aberto no seio da palavra” (Idem, 1988, p. 30). Em outras palavras, Roussel extrai a univocidade de suas figurações justamente da falha da linguagem que se duplica e se repete na forma de homonímias. Em *Lógica do Sentido* o filósofo parece ter em mente especificamente os Textos-Gênese, como *Parmi Les Noirs*, no qual se começa com uma matriz e termina-se com a matriz paralela: “Raymond Roussel funda a comunicação numa relação fonemática (...) preenche toda diferença por uma

Roussel. Assim como havia feito Maurice Blanchot, Deleuze retoma a leitura paradigmática de Foucault:

Segundo Michel Foucault, existe na linguagem uma espécie de distância essencial, de deslocamento, de desmembramento ou de rasgão. Acontece que as palavras são menos numerosas que as coisas e que cada palavra tem vários sentidos. A literatura do absurdo acreditava que faltava sentido; de fato, o que falta são os signos³²².

Os mesmos problemas realçados por Blanchot – o deslocamento dos signos em relação às coisas, a condição da própria linguagem (fala-se na ausência daquilo que se fala) e a diferença entre palavras e coisas são retomados por Deleuze. Entretanto, o problema do *vazio* será abordado em duas direções convergentes: na lacuna entre o discurso e o objeto; e, noutro ângulo, à maneira de Blanchot, no “vazio que se abre no interior de uma palavra: a repetição de uma palavra deixa escancarada a diferença de seus sentidos” (Ibidem, p. 100). No segundo sentido, a ênfase recai sobre o *oco* da própria palavra, isto é, no núcleo inexprimível da linguagem que se evidencia na unidade mínima do léxico. As palavras, finitas, se desdobram e se repetem na tentativa de reorganizar a pluralidade de dados advindos da experiência. Para além dessa injunção pragmática, a palavra exhibe sua potência de se dividir e se prestar a diferentes sentidos. Essa meiose da palavra, no entanto, deflagra o próprio *oco* no cerne da palavra a qual se replica em diferentes sentidos. Seria então o caso de aceitar a incomensurabilidade de sentidos? Na interpretação de Deleuze, não:

história maravilhosa em que a série significante *p* volta a se juntar com a série significada *b*: história tão enigmática que, neste procedimento em geral, a série significada pode permanecer escondida” (Idem, 1974, pp. 23-24).

³²² Idem, 2008, p. 100. Deleuze assim se refere ao livro de Foucault: “O livro *Raymond Roussel* tem unido, cosido, todos os sentidos da palavra “dobra”, a fim de mostrar como o dentro sempre é o desdobramento de um suposto fora. O último método de Roussel, a proliferação dos parênteses interiores uns nos outros, multiplica os desdobramentos na frase. Daí a importância desse livro de Foucault. Naturalmente, o caminho que traça é uma só vez duplo. Não é que se possa inverter a primazia; o dentro sempre é dobra do fora. Mas algumas vezes, como Raymond Roussel imprudente e buscando a morte, queira desfazer a dobra, separar as pregas ‘com um gesto premeditado’, a fim de encontrar o fora e seu ‘vazio irrespirável’” (Idem, 1987, p. 130). Como veremos brevemente, Foucault articula o tema da finitude e da linguagem na leitura de Roussel. O *procédé* compreendido como uma “dobra” é sempre “dobra de um fora”, haja vista que é dobra daquilo que em si é exterior: a linguagem em sua espessura própria. Converter a linguagem numa dobra é também dominar seu fluxo incessante. Todavia, nos desdobramentos constantes da escritura de Roussel uma dimensão do fora se evidenciaria na sua pura visibilidade: aquela das figuras extraordinárias, o que corresponde a aquele “vazio irrespirável”. Por isso são sempre necessários os enunciados explicativos que recobrem o vazio essencial da linguagem. Vazio, que para Foucault, corresponde à nulidade da morte. O ato suicida de Roussel, uma vez inscrito na própria tessitura da escritura, implicaria nessa abertura abrupta para o *Fora*.

(...) “trata-se de aumentar esse vazio ao máximo, tornando-o determinável e mensurável, e de preenchê-lo, então, com toda uma maquinaria, com toda uma fantasmagoria que religa e integra as diferenças à repetição”³²³.

O *procédé* de Roussel, num primeiro momento, eleva ao máximo de distensão os homônimos, visto que se salienta os conteúdos semânticos distintos dos termos; por exemplo *lettres* (cartas) e *lettres* (letras). Porém, as *fábulas*, extraídas de ambas as matrizes e apresentadas em dois níveis, para o que a *mise en abyme* funciona como um dos recursos, fazem convergir esses dois sentidos. Portanto, as diferenças dos signos redundam em repetição e, conforme vimos, recursos como rimas internas, cadeias anafóricas, recorrência de significantes formariam a maquinaria ajustada para essa convergência.

Deleuze assim fornece o seguinte exemplo retirado de *Locus Solus* e mostra que a repetição não deve subsumir a diferença:

Por exemplo, as palavras “*demoiselle à prétendant*” induzem “*demoiselle (hie) àireitre en dents*” e, como numa equação, o problema torna-se o da execução de um mosaico com a ajuda de um maço. É preciso que a repetição se torne uma repetição paradoxal, poética e compreensiva. É preciso que ela compreenda em si a diferença, ao invés de a reduzir. É preciso que a pobreza da linguagem se torne sua própria riqueza³²⁴.

Portanto, seguindo as pistas de Foucault e Blanchot, Deleuze irá afirmar que o vazio em Roussel é preenchido pelas figurações extraordinárias:

As coisas e os seres seguem aqui a linguagem. Tudo nos mecanismos e nos comportamentos é imitação, reprodução, récita. Mas récita de uma coisa única, de um acontecimento incrível, absolutamente diferente. Como se as máquinas de Roussel tivessem tomado para si a técnica do procedimento, a exemplo do trabalho de turbina, que remete por sua vez a uma profissão que nos força a levantar cedo³²⁵.

³²³ Idem, 2008, p. 100.

³²⁴ Ibidem, p. 100.

³²⁵ Ibidem, p. 100. Deleuze, em obra na qual faz um retrato filosófico de Michel Foucault, afirma: “Raymond Roussel já estabelecia a fórmula mais geral: uma luz primordial que abre as coisas e faz surgir às visibilidades como relâmpagos e flashes, como *luz secundária*” (Idem, 1987, p. 96). Referia-se à luz da invenção desdobrada nas figuras *luminosas* do enredo de *Impressions d'Afrique*.

Tão logo, a história gestada no vazio da linguagem repete sua origem indefinidamente mediante figuras da repetição: máquinas que copiam, artistas que imitam e dublam, histórias pregressas que se reiteram etc³²⁶. Esse tipo de repetição tem caráter poético e liberador, visto que “não suprimem a diferença, mas, ao contrário, a experimentam e a autenticam ao interiorizar o Único” (Ibidem, p. 101). Consideramos que esse desdobramento constante da linguagem junto à alteridade irreduzível da diferença se opõe a toda e qualquer tentativa de neutralização ou absorção desse processo incessante, desvelado pela linguagem no *procédé*. Roussel, de acordo com Leiris, Salceda e Ford, procura reordenar suas invenções num sistema coeso que produza aquela “sensação de arte” almejada pelo escritor. Contudo, assim como Flaubert, o autor sempre precisa retornar ao texto de impossível concretização³²⁷.

³²⁶ Diversos exemplos foram analisados ao longo da dissertação. Como vimos, a narrativa abre um espaço isotópico à invenção, de modo que o duplo do *procédé* repercute no duplo interno da ficção. Daí as paratopias com o *ethos* autoral enredado na trama da escritura: “Este espaço é ainda apresentado por Roussel como o das máscaras e da morte, espaço em que se elaboram, ao mesmo tempo, uma repetição que aprisiona e uma repetição que salva; que salva, antes de tudo, daquela que aprisiona. Roussel criou uma pós-linguagem, em que tudo se repete e recomeça, uma vez que tudo foi dito” (Idem, 1988, p. 30). Podemos pensar no espetáculo dos incomparáveis no qual as personagens prisioneiras fazem imitações, pantomimas, reproduções com intuito de se libertarem do Imperador Talu. Mas também se trata da tarefa do escritor que repete, que desenha uma dobra para sobreviver à linha reta da morte. Deleuze esclarece ainda o último ponto, citando a bela passagem de Foucault da qual extraiu sua reflexão: “A repetição e a diferença estão tão bem intrincadas uma na outra e se ajustam com tanta exatidão que não é possível dizer o que é primeiro...” (Ibidem, pp. 35-37). “Em vez de ser uma linguagem que procura começar, ela é a figura secundária das palavras já faladas. É a linguagem de sempre trabalhada pela destruição e pela morte... É repetitiva, por natureza... (não a repetição) lateral de coisas que se repetem, mas aquela, radical, que passou acima da não-linguagem e que deve a este vazio transposto ser poesia...” (Ibidem, pp. 61-63) (Ibidem, p. 30). O *procédé* de Roussel parte necessariamente do *já dito*, daquilo que já está enunciado dentro da língua, para derivar novos enunciados que, no entanto, também já são repetições, haja vista a expressão *incomparável* das personagens produzir-se por meio de máscaras. Transpõe o vazio da linguagem, identificado à morte, através da poesia que se sobressai no oco da linguagem. Autores como Péguy e Roussel “remuneram a língua”, para pensar numa terminologia de Mallarmé, na medida em que “levam a linguagem a seus limites (a similaridade ou a seleção, em Roussel, o ‘traço distintivo’ entre bilhar e pilhar; a contiguidade ou a combinação, em Péguy, os famosos pontos de tapeçaria). Ambos substituem a repetição horizontal, a das palavras ordinárias que se repetem, por uma repetição de pontos relevantes, uma repetição vertical que remonta ao interior das palavras. Substituem a repetição por falta; a repetição por insuficiência do conceito nominal ou da representação verbal, por uma repetição positiva, uma repetição por excesso de uma Idéia linguística e estilística” (Ibidem, pp. 30-31). A repetição oriunda da seleção no eixo paradigmático, poética por natureza (em detrimento daquela dada ao nível do sintagma nominal com valor referencial), permite aos autores transformarem a pobreza da linguagem (identificada por Flaubert e Mallarmé, mas também por Blanchot, Foucault e Deleuze) em riqueza.

³²⁷ Prova maior são aos *textos abandonados* de Roussel e sua última grande obra: *Nouvelles Impressions d’Afrique*. Concluída em 30 de junho de 1932, a obra é composta por um sistema complexo de parênteses no qual cada oração é seguida por um parêntese explicativo que por sua vez carece de um novo parêntese num escavamento infundável da linguagem. Foi o texto que mais apaixonou Salvador Dali, que lhe dedicou um texto: “Este é, entre todos os livros de nossa época, o mais *inacessível poeticamente* e, por conseguinte, o que tem mais futuro. A metáfora, sublimemente menosprezada, roça aqui o limite do *retardo mental*. As comparações que nele aparecem procedem das ocorrências anedóticas e acidentais mais imediatas e diretas, mediante o qual os elementos comparados, que vão desfilarão a centenas, nos permitem presenciar os conflitos mais obscuros e mais impenetráveis que nunca hajam ocorrido. Efetivamente, não é possível deixar de considerar como relações à sequência de elementos compostos já

Maurice Blanchot salienta o caráter fugidio do centro vazio da linguagem, o qual coloca o escritor na espiral da escrita incessante, tendo sempre de recomeçar sua empreitada. Na ausência de uma supralinguagem³²⁸ capaz de interpretar todas as outras, o autor é levado de um sistema a outro na tentativa de tornar exprimível aquilo que era interdito no anterior. Deleuze por sua vez repousa a ênfase na *produtividade da linguagem* dentro desse sistema:

Consideremos exemplos ligados a sistemas literários bem diversos. Na obra de Raymond Roussel, encontramos diante de séries verbais: o papel do precursor é desempenhado por um homônimo ou um quase-homônimo (bilhar-pilhar), mas este precursor sombrio é tanto menos visível e sensível quanto mais permanece oculta uma das duas séries. Estranhas histórias preencherão a diferença entre as duas séries, de maneira a induzir um efeito de semelhança e de identidade externas. Ora, de modo algum o precursor age por sua identidade, seja esta uma identidade nominal ou homonímica; vê-se isto bem no quase homônimo, que só funciona confundindo-se inteiramente com o caráter diferencial de duas palavras (b e p). Do mesmo modo, o homônimo não aparece aqui como a identidade nominal de um significante, mas como o diferenciante de significados distintos que produz secundariamente um efeito

que são consecutivos de forma coerente e brindam, ante tudo, algumas constantes obsessivas muito evidentes: repetição de ovos fritos, alusões múltiplas ao odor da urina depois de comer aspargos, etc. Esse conteúdo irracional demonstra – e resulta impossível contradizê-lo – o universo de relações elementares cujo grau de objetividade pode determinar-se experimentalmente. Dado o uso sistemático e até ao infinito desse mecanismo de associações microscópicas impossível de contradizer, mecanismo cujo objetivo é “dar valor” ao conteúdo obsessivo e delirante devido a eleição dos elementos comparados, *Nouvelles Impressions d’Afrique* se apresenta a nós como o itinerário sonhado dos novos fenômenos paranóicos. A eleição das ilustrações dá testemunho uma vez mais da genialidade de Raymond Roussel” (Dali, 2011, p.216; publicado originalmente em : *Le Surréalisme au service de la Révolution*, nº 6, maio de 1933, p. 1). Como regra geral, Dali para além de uma interpretação de Roussel fez uma espécie de apropriação. O escritor francês é visto como aquele que melhor manifestou na literatura a noção de *paranóia crítica* do pintor espanhol. Dali chegou ainda a realizar uma película baseada em *La Vue* e em *Impressions d’Afrique* (Impressions de La Haute Mongolie, 1975), bem como diversas pinturas como *Lilith y la doble Victoria de Samotracia*, 1966, e *Impressions d’Afrique*, de 1938 (Para mais detalhes o artigo de Astrid Ruffa, 2011, pp. 205-215). Enfim, *Nouvelles Impressions d’Afrique* demonstra mais uma vez uma manifestação de repetição diferencial, haja vista que a obra não retoma tematicamente a obra precedente, *Impressions d’Afrique*. De certo ponto de vista, *Nouvelles Impressions d’Afrique* recupera no nível da forma o itinerário do entusiasmo construtivo dos anos 1910, levado a cabo com *Impressions d’Afrique*, à pulverização total da linguagem no pós-guerra dos anos 1920, tal como manifestado pelas *vanguardas negativas*. Como na máxima de Blanchot : “O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeça-lo-á ou destruí-lo-á num outro” (Blanchot, 1987, p. 11).

³²⁸ Como abordamos no capítulo anterior, Foucault trata do mesmo tema ao falar de um “logos originário” na episteme renascentista.

de semelhança dos significados, como um efeito de identidade no significante³²⁹.

Na medida em que uma das séries (ou matrizes) é restringida ao nível da invenção, o precursor (ou geradores) concomitantemente se camufla no nível do narrado, provocando aquela sensação de *estranhamento* e sugestão de uma *rima ausente* da qual falamos outrora. Estabelece-se um jogo entre o enunciado e o não visível. Enunciados como *Raisin qu'un Celte hante démon scie Eude Rome elle* (Uva que um Celta frequenta demônio serra Eude Roma ela) evocam outra série abandonada³³⁰, que no entanto, se faz presente na consumação translúcida de seu duplo. Portanto, tendo como prisma a mediação das duas séries, aquela enunciada passa a se configurar na forma de “estranhas histórias”, uma vez que produzida numa relação de identidade com a série externa, abandonada, e, por princípio, diversa. Assim, no vão entre as séries, as aproximações apenas podem se fundar numa irretocável *diferença*. A disjunção entre os fonemas já indica de saída essa alteridade irredutível nos termos parônimos. Esta leva a peculiar condição de se salientar o caráter “diferenciante de significados” dos homônimos, e não a semelhança, sendo que a semelhança somente poderá ser obtida *a posteriori*, através de processos de repetição e paralelismos efetuados no nível do narrado. Por consequência, Deleuze também não pensará a diferença entre palavras e coisas a partir de uma identidade prévia:

Seria também insuficiente dizer que o sistema se funda numa certa determinação negativa, a saber, a deficiência das palavras em relação às coisas, o que condena uma palavra a designar várias coisas. É a mesma ilusão que nos faz pensar a diferença a partir de uma semelhança e de uma identidade supostamente prévias e que faz com que ela apareça como negativa³³¹.

Por fim, Deleuze revaloriza as potências sintáticas e semânticas da linguagem inventada de Roussel para além de qualquer ideia de um vazio da linguagem desvelado na modernidade:

Na verdade, não é por sua pobreza de vocabulário, mas por seu excesso, por sua mais positiva potência sintática e semântica, que a linguagem inventa a

³²⁹ Deleuze, 1988, pp. 221-222.

³³⁰ “A série ausente e abandonada corresponde a *Les Inconséquences de monsieur Drommel* (As inconseqüências do senhor Drommel), título de um livro de Cherbuliez” (Roussel, 1995, p. 22).

³³¹ Deleuze, 1988, pp. 120-121.

forma em que ela desempenha o papel de precursor sombrio, isto é, em que, falando de coisas diferentes, ela diferencia estas diferenças, relacionando-as imediatamente umas às outras em séries que ela faz ressoar. Eis por que, como vimos, a repetição das palavras não se explica negativamente nem pode ser apresentada como uma repetição nua, sem diferença³³².

Desse modo, a linguagem em Roussel cumpre o duplo papel, a saber: investe na diferenciação de nomes e enunciados em si diferentes, dissipando o fantasma da semelhança natural, e *reaproxima* as séries diversas a partir de uma *repetição construída*³³³. Diferença e Repetição articulam-se na escritura feita através de procedimentos. A partir dessa construção Raymond Roussel poderá se deslocar do arbitrário da língua, que a lança ao esvaziamento indefinido da linguagem (mas sem que este seja silenciado, visto que a linguagem deve sempre retornar a suas origens) e estabilizar o acaso através da linguagem fabricada:

Quando Raymond Roussel estabelece suas "equações de fatos" como problemas a serem resolvidos, fatos ou acontecimentos ideais que se põem a ressoar sob o lance de um imperativo de linguagem, fatos que são eles próprios *fiat* (...) eles fazem da obra um aprender ou uma experimentação e, ao mesmo tempo, algo de total a cada vez, onde todo o acaso encontra-se afirmado em cada caso, cada vez renovável, sem que talvez nunca subsista um arbitrários³³⁴.

³³² Ibidem, pp. 120-121. O esvaziamento da linguagem em Roussel produz a *visibilidade* extraída na cisão da linguagem: “Entre o enunciado e sua condição se insinuam visibilidades, como em Roussel, que não abre as palavras sem que surja o visível (e tampouco abre as coisas sem que surja o enunciado)” (Idem, 1987, p. 95). Entre a série presente e a série ausente desponta o plano visível no qual se dá o desfile dos incomparáveis.

³³³ (...) “é preciso imaginar discursos não verdadeiros, que se confundem com seu próprio procedimento, tais como os de Roussel ou Brisset: sua não verdade será igualmente uma verdade selvagem”. (Idem, 2007, p. 145). Para Foucault, “A repetição só é procurada e encontrada a partir desta ínfima diferença que induz paradoxalmente à identidade; e assim como a antífrase se deslizou na linguagem pela abertura de uma minúscula diferença, ela mesma só pode mover suas palavras idênticas a partir de uma decolagem quase imperceptível. A repetição e a diferença estão bem intrincadas uma na outra e se ajustam com tanta exatidão que não é possível dizer o que é anterior e o que é derivado; este encadeamento meticuloso dá a todos estes textos lisos uma súbita profundidade, em sua banalidade de superfície, que parece necessária” (Foucault, 1999, p. 21). Assim, a “profundidade formal” da linguagem nos procedimentos abre na horizontalidade da narração todo um “jogo de identidades e diferenças” (Ibidem, p. 21) repetidas nos vários níveis citados. As figuras duplas da imitação que aparecem no enredo nada mais são que frutos do desdobramento da linguagem. Aliás, as repetições, substituições, desdobramentos, óbices que se dão no enredo são em geral repercussão dos procedimentos, linguagem que fabrica seres (Ibidem, p. 23).

³³⁴ Deleuze, 1988, p. 190. Sobre o tema do *acaso* afirma Foucault: “Aparentemente, o acaso triunfa na superfície da narrativa, nestas figuras que surgem naturalmente do fundo de sua impossibilidade – nos ácaros cantores, no homem-tronco que é um homem-orquestra, no galo que escreve seu nome cuspiendo sangue, nas medusas de Fogar, umbrelas glutonas. Mas, estas monstruosidades sem espécies nem famílias são encontros obrigatórios, elas obedecem, matematicamente, à lei dos sinônimos e ao princípio da mais justa economia; elas são inevitáveis” (Foucault, 1999, p. 32). Contudo, acaso e necessidade, em outro nível, formam uma síntese disjuntiva em Roussel: “Mas, na entrada do labirinto (...) um acaso se precipita sem parar. Palavras vindas de qualquer lugar, palavras sem eira nem beira, pedaços de frases, velhas

Deleuze sintetiza a importância de uma escrita de procedimentos numa bela passagem de *Crítica e Clínica*:

É um acontecimento transparente: a vida e o saber já não se opõem, nem sequer se distinguem, quando uma abandona seus organismos nascidos e o outro seus conhecimentos adquiridos, mas uma e outro engendram novas figuras extraordinárias que são as revelações do Ser – e talvez as de Roussel ou Brisset, e mesmo a de Artaud, a grande história do sopro e do corpo “inatos” do homem. Nisso é necessário o procedimento, o procedimento linguístico. Todas essas palavras contam uma história de amor, uma história de vida e de saber, mas essa história não está designada ou significada pelas palavras, nem traduzida de uma palavra a outra. Essa história é antes o que há de “impossível” na linguagem e que, por conseguinte, lhe pertence tanto mais estritamente: seu *fora*. Só um procedimento a torna possível, que remete à loucura. Por isso a psicose é inseparável de um procedimento linguístico que não se confunde com nenhuma das categorias conhecidas da psicanálise, pois tem outra destinação. O procedimento impele a linguagem a um limite, mas nem por isso o transpõe. Ele devasta as designações, as significações, as traduções, mas para que a linguagem afrente enfim, do outro lado de seu limite, as figuras de uma vida desconhecida e de um saber esotérico³³⁵.

colagens de língua completa, ligações recentes – toda uma linguagem que só tem como sentido ser submetida à sua própria loteria e ser concedida por sua própria sorte é oferecida como grande decoração do procedimento. No começo, há estes lotes, de que nenhum instrumento, nenhuma astúcia prevê a saída; em seguida, o maravilhoso mecanismo se apropria deles, os transforma, duplica sua improbabilidade pelos jogos de sinônimos, traça entre eles um descaminho natural e os livra, enfim, numa necessidade meticulosa. O leitor pensa reconhecer os descaminhos sem fim da imaginação, ali onde só existem os acasos da linguagem tratados metodicamente” (Ibidem, p. 33). Dessa forma, a escritura de Roussel não se identifica com a imagem do puro ordenamento racional, visto o acaso subjacente que a nutre; porém esta também se distancia da *escrita automática* dos surrealistas, posto ser a forma de sua escritura algo metódica e desperta. Em *Crítica e Clínica*, Deleuze compara o procedimento de Roussel com aquele de Brisset. O último retira “da língua materna uma espécie de língua estrangeira, sob a condição de os sons ou fonemas continuarem sempre semelhantes” (Deleuze, 1997, p. 19). Isso a partir de um plurilinguismo (o autor mistura línguas o francês, o alemão e o inglês) buscando sonoridades internas à língua francesa, ou seja, fazendo a língua estrangeira funcionar como a língua francesa. No caso de Roussel, “é a referência das palavras que se vê questionada, e o sentido não permanece o mesmo: por isso a outra língua é somente o homônimo e continua sendo francesa, ainda que funcione à maneira de uma língua estrangeira” (Ibidem, p. 19). Ele “emprega uma única língua, mas nela escava séries homófonas, como o equivalente de outra língua, que diria coisas inteiramente diferentes com sons semelhantes” (Ibidem, p. 112). Roussel construiria assim uma língua *homônima* ao francês enquanto Brisset uma língua *sinônima* (Ibidem, p. 20). Ambas as escrituras são assim vistas como exemplos em que “a psicose é inseparável de um procedimento linguístico variável. O procedimento é o próprio processo de psicose” (Ibidem, p. 19).

³³⁵ Ibidem, p. 30. Sobre a relação entre psicose e linguagem Deleuze ainda afirma: “É próprio da psicose colocar em ação um procedimento que consiste em tratar a língua ordinária, a língua *standard*, de modo a fazê-la restituir uma língua original desconhecida que talvez fosse uma projeção da língua de Deus e que arrastaria consigo toda a linguagem” (Ibidem, pp. 83-84). Deleuze retoma de passagem o tema da loucura e da literatura de Roussel no *Anti-Édipo*: (...) “a perversão em sentido, compreende todos os tipos de

Como nas histórias extraordinárias de Jules Verne, as quais Roussel tanto admirava, a viagem ao centro da Terra conduz os aventureiros a um mundo antes insuspeitado. No oco da palavra, Roussel, por sua vez, reencontra um outro sentido de realidade, extraordinário, indizível dentro das operações padrões da língua. O entrelaçamento entre vida e saber que engendra as figuras extraordinárias é aquele que devassamos em seus livros, mas também é aquele experimentado pelo autor trespassado pelas fulgurações do “gênio”.

O indutor das leituras de Maurice Blanchot e Gilles Deleuze é o célebre texto de Michel Foucault sobre Raymond Roussel de 1963. Não desenvolveremos na presente dissertação todos os possíveis efeitos que a obra de Roussel produziu sobre a própria experiência intelectual de Foucault³³⁶. Nos interessa, nesse momento, um ponto

reterritorialização, não só as artificiais, mas também as exóticas, as arcaicas, as residuais, as privadas, etc: o Édipo e a psicanálise são perversões. Mesmo as máquinas esquizofrênicas de Raymond Roussel se convertem em máquinas perversas de um teatro que representa a África” (Idem, 2004, p. 330). O trânsito entre a “desterritorialização dos fluxos de desejo” e a “reterritorialização global” reconstitui, dentro da rede conceitual deleuziana, passagem análoga àquela da produtividade da linguagem até “as praias da representação” (Ibidem, p. 330). Christian Delacampagne resume assim a questão do discurso esquizofrênico: “O que caracteriza o discurso louco não é jamais a ausência de regras, mas a substituição do jogo de regras considerado normal, ou seja, o que é, estatisticamente, mais difundido, por um novo jogo de regras” (Delacampagne, 2001, p. 641).

³³⁶ As noções de *dobra* e *desdobra*, muito caras a Foucault, têm como momento crucial a leitura e o fascínio gerado pela escritura de Roussel: “Essa ideia da dobra e desdobra sempre obcecou Foucault: ela aparece não só em seu estilo e sintaxe, mas também caracteriza a operação da linguagem no livro sobre Roussel (“dobrar as palavras”), e a operação do pensamento em *As Palavras e as Coisas*” (Deleuze, 2007, p. 138). Deleuze indica ainda a presença dessas noções no último Foucault “como sendo as próprias operações da arte de viver” (Ibidem, p. 138), ou seja, da subjetivação. Da mesma forma, essas noções já estavam presentes em Heidegger (“o aproximar-se do pensamento está a caminho da Dobra do ser e do ente”) (Ibidem, p. 139). Esse tema heideggeriano, na hipótese de Deleuze, é subvertido na filosofia de Foucault mediante a interpretação de obras como aquelas de Roussel. Se em Heidegger a dobra do ser e do ente é “condição de toda visibilidade do fenômeno”, da “realidade humana”, no sentido fenomenológico (Ibidem, p. 139), em Foucault há “o fora, a dobra da linha do Fora, a realidade humana como ser do Fora” (Ibidem, p. 139). Esse *Fora* de Foucault (impensável dentro da estrutura do *dasein*) será desvelado em obras como as de Roussel, sobretudo nos temas da escritura e morte e da escritura e loucura. Analogamente a Roussel, que formulava os duplos e dobras de forma a assegurar as “sensações de arte” nesses arredondamentos semânticos da ficção (o forro da linguagem, *doublure*), Foucault irá extrapolar essa questão para o campo da subjetividade, visto que a experiência é pensada como uma *linha* tênue que se dobra, mas não a tal ponto que se exclua a “co-presença do fora”, e nem se desdobra a tal ponto que se desabe no “vazio irrespirável” (Ibidem, p. 141) daquele escoamento incessante correlato à linguagem que perdeu seu *forro*. Em outra direção, conforme entrevista concedida a C. Ruas em 1983, Foucault apesar de não vincular o estudo de Roussel à história da loucura e à arqueologia dos saberes institucionais, não descarta uma motivação “inconsciente” dentro do seu projeto epistemológico da loucura: (...) “É possível dizer, sem dúvida, que talvez sejam essas as mesmas razões que fizeram com que, em minha perversidade e minhas próprias estruturas psicopatológicas, eu esteja interessado pela loucura e por Roussel” (Foucault, 2006, p. 404). Em síntese, a leitura de Roussel foi para Foucault uma “ideia geradora” repercutida inclusive na sua genealogia do poder. Também os livros sobre o poder

específico: a relação entre linguagem e morte em Roussel, a partir de alguns apontamentos de Foucault.

Foucault, a partir da leitura de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, investiga a relação de Roussel com o segredo. Ocorre nessa escritura singular um jogo de espelhamentos estruturado em vários níveis – no plano do enredo, como vimos no capítulo anterior, os enunciados explicam, em sua gênese e funcionamento, a pura visibilidade apresentada na ação dos incomparáveis. De maneira homóloga, o livro póstumo explica minuciosamente o conjunto da obra e, sobretudo, os procedimentos gerativos. No lugar onde não havia segredos, Roussel enuncia sua existência; segredo em que Roussel formula e suprime mediante o texto póstumo (Foucault, 1999, p. 3). Tal ato lança um princípio de indeterminação sobre toda obra – afinal, o princípio mesmo de proposição e revelação do segredo não é revelado (Ibidem, p. 3). Foucault, por meio de um raciocínio indutivo, postula uma cadeia de enigmas e desvelamentos, na qual a apresentação de uma figura primeira cede lugar a uma nova figura enigmática após a primeira explicação. Nesse sentido, o intervalo entre a apresentação dos *procédés* e a explicação dos mesmos, conforma apenas um elo da cadeia dessa escritura singular. A indução toma a revelação, feita no texto póstumo, como incompleta, sempre lançando adiante o centro explicativo da obra³³⁷. Se o texto de Roussel funciona como chave de abertura da caixa dos *procédés*, novas caixas se pronunciam exigindo novas chaves: haveria outros *procédés*? Qual o fundamento mesmo do *procédé*, isto é, o pressuposto do pressuposto? Para além dos procedimentos revelados haveria outro segredo subjacente? Dessa forma, as explicações dos procedimentos propostas em *Comment j'ai écrit....*, ao invés de solucionar o enigma, levariam o leitor à dúvida hiperbólica³³⁸. O

mostram como as formas estratificadas repetiam relações de força que apenas se distinguiam entre si, como a história era a dobra de um porvir. Esse tema, constante em Foucault, já havia sido objeto de uma análise em profundidade, ao inspirar *Raymond Roussel*. Pois Raymond Roussel havia descoberto o seguinte: a frase do fora; sua repetição era uma segunda frase; a minúscula diferença entre ambas (o “rasgo”); a torsão, a dobra ou o redobramento entre uma e outra. O rasgo já não é um acidente no tecido, senão a nova regra segundo a qual o tecido externo se torce, se invagina e se dobra” (Deleuze, 1987, pp. 129-130).

³³⁷ O texto de Marilda Rebouças *Do Estranho ao Estranhamento : Uma excursão pela bibliografia de Raymond Roussel*, 1984, p. 331 apresenta uma excelente síntese da obra *Raymond Roussel* de Foucault a qual nos serviu como base de comparação.

³³⁸ A objetividade e o rigor nas afirmações de Roussel, ao fazer a partilha entre as obras escritas a partir do *procédé* e aquelas que não foram escritas por ele, ou mesmo quando demonstra de onde retirou seus materiais para invenção, se contrapõem ao silêncio daquilo que não foi enunciado. As experiências confessadas na segunda parte do texto póstumo, igualmente nada revelam sobre um sentido subjacente ao método de escrita. Roussel revela a crise que sofreu aos dezenove anos, o tratamento psiquiátrico feito por Pierre Janet, a admiração que tributava a Jules Verne e seus livros, e o encontro com o grande autor; relata as viagens que fez pelo mundo (e o fato de nada ter aproveitado em seus livros); apresenta algumas notas biográficas sobre sua descendência e parentes, as ligações familiares com Napoleão, a felicidade da

“lugar de fala” rousseliano torna-se envolto em segredo, na medida em que o autor esclarece o distante – a experiência de infância, a vida social etc – e se cala sobre suas intenções imediatas (Ibidem, pp. 1-2). Ao redor daquilo que foi enunciado se amplia o imenso oceano do não-dito, daquilo que sequer foi formulado, a ponto de não haver nenhuma garantia de positividade nesses questionamentos. A revelação do segredo torna-se reduplicação do próprio segredo, pois os *procédés* são em si mesmos misteriosos, assim como a atitude de desvelamento dos mesmos (Ibidem, p. 2). Na mesma direção, a morte desempenha um papel crucial no adensamento do segredo:

Ele [Roussel] repele a figura central no fundo em que as linhas se embaralham, recua para o mais longínquo o lugar de onde se faz a revelação, mas aproxima, como para a mais extrema miopia, o que é mais distante do instante em que ela fala. À medida que se aproxima de si mesmo, ela se espessa em segredo. Segredo reduplicado: porque sua forma solenemente última, o cuidado com o qual ela foi, por toda a extensão da obra, retardada para chegar a seu término no momento da morte, transforma em enigma o procedimento que ela dá à luz³³⁹.

Assim, a morte passa a pertencer à série de enigmas construídos por Roussel. Foucault compreende que o suicídio do autor, ocorrido no hotel de Palermo, não é um evento fortuito, posto o fato do autor já premeditar esse término ao entregar o texto das revelações a alguns eleitos que deveriam publicá-lo apenas após sua morte, consumada

infância, a formação artística do autor na companhia da mãe, o trabalho incansável de escritor, o insucesso de público com livros e peças, o fato de ter “descoberto o caminho com *Impressions d’Afrique*”; os escândalos nos espetáculos teatrais; explicita o trabalho de composição das últimas obras; expõe seu ressentimento perante a incompreensão de sua obra: “somente conheci verdadeiramente a sensação de sucesso enquanto eu cantava ou me acompanhava ao piano e, sobretudo pelas numerosas imitações que eu fazia de pessoas comuns. Aí, ao menos, o sucesso era enorme e unânime. Eu me refugio, na falta de melhor sorte, na esperança que terei talvez um pouco de reconhecimento póstumo em relação aos meus livros” (Roussel, 1995, pp. 34-35). O que chama à atenção é a opacidade do relato de Roussel; não é possível abstrair nenhum conteúdo psicológico daquilo que é exposto. Ademais, uma parte considerável do trabalho ficcional não é assinalada, o que reverbera o efeito de inquietação abordado por Foucault.

³³⁹ Foucault, 1999, p. 2. “Uma coisa apenas é certa: o livro póstumo e secreto é o elemento último, indispensável à linguagem de Roussel. Dando uma “solução”, ele transforma cada uma de suas palavras em armadilha possível, quer dizer, em armadilha real, já que a única possibilidade de que haja um fundo duplo abre para quem ouve um espaço de incerteza e repouso. O que não contesta a existência do procedimento chave, nem o meticuloso positivismo de Roussel, mas dá à sua revelação um valor retrógrado e indefinidamente inquietante (Ibidem, p. 8). A morte física do autor performatiza aquilo que Barthes havia formulado sobre o deslocamento da função do autor : “Uma vez o autor afastado, a pretensão de “decifrar” um texto torna se totalmente inútil. Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita” (Barthes, 1988, p.69).

dois anos depois. Com efeito, a escritura do autor passa a englobar todas idiossincrasias fantasiadas pelo autor numa ponta, e a na outra, o ato suicida. A morte assinala o fechamento dessa série, provocando o efeito indicado por Foucault: no espaço onde emerge a revelação (por exemplo, a presença de procedimentos), o segredo se avoluma, afinal, o silêncio cortante sobre a vida *abortada* (*avortée*) produz indeterminação naquilo que é revelado. Ao que se explica, o silêncio programático replica uma nova dúvida, novos revestimentos possíveis de procedimento.

Segundo Foucault, todos pares de opostos que figuram na narrativa de *Impressions d'Afrique* passam a indicar essa possibilidade fundamental: aprisionamento e libertação, suplício e salvação, criptograma e deciframento etc. Nesse ponto, as palavras dobram-se sobre si (como vimos com os homônimos do *procédé* e os significantes recorrentes na elocução) e desdobram-se (como nos termos opostos citados e no caráter diferencial dos parônimos) num movimento cíclico de volta sobre si e distanciamento – as palavras retomando o “já dito”. O desvio do sentido nominativo da linguagem funda o que Foucault irá designar como *espaço tropológico* da linguagem, figurado pela imagem do *branco*³⁴⁰. É o lugar de nascimento dos *tropos* linguísticos, como a metonímia, a sinédoque, a catacrese, a metáfora etc. Roussel, como demonstramos ao analisar as cooperações entre os níveis da escritura, faz mais do que exercitar retoricamente esses vários tropos: se a metáfora diz uma mesma coisa de duas maneiras distintas, Roussel diz duas coisas diversas com o mesmo nome: *torpille* para *torpedo* e *peixe*. Com isso, Roussel faz a *recherche* da linguagem ao apontar para própria potencialidade da mesma, no momento em que inscreve uma figura de linguagem. Em outras palavras, mais do que operar figuras de linguagem a literatura de Roussel mostra como elas são produzidas³⁴¹.

Do mesmo modo, a imitação de Roussel é imitação da própria máquina de linguagem. Por isso, repetição e começo coincidem, trata-se de um mesmo processo retroalimentado no qual o que se repete é sempre recomeço. A cena, então, representa outro aspecto daquilo que é representado: são os próprios procedimentos os principais

³⁴⁰ Análogo ao *vazio* tematizado por Blanchot e Deleuze, Foucault opera a todo o momento com as figuras do próprio Roussel. *Blanc* é aquele vocábulo que se presta a muitas coisas: o “homem branco”, o *giz* que escreve, o branco da página, o *vazio* entre as palavras etc.

³⁴¹ Michel Butor exemplifica esse processo com as “esculturas vegetais” de Fuxier: “mas sente-se muito bem a passagem que se efetua da palavra *uva* até a palavra *grão*, tomada primeiramente em seu sentido de fruta, elemento do cacho, e depois no sentido de *semente* que provoca a reprodução, função vital preenchida pela sexualidade, e também imagem fiel de alguma coisa. Temos aqui um admirável exemplo de constituição de um objeto metafórico a partir da cintilação semântica de uma palavra” (Butor, 1974, p. 120).

atores. Roussel projeta o leitor no cerne da máquina da linguagem – as máquinas do enredo repetem a produção poética das personagens enquanto estas repetem a produtividade dos *procédés* dentro do circuito curvilíneo da linguagem. A cadeia de repetições, por sua vez, repete a ausência ruidosa da morte:

As máquinas de Roussel são, portanto, bifurcadas e duplamente maravilhosas: elas repetem numa linguagem falada, coerente, uma outra que é muda, explodida e destruída; elas repetem também imagens sem palavra e imóveis, uma história com sua longa narrativa: sistema ortogonal de repetições. Elas estão situadas exatamente na articulação da linguagem – ponto morto e vivo: são a linguagem que nasce da linguagem abolida (poesia, consequentemente); são as figuras que se formam na linguagem antes do discurso e das palavras (poesia, igualmente)³⁴².

Esse movimento duplo da linguagem que repete a sua morte (a matriz abandonada, como os *mortos-vivos* de *Locus Solus* ressuscitados que repetem sua experiência passada), na medida em que é a própria assassina e “abolição de si mesma” (Ibidem, p. 45), estabelece o caráter ambíguo da linguagem que “vive de uma morte que se mantém na vida, e sua própria vida se prolonga na morte” (Ibidem, p. 45). Daí a conclusão de Foucault:

É, neste ponto, a repetição – reflexo em que a morte e a vida remetem uma à outra e se põem ambas em questão. Roussel inventou máquinas de linguagem que não têm, sem dúvida, fora do procedimento, nenhum outro segredo além da visível e profunda relação que toda linguagem entretém, desata, retoma e indefinidamente repete com a morte³⁴³.

Segundo Foucault, a partir do século XIX, “a linguagem vai crescer sem ponto de partida, sem fim e sem promessa. O percurso desse espaço vazio e fundamental é o que traça a cada dia o texto de literatura” (Foucault, 2007, p. 409). Em literaturas como a de Roussel, essa *nudez da linguagem*, recolhida na autorreferencialidade do texto, permitirá perscrutar o próprio ser vivo da linguagem. Assim, essa experiência essencial da linguagem, na qual ela se desdobra decretando a própria morte e se redobra novamente mostrando que apenas se nutre de seu vazio (e não de um referencial externo posicionado, como vimos), permitiu a Foucault pensar a própria experiência do autor

³⁴² Foucault, 1999, p. 44.

³⁴³ Ibidem, p. 45.

Roussel como parte da enunciação literária³⁴⁴. Da mesma forma que a frase abolida reverbera sobre o enunciado³⁴⁵, a morte do autor possibilita colocá-lo em suspensão do dito, torná-lo enigmático a cada tentativa de deciframento:

Roussel, cuja linguagem é de uma grande precisão, disse curiosamente de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* que se tratava de um texto “secreto e póstumo”. Ele queria dizer, sem dúvida – abaixo da significação evidente: segredo até a morte excluída – várias coisas: que a morte pertencia à cerimônia do segredo, que dela era um umbral preparado, o solene vencimento; talvez também que o segredo permaneceria secreto até a morte, encontrando nela o socorro de uma chicana suplementar – o “póstumo” multiplicando o segredo por ele mesmo e inscrevendo-o definitivo; ou melhor, que a morte revelaria que existe um segredo, mostrando não o que ele oculta, mas o que o torna opaco e despedaçado; e que ele não guardaria o segredo desvelando que é secreto, liberando-o, epíteto, mantendo-o substantivo. E só se tem no fundo da mão a indiscrição obstinada, interrogativa, de uma chave ela própria trancada – cifra decifrante e cifrada³⁴⁶.

Dito isso, a série textual de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* e a série existencial do suicídio não funcionam como fechamento e neutralização da obra rousseliana, posto o fato de convergirem para disseminação da dúvida *ad infinitum* ao mesmo tempo em que armam o silêncio perpétuo. Está arquitetado o mistério rousseliano inversamente àquele de Rimbaud que abortou a imaginação da escrita em nome da vida de aventureiro na África.

Foucault alude ainda a um espaço neutro da linguagem desvendado através dos vários níveis de desdobramentos e redobramentos da obra rousseliana. Roussel, assim,

³⁴⁴ Foucault enumera exaustivamente os exemplos de desdobramentos que ocorrem na escritura rousseliana. Guia-se pelo princípio da matriz abandonada em direção ao nível da enunciação, e do enunciado efetuado em direção ao ao nível do discurso. Assim, no nível do narrado, as charadas, os segredos, os embustes, a glória a ser reconquistada, as imagens a serem recobradas, remetem à primeira matriz, enquanto as soluções, as revelações, a vitória, as ações heróicas e os reencontros remetem ao discurso efetuado.

³⁴⁵ Ou mesmo as cenas do romance que configuram desdobramentos daquilo que foi abolido, como as tantas imitações da linguagem mesma em ausência. Lembremos do canto de Carmichael que não configura uma mimesis representativa, mas a própria repetição da linguagem esquecida. Ou a atriz italiana que repete a peça original de Romeu e Julieta esquecida na biblioteca de um conde inglês. Todas as imitações dos incomparáveis são exemplos dessas repetições autotéticas, emulações do funcionamento da própria linguagem compreendida nesse quadro linguístico dos anos 1960, mediante o qual Foucault pode conceber obras como *As Palavras e as Coisas*.

³⁴⁶ Ibidem, p. 4.

“não deseja dobrar o real com outro mundo, mas nos redobramentos espontâneos da linguagem, *descobrir* um espaço insuspeitado e *recobri-lo* com coisas nunca ditas” (Foucault, 1999, p. 13). Logo, as imitações e duplicações, estruturantes da escritura rousseliana, não indicam correspondências com um mundo factual, mas com o próprio funcionamento da linguagem sob a lente de aumento dos *procédés*. O desvelamento de um mundo (tema de inspiração heideggeriana, embora esse “mundo” não seja oriundo de uma redução fenomenológica e sim de um *fora*) emerge do “insuspeitado” espaço aberto na distensão das frases, que a narrativa “recobre” por meio dos enunciados explicativos. Com efeito, a escritura rousseliana demonstra a circularidade da linguagem em seu sentido moderno³⁴⁷:

A frase inicial é sempre (como *la prise sur les anneaux du serpent*) domínio sobre os objetos; as palavras aderem diretamente às coisas, ou melhor, jorram delas, antes mesmo do olhar, arrastando-o atrás de si, oferecendo apenas, num mutismo essencial ao que elas dizem, esta presença surda e insistente (...). Passando da frase à contrafrase, passou-se do espetáculo à cena, da palavra coisa à palavra réplica. Efeito tão mais sensível que a frase repetida não designa mais as próprias coisas, mas sua reprodução: desenho, criptograma ou enigma, mascaramento, representação teatral, espetáculo visto através de uma luneta, imagem simbólica. O duplo verbal se encontra ele próprio transportado para um plano de repetição. Ora, falando dessa repetição exata – deste duplo muito mais fiel do que ele – a linguagem repetitiva tem como função denunciar seu defeito, pôr à luz o minúsculo óbice que a impede de ser a representação exata do que ela representa, ou ainda de preencher o vazio de um enigma que ela deixa sem solução: a contrafrase enuncia o texto ordenado e completo em que figuram, emaranhadas sobre as bandas de bilhar, as letras do giz branco; ela diz o que falta a estas letras, o que ocultam e o que transparece através delas – seu negativo e, no entanto, seu sentido positivo e claro: *les lettres du blanc*³⁴⁸.

³⁴⁷ Ver o tema da linguagem na episteme da modernidade na última parte de *As Palavras e as Coisas*, de 1966.

³⁴⁸ Foucault, 1999, pp. 19-20. “Como se a função desta linguagem reduplicada fosse a de deslizar no minúsculo intervalo que separa uma imitação do que ela imita, de fazer surgir dela um óbice e de desdobrá-la em toda a sua espessura. Linguagem, lâmina ínfima que fende a identidade das coisas, as mostra irremediavelmente duplas e separadas de si mesmas até a sua repetição, e isto no momento em que as palavras retornam à sua identidade numa real indiferença a tudo que difere” (Ibidem, p. 20). Foucault postula ainda uma concepção “substancialista” de linguagem na qual esta subsiste em sua “espessura” (ou “materialidade” para falarmos como Ford) para além das diferenciações. Todavia, é importante salientar que para Foucault no momento em que a linguagem retorna a sua *identidade* ela apresenta seu caráter essencial de *cisão* (ou *hiância*), por meio da exposição dos objetos “fendidos”, “duplicados”, “imitados” no plano do narrado.

A imitação advém do desdobramento essencial da linguagem e do consequente retorno à sua identidade, posta de saída como hiância³⁴⁹. O sentido designativo da “palavra-coisa” da matriz inicial revela seu sentido reflexivo quando se transita para a contrafrase ou “frase repetida”, movimento análogo à passagem do espetáculo (narrado panoramicamente) para a cena apresentada. A repetição, assim, nada mais é que *dobra* sobre a linguagem, retorno incessante à sua origem dada no ato de enunciação³⁵⁰. Nessa *dobra* a linguagem denuncia seu impedimento – ser retrato das coisas, ao mesmo tempo em que abre seu espaço de invenção – à possibilidade de produção dos seres (Ibidem, p. 23)³⁵¹. Seres de saída produzidos como duplos, duplicações, embora sejam gerados no ventre das repetições da própria linguagem cindida.

Nessa direção, o *procédé* opera como o *dispositivo* que libera o devir da linguagem ao mesmo tempo em que procura dominar, por meio dos redobramentos, o seu fluxo incessante:

Na linguagem, o único elemento aleatório sério não é o dos encontros internos, é o da origem. Acontecimento puro que está ao mesmo tempo na linguagem e fora dela porque forma seu limite inicial (...). E o Procedimento consiste justamente em purificar o discurso de todos esses falsos acasos da inspiração, da fantasia, da pena que corre, para colocá-lo diante da evidência insuportável de que a linguagem nos chega do fundo de uma noite perfeitamente clara e impossível de dominar (...) A obra de Roussel – e é uma das razões pela qual ela nasce na contracorrente da literatura – é uma tentativa para organizar, segundo o discurso menos aleatório, o mais inevitável dos acasos³⁵².

³⁴⁹ A figuração do enredo, por sua vez, é inscrição do procedimento: Carmichael, que busca uma imitação perfeita da epopéia africana, repete o desdobramento essencial de uma linguagem nômade, externalizada, marcada pela diferença (haja vista a conjunção incomum entre “epopeia” e “africana”) que é mais perfeita quanto mais assinala a diferença irreduzível que lhe origina. Os desdobramentos das maravilhas são os desdobramentos da linguagem (Ibidem, pp. 41-42), máquinas que se distanciam nos desdobramentos de suas engrenagens, mas que sempre retornam ao centro por meio da explicação e da demonstração, como o termômetro do químico Bex que examinamos no capítulo anterior. O vazio, portanto, na interpretação de Foucault, é preenchido pelo desdobramento de si mesmo, tendo as figuras extraordinárias encenadas no enredo como seu epifenômeno.

³⁵⁰ E por isso a repetição em si também é *desaparição*, já que sempre retorna ao umbral primeiro que é o enigma de toda linguagem (Ibidem, p. 24). Dada a circularidade do movimento, Foucault faz coincidir esse silêncio inicial de irrupção do dito com o outro silêncio – aquele da morte. Assim, o suicídio de Roussel subsiste como a própria dramatização da linguagem.

³⁵¹ Foucault faz uma distinção entre os três *procédés*: o primeiro é marcado pela rarefação do ser e sobressai-se no interior do enunciado como lacuna; no segundo o deslizamento das palavras dá origem a uma “ontologia fantástica”; no terceiro “a frase epinômia é pulverizada de vez” (Ibidem, pp. 34-35), forma de aniquilamento constante do “já dito” e retorno menos mediado às origens da linguagem, ou seja, um tipo de enunciação que renega seus antecedentes e que pretende escapar a qualquer estrutura normativa de sujeito-predicado.

³⁵² Ibidem, pp. 33-34.

O *procédé* é, portanto, o centro disseminador da literatura de Roussel, acima da irrupção caótica da linguagem, construído de maneira racional. Exemplifiquemos com a máquina de tear de Bedu:

O inventor Bedu, que levava para América um aparelho aprimorado que, colocado na corrente de um rio, podia tecer automaticamente os mais ricos materiais, graças a um curioso sistema de espátulas. Quando instalasse no Rio de Plata o aparelho construído segundo seus planos, o inventor contava receber de todos os fabricantes argentinos uma lucrativa encomenda de máquinas semelhantes. Bedu desenhava e coloria ele próprio os diferentes modelos de seda, de damasco, ou de algodão da Pérsia que queria obter; o funcionamento das inúmeras pás, uma vez regulado de acordo com o desenho escolhido, reproduzia mecânica e indefinidamente o mesmo padrão sem necessidade de ajuda nem vigilância³⁵³.

A passagem citada corresponde ao capítulo X do romance, portanto, pertencente à segunda parte. Desse modo, já se trata de um sumário daquilo que já foi mostrado na primeira parte. Como todas as máquinas arroladas em *Impressions*, essa mais uma vez é repetição de sua própria inscrição nos *procédés*. A *figura do inventor* é paratopia do escritor, como o desejo de sucesso e lucros entre os homens; o *aparelho aprimorado* inscreve o *procédé aprimorado* no centro da narração; o *tecer automaticamente* encena a operação mecânica do *procédé*; o *curioso sistema de espátulas* e os *ricos materiais* reproduzidos sem *necessidade de vigilância* reduplicam no nível do narrado a conduta da linguagem heteronímica posta em jogo nesse quadro literário. Como observa Foucault, a máquina instalada sobre o rio, produzindo as mais variadas aquarelas, ainda encena o controle do *procédé* sobre o acaso da linguagem. Reconciliam-se as formas artísticas legadas pela tradição (aquarelas, a representação do Dilúvio) com a inventividade moderna dos *procédés* (Foucault, 1999, p. 53). Repetem a semelhança

³⁵³ Roussel, 2011, p. 130. “10° L’inventeur Bedu, emportant vers l’Amérique un métier perfectionné, qui, placé sur le courant d’un fleuve, pouvait tisser automatiquement les plus riches étoffes, grâce à un curieux système d’aubes. En installant sur le Rio de la Plata l’appareil construit d’après ses plans, l’inventeur comptait recevoir de tous les fabricants du pays une lucrative commande de métiers semblables. Bedu dessinait et coloriait lui-même les différents modèles de soieries, de damas ou de perles qu’il voulait obtenir; le fonctionnement des aubes sans nombre une fois réglé d’après telle figure indicatrice, la machine savait reproduire indéfiniment la même épreuve sans aide ni surveillance” (Idem, 1910, pp. 216-217).

mimética, um valor clássico, por meio dos desdobramentos produtivos da linguagem nômade³⁵⁴.

Foucault sintetiza assim a sua concepção das obras engendradas pelo *procédé*:

Toda a obra de Roussel, até as *Nouvelles Impressions*, gira em torno de uma experiência singular (quero dizer, que é necessário colocar no singular): o laço da linguagem com esse espaço inexistente que, debaixo da superfície das coisas, separa o interior de sua face visível, e a periferia de seu núcleo invisível. É aí, entre o que há de oculto no manifesto e de luminoso no inacessível, que se enlaça a tarefa de sua linguagem³⁵⁵.

A linguagem em Roussel enlaça esse vazio fundamental para Foucault. As personagens tornam-se planas do ponto de vista psicológico, as figuras reduzidas ao fenômeno justamente porque esse “interior” é separado pela linguagem que bifurca as matrizes. Por outro lado, esse “núcleo” torna-se incognoscível na medida em que não se manifesta. Seu afastamento amplia sua luminosidade, não mais delimitada pelas periferias do visível. A sensação concomitante de que há algo de enigmático naquilo que é mostrado e de que há algo escondido que escapa a toda representação seria causada pelos agenciamentos duplicadores do *procédé*. Ora, o *procédé* brinca com o “duplo oculto do visível, e no duplo visível do oculto” (Ibidem, p. 105). Esse desdobramento do mesmo, para Foucault, seria a condição fundamental para a funcionalidade do signo linguístico: repetição do invisível no visível e vice-versa. A aparente redução ao positivo da cena é implodida pelo espaçamento do enigma.

³⁵⁴ Da mesma maneira são os contos de fadas reatualizados pela maquinaria de Roussel: “O procedimento produz algo jamais produzido, e as narrativas imemoráveis originam máquinas jamais vistas. Esse discurso cerrado, hermeticamente fechado por suas repetições, abre-se, do interior para as mais antigas saídas da linguagem, e delas faz surgir, repentinamente, uma arquitetura sem passado. É aí que se percebe sua afinidade com Jules Verne” (Foucault, 1999, p. 64). Esse passado imemorial dos contos de fadas, tecido pela linguagem sempiterna, é recobrado pela estrutura sincrônica do *procédé*. As máquinas fora do tempo, sem futuro, portanto, configuram apenas esse tempo circular da repetição (Ibidem, pp. 64-65).

³⁵⁵ Ibidem, p. 105. Michel Butor afasta qualquer caráter esotérico/ocultista na literatura de Roussel: “Como, dirão alguns, todo esse sonho prodigioso não é senão resultado de uma engenhosa mecânica funcionando sobre o vazio? Mas então ele não conseguiria revelar nada. Podemos divertir-nos um instante, porque é vão procurar neles um sentido ou uma intenção.” (Butor, 1974, p. 114).

Feitas essas considerações, constatamos que a escritura rousseliana não se reduz à edificação de uma grande arquitetura estática, marcada pela homogeneidade e coesão textual. Tal tentativa de sistematização enfrenta a todo o momento a multiplicação incessante de figuras, geradas pelo alastramento de uma linguagem reduzida à sua espessura. Na verdade, na configuração de um conflito, ora destrutivo, ora dando origem a figuras insuspeitadas, Roussel encontra nas dobras desse novo regime de linguagem, na reprodução, na repetição e na imitação produtiva uma forma de escapar a selvageria da linguagem nômade. A busca por “sensações de arte” do escritor está estritamente relacionada a essa curva, ou mudança de curso, empreendida, sobretudo, pelos *procédés*.

Apesar da escritura tentar reaproveitar os vários geradores numa imagem unitária, esta é minada por aquilo mesmo que a alimenta – os desdobramentos infinitos produzidos no seio da língua³⁵⁶. A isso, a repetição simboliza uma tentativa de volta ao “em si” da linguagem, embora de partida este seja trespassado pelo vazio³⁵⁷. Com efeito, as reproduções e imitações nos vários níveis isotópicos da escritura (as pantomimas de Roussel, as reproduções semânticas do *procédé*, e por fim, os atores e cantores que fazem imitações em *Impressions d’Afrique*, assim como as máquinas e artifícios que reproduzem obras de arte) além de corresponder a um espelhamento da própria linguagem duplicada, indicam, a um só tempo, o funcionamento dessa linguagem e a tentativa de retorno ao seu acontecimento inaugural. Isso significa

³⁵⁶ As multiformes figuras de *Impressions d’Afrique* irrompem da lacuna da linguagem, isto é, da passagem de um significante a outro. Esses vários desdobramentos oferecem um material plural ao escritor, o qual deve-se organizar em estruturas metatextuais mais amplas: cenas, episódios, contos etc. Essas pontes e emendas são traçadas mediante os processos de duplicação, redobramentos e repetições sempre construídas num segundo momento. Daí observamos no âmbito do narrado signos que se repetem, personagens que fazem imitações, máquinas que reproduzem imagens etc. Do mesmo modo, toda elocução do texto é construída pela apresentação e explicação, exibição e narração, culminando com a segunda parte do romance que repete e recobre a primeira. Essa dobra possibilita a *salvação* em termos temáticos – os naufragos são libertados por Talu quando conseguem perfazer seus números com exatidão. Entretanto, o perigo dos desdobramentos da linguagem permanece rodando indefinidamente. A libertação implica numa nova separação entre brancos e negros. Ademais, o autor tem a necessidade de retornar com as *Nouvelles Impressions d’Afrique* nas quais o uso radical do terceiro *procédé* acaba por implodir totalmente os duplos da linguagem, de modo a se entregar ao fluxo incessante dos parênteses, movimento análogo ao suicídio.

³⁵⁷ Segundo Deleuze, “Foucault distingue um novo aspecto na obra de Roussel: não só se trata de abrir as coisas para induzir os enunciados, nem de abrir as palavras para canalizar visibilidades, senão também de fazer brotar e proliferar os enunciados, em virtude de sua espontaneidade, de tal maneira que exerçam sobre o visível uma determinação infinita. Em resumo, esta é uma segunda resposta ao problema da relação entre as duas formas: só os enunciados são determinantes e fazem ver, ainda que façam ver algo distinto do que disse” (Deleuze, 1987, p. 96). O enunciado, além do valor explicativo já mencionado, tem como objetivo sobredeterminar e ajustar as multiformes figuras geradas pelo *procédé*; contudo essa “determinação infinita” das várias explicações conferidas ao visível acabam por criar um efeito de complexidade incontrolável, resultado desse desdobramento infindável do dito.

também que o duplo em Roussel coincide com o único, que dentro do enredo já coincide com o fora da linguagem, o que coloca a literatura sempre em risco de desabamento.

Por outro lado, o “eterno retorno” encenado nos contos encaixados e pelas máquinas reprodutoras, para Michel Butor, “se reproduz naturalmente [como] perpétuo malogro” (Butor, 1974, p. 124); isto é, a imitação do idêntico que exclua a diferença incontornável redundante em fracasso³⁵⁸. Desse modo, a repetição da tradição *negra* se constitui pelo *branco* (*blanc*); inversamente o jogo de bilhar da tradição ocidental, análogo ao jogo do *procédé*, reproduz o negro saqueador (*pillard*). É através dessas clivagens (imagem invertida como o reflexo especular, carnavalização) que Roussel empreende a tentativa de uma coincidência exata. O malogro repercute no desfile infundável dos incomparáveis; máquinas que sempre devem retornar ao começo *ad eternum*.

Tentativa de retorno à “glória intacta” da infância por meio de uma escritura que consiga se *recobrir*, se *substituir*, se *dobrar* pela *doublure* perfeita?

Toda a literatura de Roussel é, pois, como a de Proust, uma busca do tempo perdido, mas essa recuperação da infância não é absolutamente uma volta atrás; ela é, se permitem a expressão, uma volta à frente, pois o acontecimento reencontrado muda de nível e de sentido³⁵⁹.

Por conseguinte, devassando e amplificando o silêncio da morte, enigma cabal rousseliano, essa “volta à frente” prosseguiu repetidamente através de outras escrituras que se inscreveram a partir do enigma rousseliano, projetando-o uma vez mais.

³⁵⁸ Butor menciona o conto encaixado no qual os algozes da jovem Úrsula são enfeitiçados e metamorfoseados em animais. Estes só poderiam se livrar do feitiço numa dada época do ano, quando seus destinos se cruzassem: “Esse encontro não duraria mais do que um segundo, e nenhuma parada seria permitida aos desgraçados fugitivos; se, durante esse instante quase imperceptível, uma mão generosa armada de um engenho qualquer conseguisse pescar a carpa e projetá-la sobre a margem, o encanto se quebraria imediatamente e a forma humana seria devolvida aos quatro malditos; mas a menor imperícia no gesto libertador podia adiar para o ano seguinte a possibilidade de uma nova tentativa” (Roussel apud Butor, 1974, p. 123).

³⁵⁹ Ibidem, p. 124.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como Foucault certa vez afirmou sobre o novo espaço do imaginário que se abriria no século XIX,

O imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno de biblioteca³⁶⁰.

Com efeito, lemos Roussel também a partir de suas repetições e comentários, de suas filiações e dissidências que se avolumam nos limites esboroados da obra. Sabe-se que Raymond Roussel almejou em vida o sucesso público de escritores como Jules Verne e Victor Hugo³⁶¹. Entretanto, até sua morte em 1933, Roussel era reconhecido pelo grande público apenas como aquele escritor e dramaturgo excêntrico, o qual dispendia grandes cifras nas produções de suas peças teatrais. As últimas, encenadas nos teatros *Antoine*, *Vaudeville* e *Fémina*, tornaram-se célebres pelos escândalos provocados entre os opositores e partidários de Roussel. Enquanto o público burguês rejeitava as “extravagâncias cênicas” das montagens de *Impressions d’Afrique*, *Locus Solus*, *L’Étoile au Front* e *La Poussière de Soleils*, os grupos de vanguarda, encabeçados por Marcel Duchamp, Andre Breton, Francis Picabia, André Raffray e Guillaume Apollinaire celebravam sua “viva imaginação”. Apesar disso, para além do fenômeno de época, o reconhecimento da obra rousseliana permaneceu restrito aos círculos de escritores e artistas.

Já em 1914, Robert de Montesquiou havia publicado no diário *Gil Blas* um artigo sobre Roussel, intitulado *Un auteur difficile*. Nele, a partir dos textos de Roussel publicados no folhetim *Les Gaulois du Dimanche*, Montesquiou já entreviu de modo bastante agudo a presença subterrânea de jogos de linguagem na composição da escritura de Roussel. Em 1922, na época da luxuosa encenação de *Locus Solus*, Philippe Soupault apresenta um estudo sobre Roussel na revista dadaísta *Littérature* de abril. Michel Leiris ratifica o comércio entre Roussel e o grupo surrealista. Ele dedica um

³⁶⁰ Foucault, 2006, p. 80.

³⁶¹ Nesse último percurso seguimos as referências biográficas apresentadas por François Caradec, *Raymond Roussel*; Bernard Carburet, *Raymond Roussel contribution à une étude, avec un choix de textes*; Michel Leiris, *Roussel & Co.*; e o volume *Locus Solus: Impresiones de Raymond Roussel*, publicado por ocasião da exposição com o mesmo nome no museu Reina Sofia, em 2011.

estudo a Roussel em 1924, seguido do “elogio” feito a Roussel por Paul Éluard no número quatro da revista *La Révolution Surréaliste*. Na mesma linha, não se devem excetuar os artigos entusiasmados de Robert Desnos entre 1924 e 1933 publicados no *Paris-Journal*, na *Revue Européenne* e no volume *L’Intransigeant* de 1933, assim como outros textos de publicação póstuma.

Durante o ano de 1926 é publicado o importante estudo de psiquiatria clínica de Pierre Janet, ex-professor de Freud, *L’angoisse à l’extase* no qual o capítulo “As características psicológicas do êxtase” descreve o caso do paciente Raymond Roussel, sob o pseudônimo de Martial, personagem central de *Locus Solus*. Em 1928 (mesmo ano do artigo de Roger Vitrac na *Nouvelle Revue Française*), na clínica Saint-Cloud para desintoxicação de viciados em ópio, Jean Cocteau se encontraria com Roussel, situação relatada no livro *Opium*.

Durante a década de 1930, são publicados os artigos de Leiris, *L’Oeil de l’ethnographe* (o qual menciona a concepção rousseliana da África; deve-se salientar que Michel Leiris já havia escrito textos sobre Roussel e voltaria a ele muitas outras vezes), e do enxadrista Samuel Tartakower, *La formule Raymond Roussel* (que trata de um novo tipo de mate inventado por Roussel); no mesmo ano da morte do escritor, Salvador Dali publica no número 6 da revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* um artigo sobre a obra *Nouvelles Impressions d’Afrique*. Após a publicação oficial de *Comment j’ai écrit certains de mes livres* em 1935, surgem os artigos de Andre Breton, depois incluídos em sua *Antologia do Humor Negro* de 1940, e a pintura de Salvador Dali, *Impressions d’Afrique* de 1938, o qual voltaria a Roussel com o filme experimental *Impressions de la Haute Mongolie* de 1975 e talvez o assimilando com sua noção de *Paranóia Crítica*.

No auge da Segunda Guerra Mundial, durante o esfacelamento e ocaso de algumas das “vanguardas heróicas”, assim como no momento de refluxo de outras vanguardas (como a surrealista) um grande hiato se seguiu nas pesquisas sobre Raymond Roussel. Apenas em 1953, o escritor Jean Ferry, ligado aos remanescentes do grupo surrealista, publicou *Une étude sur Raymond Roussel*, trabalho de grande fôlego sobre a composição das imagens e do espaço representativo de *Nouvelles Impressions d’Afrique*. Ainda escreveria *Une autre étude sur Raymond Roussel* e *L’Afrique des Impressions* respectivamente de 1964 e 1967. Na mesma época sairia *Les Machines Célibataires* (1954) de Michel Carrouges, articulando os vetores máquinas e sexualidade a partir de três artistas modernos: Kafka, Duchamp e Roussel. Com efeito,

os trabalhos de Ferry e Carrouges, conscienciosos dos *procédés* e outros expedientes de criação utilizados por Roussel, anunciam um ponto de viragem na compreensão da literatura rousseliana: trata-se agora de perscrutar o nível da produção do texto rousseliano e não apenas se ater ao fascínio das imagens insólitas. Nos dizeres de Marilda Rebouças, interessa não o “estranho” das imagens do texto rousseliano, mas quais artifícios escriturais – e cênicos, no caso do teatro – levam o leitor ao “estranhamento”³⁶². Essa mudança de enfoque se deve, sobretudo, às revelações feitas no texto póstumo de Roussel, mas também à presença dos novos métodos estruturalistas de análise na incipiente disciplina de teoria literária na França³⁶³.

Nesse contexto, em 1963 irão surgir os trabalhos *Pour un Nouveau Roman* do escritor Alain Robbe-Grillet e *Raymond Roussel* de Michel Foucault (antes já havia sido publicado o ensaio de Michel Butor, “Sobre os procedimentos de Raymond Roussel”). Ambos os livros têm como eixo teórico as relações entre os procedimentos escriturais rousselianos, a obra e a figura autoral Raymond Roussel. Especificamente no caso do *Nouveau Roman*, obras de Roussel como *La Vue* de 1904, servirão como paradigma para o tipo de olhar reinvidicado por esses escritores.

Um capítulo especial diz respeito à importância da obra de Roussel, sobretudo dos *procédés* rousselianos, para os autores do *OULIPO* (*Ouvroir de littérature Potentielle*). Nomes como Georges Perec, François Le Lionnais, Raymond Queneau, Ítalo Calvino e Jacques Roubaud, além de dedicar ensaios sobre Raymond Roussel, farão uma recepção muito específica de sua obra. Trata-se agora de ampliar o mito rousseliano (como no ensaio/ficção de Perec: *Roussel et Venise: esquisse d'une géographie mélancolique* de 1977) ou mesmo de reinventar os *procédés* de Roussel, operá-los em novos contextos, até a invenção de novos procedimentos. Assim, o programa mesmo de auto-imposição de regras na prática escritural é totalmente afeito à proposta literária rousseliana, como veremos em alguns exames de caso.

Com as traduções da obra de Raymond Roussel para a língua inglesa, houve certo interesse pelo trabalho do autor nos círculos literários do mundo anglo-saxão. Destaca-se a tradução de *Impressions d'Afrique* feita pelo poeta norte-americano John Ashbery em 1962. O mesmo junto aos poetas Harry Mathews, James Schuyler e

³⁶² Tese defendida em *Do Estranho ao Estranhamento: uma excursão pela Bibliografia de Raymond Roussel* de 1984.

³⁶³ Nessa direção, críticos como Jean Starobinski aproximarão a escritura de Roussel ao projeto anagramático de Ferdinand Saussure. Ver: Starobinski, Jean. *As palavras sob as palavras – Os anagramas de Ferdinand Saussure*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

Kenneth Koch, fundadores da revista *Locus Solus* em 1966, será responsável por fortalecer o próprio programa da *New York School*³⁶⁴.

Em 1972 François Caradec e Michel Leiris reúnem um conjunto de textos inéditos e novas adaptações teatrais de *Impressions d'Afrique* e *Locus Solus* sob o título *Épaves*. O primeiro também publica a primeira biografia de Roussel, intitulada *Vie de Raymond Roussel*.

Harald Szeemann em 1975 organiza a exposição *As Máquinas Celibatárias* (*Junggesellenmaschinen*) retomando o ensaio de Carrouges. Ao entorno do *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp (obra, aliás, produzida entre 1915 e 1923 que já dialogava com o teatro de Roussel) configura-se uma série de referências à *Locus Solus*, como o “Diamante” fabricado por Jacques Carelman. Outra apropriação produzida na mesma época é aquela de Jean-Christophe Averty, uma adaptação livre de *Impressions d'Afrique* feita para TV (1974).

No ano de 1989 são encontrados nove baús contendo numerosos arquivos de Roussel, entre eles fotografias, manuscritos, anotações esparsas e cartas. Surgem as obras inacabadas *Les Noces*, *La Seine* e *L'Allée aux Lucioles*. A partir desse riquíssimo material, o interesse acadêmico e entre artistas experimentais aumentou abundantemente³⁶⁵. A compilação de todos os textos e entrevistas de Michel Leiris sobre Roussel no volume *Roussel & Co.*, de 1998 e a obra de grande fôlego escrita pelo poeta e crítico Mark Ford, *Raymond Roussel e a República dos Sonhos*, preocupada em sistematizar a totalidade de escritura rousseliana (publicada em 2000), assim como a exposição *Locus Solus: Impresiones de Raymond Roussel*, apresentada em 2011 e 2012 nos museus Reina Sofia e Serralves, respectivamente, demonstram o crescente interesse pela obra e a vida do escritor.

No campo das artes, a principal característica dessa nova recepção é a heterogeneidade, uma vez que ela não mais se alicerça em programas de grupo ou

³⁶⁴ O grupo associado ao “expressionismo abstrato” norte-americano se desenvolveu entre os anos 1940 e 1950 tendo com referências alguns expoentes das vanguardas históricas européias, como Max Ernest, Joan Miró e Marcel Duchamp. O movimento, portanto, aglutinava além dos poetas já citados, artistas de outras áreas como Jackson Pollock e Willem de Kooning. Uma das referências a Roussel reside nessa empreitada de criar obras “multi-semióticas”, nas quais estariam convergidas diferentes linguagens artísticas.

³⁶⁵ Não mencionamos os numerosos trabalhos estritamente acadêmicos sobre a obra de Raymond Roussel. Pode-se dizer que a bibliografia sobre Roussel é extensa, porém, paradoxalmente, de difícil acesso na maior parte dos casos. Contudo, se comparada com a fortuna crítica sobre outros autores da alta modernidade como Proust, Joyce e Valéry a bibliografia sobre o autor deve ser considerada ainda pequena. Roussel é um daqueles autores ainda lembrados mais pela influência que exerceu sobre outros artistas do que necessariamente pelo peso de sua própria obra.

mesmo em concepções estéticas bem definidas. Nomes como Vito Acconci, Denise Bellon, León Benett, Marcel Broodthaers, Anne de Brunhoff, Jacques Carelman, Lionel Charbonnier, Guy de Cointet, Joseph Cornell, Öyvind Fahlström, Juan Esteban Fassio, Morgan Fisher, Terry Fox, Lecreux Frères, Régent Gil, Rodney Graham, Raymond Hains, Charles Herbert, Rebeca Horn, Cristina Iglesias, Edouard Jouve, Roberto Matta, Pedro Morais, Ree Morton, Alfons Mucha, Markus Raetz, Jean Rouch, Allen Ruppersberg, Niki de Saint Phalle, Néstor Sanmiguel Diest, Victorien Sardou, John Smith, Jean Tinguely, Francisco Tropa e Franz Erhard Walther dialogam diretamente com a obra e invenção rousseliana em algumas de suas obras. Deve-se destacar a presença de Roussel na obra do escritor espanhol Enrique Vila-Matas³⁶⁶. Como se sabe, o interesse de Vila-Matas não deixa de ser mediado pela presença anterior de Roussel no dito “realismo mágico” latino-americano de escritores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares.

Com esse percurso, podemos sugerir as principais linhas de força que de algum modo possibilitaram a multiplicação da escritura rousseliana.

Apesar do fato de Roussel permanecer ainda como desconhecido em meio ao grande público, avoluma-se o número de artistas e obras de arte que reivindicam o legado do autor. Se um dia o mesmo afirmou, a respeito de seus procedimentos de criação, “que tinha a impressão de que alguns escritores do futuro poderiam talvez explorá-lo com proveito” (Roussel, 1995, p. 11) e que se refugiava “à falta de melhor

³⁶⁶ Em *História abreviada da literatura portátil* o escritor espanhol transforma Raymond Roussel em personagem de seu romance. Mistura-se elementos lendários, biográficos, ficcionais acerca das trocas entre artistas na França, no período da aurora das vanguardas. O capítulo “Suicídio de hotel” faz remissão direta a Roussel e sua relação com o suicídio: “Cometer o suicídio no próprio espaço da escrita. O que nasceu com um comentário irônico acabou se transformando em um princípio aceito por todos os membros da sociedade secreta. (...) logo se percebeu que o suicídio não era solução nem nada, e que só poderia ser cometido no próprio espaço da escrita, de fora, como veremos, recorrendo ao silêncio mais radical, ou então se convertendo num personagem literário, ou traindo a própria linguagem, ou bebendo licores fortes com metal fundido, ou vagando em busca de um delírio ou uma ilusão de óptica, ou alguma espécie de miragem: soluções portáteis para todos os gostos, num esforço geral de deixar de lado aquele idioma da morte que, dois anos antes de passear com um baú, e como se fosse um fardo, por Montmartre, Rigaut havia descoberto em meio às paisagens da África, lá em Port Actif, onde parece que tudo começou” (Vila-Matas, 2011, p. 42). Aqui, os temas rousselianos da *morte* e da *escritura incessante* serão retomados. A morte, chave e bloqueio definitivo do enigma rousseliano, prosseguiu desdobrada nas elaborações e reelaborações de seus vários seguidores como Vila-Matas. Do mesmo modo, a mesma tendência em se apropriar ficcionalmente da existência ficcionalizada de Raymond Roussel encontra-se no escritor brasileiro Joca Reiners Terron, no livro *Não Há Nada Lá*, publicado em 2011 pela Companhia das Letras. Terron, assim como Vila-Matas, apresenta uma proposta de literatura contemporânea na qual a narrativa se constitui por constantes reminiscências e referências a literatura moderna.

sorte, na esperança de que terei talvez um pouco de reconhecimento póstumo em relação aos meus livros” (Idem, p. 35), podemos dizer que a expectativa de Roussel se realiza nas multifacetadas apropriações feitas de sua obra.

Nesse sentido, as recepções e apropriações feitas das obras, dos expedientes de escrita e da personagem Raymond Roussel não são questões marginais. Revelam-se como via de mão dupla: há interesse em como os procedimentos do autor foram explorados por esses artistas, assim como pelas torções e deslocamentos produzidos pelos mesmos. Isso significa que não se aventa exclusivamente o desenvolvimento de potências já presentes na obra de Roussel, mas também as eventuais mudanças de rota e desvios.

A título de exemplo, destaquemos alguns breves exemplos de apropriação da escritura rousseliana por alguns artistas de vanguarda, em especial Michel Leiris e Marcel Duchamp³⁶⁷. Mais do que reverências e interpretações feitas pelos artistas ao escritor francês, interessa como este de algum modo mobiliza e é mobilizado por essas séries de criadores. Estamos diante de uma escritura desdobrada ou de novos projetos sobrepostos àquele de Roussel?

Como dito ao longo da dissertação, a admiração de Roussel pelos espetáculos, o teatro, o music-hall, o circo e a ópera era enorme. Uma vida desde a infância cultivada em meio aos jogos de ilusão propiciados pela representação cênica.

Tal fascínio pelos espetáculos é um fenômeno de época. Assim, como bem percebe Annie Le Brun, seu objeto estético “coincide aqui com as preocupações mais

³⁶⁷ Uma pesquisa futura poderia investigar como os signos rousselianos são apropriados por gerações posteriores de artistas como os escritores ligados a Oulipo, Georges Perec, Marcel Bénabou, Jacques Roubaud e Raymond Queneau. Sobre a relação entre Georges Perec e Roussel ver : BELLOS, David. *Georges Perec une vie dans les mots*. Traduction Françoise Cartano et l’auteur. Paris: Seuil, 1994. PEREC, Georges. “La Maison roulante de M. Raymond Roussel”. *Espèces d’espaces*. Paris: Galilée, 1994. BAZANTAY, Pierre. “La contrainte Roussel. In : BEAUMATIN, Eric ; RIBIÈRE, Mireille (org.). *De Perec etc., d’erechef. Textes, lettres, règles & sens*. Nantes : Joseph K., 2005. pp. 93-104. BAZANTAY, Pierre. “Raymond Roussel, oulipien par anticipation?”. In: *Magazine Littéraire. L’oulipe: la littérature comme jeu*. N° 398, Mai, 2001. pp. 39-41. MAGNÉ, Bernard. “Perec lecteur de Roussel”. In: *Perecollages. 1981-1988. Les cahiers de Littératures*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1989, pp. 113-131. O tema “escritura e morte” também é chave de deciframento/enigma do romance *53 Jours* de Georges Perec. Sobre o tema ver: Pino, Cláudia. *A Ficção da Escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

perturbadoras dos pintores de sua época, como Toulouse-Lautrec, Degas, Vuillard ou Seurat” (Le Brun, 2001, p. 45). Destarte, tanto em Roussel quanto nesses pintores, existe o desejo de efetuar uma “ilusão de realidade” assomada ao desejo de “captar a vida coletiva em uma espécie de ‘desenvolvimento panorâmico’, que coincide com a noção de *Gesamtkunstwerk*, tão querida de Wagner, a quem Roussel admirava tanto” (Ibidem, p. 45). Com isso, a noção de “obra de arte total”, modo de conjugação das diferentes formas artísticas, pressupõe a necessidade de captação da multiforme “vida coletiva” dentro de uma representação unitária e extensiva. A policromia da existência, vislumbrada por esses pintores impressionistas, pós-impressionistas e pontilhistas, tem como fundamento essa passagem do teatral ao real, do ilusório ao verdadeiro, do artificial ao natural, do operístico à crueza, tal como a forma rousseliana fez coligir (Ibidem, p. 45). Com efeito, os salões, as vernissages, os teatros frequentados por esses artistas da *belle époque* formam o *locus* por excelência desse mundo no qual fantasia e realidade são inseparáveis.

Adiante, a partir dos anos 1910, o primeiro motivo de entusiasmo das vanguardas surrealistas e dadaístas com relação à obra de Roussel residirá no efeito causado por sua “imaginação ilimitada”, especialmente depreendido das adaptações teatrais de seus romances. Cenografia, figurinos, montagem e, acima de tudo, as personagens causarão deslumbramento nos artistas de vanguarda³⁶⁸. Nesse contexto, Apollinaire, Picabia e Duchamp, assim como o menino de onze anos Michel Leiris, assistirão à peça teatral *Impressions d’Afrique* em 1911.

Mais do que a aparência de realidade produzida pelos detalhes, a ênfase conferida por esses artistas incidia, especialmente, no caráter “novo”, “desconcertante” e “inventivo” da obra.

Conforme propusera Paul Éluard a respeito do novo: “Raymond Roussel nos mostra tudo o que não existiu. A alguns de nós só nos importa essa realidade” (Éluard apud Le Brun, 2011, p. 45). Por sua vez, o “desconcerto” era ocasionado pelas figuras insólitas colocadas em cena. A estátua de uma ilhota sobre trilhos de vitela, as roupas dos incomparáveis, ou o lagarto adestrado de Skarioffszky, como lembrava Marcel Duchamp: “Era formidável, havia na cena um manequim e uma cobra que se mexia

³⁶⁸ Roussel rendeu muitas homenagens a espetáculos teatrais como *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand apresentado em 1897. Igualmente era um admirador de Victorien Sardou, que Roussel emulou através dos dramas *L’Anépessade* e *Une châtelaine sous la Terreur*. O teatro como espaço de enigma e revelação já seria tematizado na sua primeira narrativa em versos, *La Doublure*, publicado no mesmo ano da peça de Rostand.

ligeiramente. Era absolutamente a loucura e o insólito” (Cabanne, 1967, p. 56). Relata outro biógrafo de Duchamp:

Mas não foi o texto de *Impressions d’Afrique* que causou impressão tão profunda em Duchamp. Como lembrou ele mais tarde, ‘não se escutava realmente o diálogo no palco’. O que o fascinava eram a ‘loucura do inesperado’ e a revelação de que a obra de arte não precisava ser influenciada – não precisava vir de lugar algum, a não ser da imaginação do artista³⁶⁹.

Sobre o último ponto, referente ao sentido de invenção radical em Roussel, apontou Michel Leiris:

Em Roussel tudo sucede como se o belo não tivesse a menor importância e como se da arte só tivesse que se preocupar com a invenção, quer dizer, com a parte da concepção pura pela qual a arte se desliga da realidade³⁷⁰.

Desse modo, o espírito das vanguardas será movido não por aquela ideia de representação integral da realidade, mas pela imaginação e invenção sem concessões, reivindicadas pela arte de Roussel. Não é somenos o choque provocado no público parisiense nas apresentações teatrais; como vimos, surrealistas e dadaístas se aproveitavam dessa situação para nutrir a política de confronto ao conservadorismo burguês. Roussel mesmo lembra esses eventos:

Tirei então de *Impressions d’Afrique* uma peça que fiz representar primeiro no teatro *Fémina*, depois no teatro *Antoine*. Ela foi mais do que um insucesso, foi um clamor indignado. Tratavam-me de louco, vaiavam os atores, jogavam moedas no palco, cartas de protesto eram endereçadas ao diretor³⁷¹.

À frente, menciona a célebre passagem ocorrida no teatro *Vaudeville* durante a encenação de *L’Étoile au Front*. Nesta observa-se a ação dos surrealistas:

Durante o segundo ato, um dos meus adversários gritou para aqueles que o aplaudiram: “*Hardi la claque*” (Bofetadas nos audazes). Robert Desnos respondeu-lhe “*Nous sommes la claque et vous êtes la joue*” (Nós somos a bofetada e vocês são a bochecha). A frase teve sucesso e foi citada por diversos jornais. (Nota divertida, invertendo *l* e *o j* obtinha-se: “*Nous sommes*

³⁶⁹ Tomkins, 2004, p. 109.

³⁷⁰ Leiris, 1998, p. 251.

³⁷¹ Roussel, 1995, p. 30.

la claque et vous êtes jaloux” (Nós somos a bofetada e vocês são invejosos), frase que não deixava de ter sem dúvida uma certa justiça)³⁷².

Em contraste com o simples “sensacionalismo” em torno das apresentações teatrais, Michel Leiris e Marcel Duchamp desenvolveram trabalhos que dialogavam de maneira mais próxima com a obra de Roussel.

Sabe-se que Eugène Leiris, pai de Michel, que antes já havia sido administrador do patrimônio do empreendedor Eugène Roussel, pai do escritor, passa a ocupar o cargo de empresário e editor de Raymond. Logo, o contato de Leiris com o autor de *Impressions d’Afrique* data desde sua infância³⁷³. Foi ele o responsável por formalizar o diálogo entre surrealistas e Roussel. Apesar de o último não encontrar afinidades estéticas com o surrealismo, chegou a participar de exposições de André Masson, Joan Miró e Max Ernst na companhia de Leiris.

O romance e a peça *Impressions d’Afrique* foram decisivos para a escolha de Leiris em se dedicar aos estudos etnológicos. Justamente em 1930, em sua preparação para a expedição Dakar-Yibuti, publica o ensaio “*L’oeil de l’ethnographe*” que irá atribuir à obra de Roussel um papel determinante na formação do olhar do etnógrafo, conforme veremos.

³⁷² Ibidem, p. 32. Muito poderia ser dito a respeito da desarticulação entre a obra rousseliana e o gosto do público burguês no início do século. Se há alguma *ingenuidade* em Roussel, como propusera Leiris, esta consiste na crença, por parte do escritor, de que poderá reproduzir com suas obras as mesmas condições de recepção da obra de Jules Verne, por exemplo. Roussel já não é Jules Verne, e sua fantasia a muito se distanciou dos subterfúgios literários que provocavam a empatia com o público. O encurtamento estético e o compartilhamento de valores entre obra e público, produzidos pela indústria cultural, não encontrou respaldo numa obra, do ponto de vista da composição e do resultado, estranha ao grande público. Tal desarticulação configura um fenômeno histórico, conforme Theodor Adorno: “A paixão do palpável, de não deixar nenhuma obra ser o que ela é, de a acomodar, de diminuir a sua distância em relação ao espectador, é um sintoma indubitável de tal tendência. A diferença humilhante entre arte e vida que eles vivem [o público burguês] e na qual não querem ser perturbados, porque já não suportariam o desgosto, tem de desaparecer: tal é a base subjetiva da classificação da arte entre os bens de consumo mediante *vested interests*” (Adorno, 2008, p.28). Apesar do interesse em agradar o grande público, a prerrogativa do domínio da “concepção” só o fez afastá-lo, escavando mais a trincheira entre a arte e a vida comum.

³⁷³ Detalha Fernanda Peixoto: “Ele convive desde cedo com o escritor, que frequenta as *soirées* musicais organizadas por seu pai, Eugène Leiris, administrador da fortuna do pai de Roussel, oriunda dos negócios comerciais e do patrimônio familiar da esposa. Os dois encontram-se regularmente desde a infância de Michel Leiris, quando este assiste, em sua própria casa, aos concertos de piano e leituras dramáticas de Roussel, tornando-se, a partir de então, seu fiel leitor e admirador (Armél, 1997; Caradec, 1997)”. (Peixoto, 2011, p. 201).

Michel Leiris inicia o artigo em questão trazendo à superfície da consciência as memórias da já mencionada experiência de assistir ao espetáculo de Roussel. Lembra também, com riqueza de detalhes, aspectos do enredo, de composição das personagens e as tantas figuras deslumbrantes postas em ação. Assim, a tomada de consciência do “maravilhoso” do continente africano se deu por intermédio da obra de Roussel.

Um primeiro ponto de interesse apresentado por Leiris, naquilo que concerne às suas próprias pesquisas, são as clivagens entre a mentalidade infantil europeia e o pensamento dos ditos “primitivos”:

Ademais da genialidade absoluta de semelhantes construções poéticas, a obra de Roussel – ainda que o autor não o buscasse deliberadamente – tem duplo interesse porque apresenta, por uma parte e com muito poucas diferenças, a África tal como poderia conceber nossa imaginação de meninos brancos e, por outra parte, uma Europa de fenômenos e inventos abracadabrantes, tal como é possível que exista na mente daqueles a quem chamamos desdenhosamente “primitivos”³⁷⁴.

Desse modo, as “construções poéticas” de Roussel recuperam e põem a nu o imaginário infantil sobre a África, através de colagens feitas das figuras mais disparatadas que a imaginação pode conceber em seu estado puro, ao mesmo tempo em que assumem a perspectiva igualmente imaginária do africano, espelhamento do olhar do outro sem as codificações eurocêntricas. Por isso, Leyla Perrone-Moisés afirmava não haver verdade “antropológica em Roussel”:

Seria, entretanto demasiadamente fácil denunciar o caráter ideológico desses clichês, sobretudo porque os personagens europeus, com seus trajes típicos e

³⁷⁴ Leiris, 2011, p. 97. Publicado originalmente em *Documents*, nº 7. A contextualização de Fernanda Peixoto é de grande valia: “Não é a primeira vez que *L’oeil de l’ethnologue (à propos de la Mission Dakar-Djibouti)*, publicado originalmente na revista *Documents*, em dezembro de 1930, merece a atenção da crítica, ainda que ele seja mais mencionado do que efetivamente analisado. Louis Yvert, responsável pela organização da bibliografia de Leiris, refere-se a ele como o “primeiro escrito etnográfico” do autor (Yvert, 1996: 2). Leiris não fala do texto como inaugurando sua produção etnográfica; nem por isso deixa de incluí-lo em seu dossiê de candidatura ao *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS), em 1967, como parte da rubrica “ciências humanas” de sua produção, ao lado de outros artigos e resenhas que escrevera para *Documents*. Recupera-o, posteriormente, em *Zébrage* (Leiris, 1992a), coletânea organizada antes de seu falecimento, ainda que, segundo Jean Jamin – seu principal colaborador e leitor –, tenha hesitado em fazê-lo. Jamin alerta ainda para os mal-entendidos que cercaram o texto; afinal, menos do que uma “visão etnográfica”, como supõe o título, o artigo apoia-se em recordações de infância, sendo mais importante para a obra autobiográfica futura do autor do que para a reflexão antropológica propriamente dita (Leiris, 1999: 264)” (Peixoto, 2011, pp. 195-6). Veremos, no entanto, ao longo do texto de Leiris, como essas “recordações de infância” contribuem para a formação do olhar antropológico e da experiência intelectual integral de Leiris.

seus costumes, são tão estereotipados, no romance, quanto seus correspondentes africanos. Europeus ou africanos, todos são tipos caricaturais, dotados de pensamentos e sentimentos convencionais³⁷⁵.

Daí o fato de europeu e africano serem faces opostas, embora contínuas, articuladas pela mesma dobra: o puro poder da concepção, como menciona Leiris em outro ensaio³⁷⁶. O próprio texto de Leiris, “proto-etnográfico”, se coloca nesta posição, visto que “sua originalidade decorre precisamente da posição de espera em que se encontra o autor-narrador (que viajará pouco depois)” (Peixoto, 2011, p. 196). Tão logo, as expectativas do futuro etnógrafo correspondem a uma etapa fundamental da formação do olhar científico, isto é, a partir desse texto, percebemos que a subjetividade, a espera, em suma, tudo aquilo que antecede a partida são elementos componentes para construção do olhar do etnógrafo³⁷⁷. Como rememora Leiris:

Minha primeira ideia de África remonta àquela época em que, sentindo um interesse apaixonado pelo que escrevia Raymond Roussel, a quem conhecia como amigo de família, sonhava com países distantes e descobrimentos tortuosos, situando no mesmo plano a aventura da viagem material e a aventura poética, que por sua vez não é mais a viagem, muito mais decepcionante e muito menos real³⁷⁸.

³⁷⁵ Perrone-Moisés, 2001, p. 5. Embora não haja uma “verdade antropológica” em Roussel não seria descabida uma relação com o texto *Pensamento Selvagem* de Levis-Strauss. A ideia de uma *ciência do concreto* fundamentada numa “coleção de conhecimentos” (inventário, bricolagem, ordenações) e a conjunção entre intuição sensível e apreensão inteligível teriam algo a dizer sobre os procedimentos de Roussel. Como muitos comentadores certificam, a arte moderna também é um lugar privilegiado do pensamento selvagem. O jogo entre semelhanças e diferenças dos objetos inscrito numa cadeia de relações sensíveis estaria refletido nos nomes das coisas, a partir de um princípio de analogia. Se a *bricolage* dos artistas modernos recuperam essas relações, o próprio *procédé* rousseliano pode ser lido como estrutura inteligível inscrita na lógica do sensível, uma vez que, como dissemos, os *procédés* também recuperam as relações paratáticas dos espaços privados do mundo burguês. A reintegração do sujeito nas coisas (ou apenas sua dissolução) ou a produção de uma *mitológica* (uma mitologia dos mitos) também conformariam outras relações possíveis.

³⁷⁶ Como em “Conception et réalité chez Raymond Roussel”. In: *Roussel & Co.* coletânea de textos de Roussel, publicado em 1998 pelas edições Fata Morgana, Fayard.

³⁷⁷ Daí esse tipo de prolegômeno a pesquisa etnográfica. Não queremos com isso afirmar que o trabalho etnográfico de Leiris não ultrapassa o campo da poesia e da imaginação, nem uma espécie de “mono-causa” para seu interesse sobre o continente africano. Como afirma Peixoto sobre Roussel no ensaio analisado: “Sua presença nesse momento de passagem – que o artigo faz questão de marcar – funciona como um elo entre as duas pontas da vida do etnólogo aprendiz: a infância e a vida adulta; a literatura (a poesia) e a antropologia, associada à possibilidade de alargamento da visão (“seu alcance humano e moral”), mas também à entrada na vida profissional” (Peixoto, 2011, p. 202). Outro dado fundamental é o rompimento oficial de Leiris com o grupo surrealista em 1929. Entretanto, apesar da necessidade de “observação” marcar a passagem para a vida adulta, Leiris não abandona o papel constitutivo da imaginação tal como descoberto na infância, nos espetáculos teatrais. Aliás, torna-se mais aguda a participação irredutível dessa faculdade.

³⁷⁸ Leiris, 2011, p. 97.

Desse modo, apesar de situar na ideia de infância o baralhamento entre “viagem material” e “aventura poética”, esse sentimento parece vir à tona quando se afirma a primazia do poético no que tange à categoria de “real”. Em outro nível, ao diferenciar a livre fantasia rousseliana das representações que se pretendem “documentais”, a prerrogativa do poético, diferente do que se supõe, contribui para o afastamento dos preconceitos fundados no etnocentrismo europeu. Para tal, compara passagens da peça de *Impressions d’Afrique* como aquela da “jovem condenada que matam no ato III, expondo-a a uma dessas tormentas das regiões tropicais com um grande para-raio na frente e calçada com botas metálicas atadas ao solo”(Leiris, 2011, p. 97.) com outra peça dirigida por Monezy-Eon, chamada *Malikoko*, exibida no teatro do Châtelet em 1924, obtendo enorme êxito. A última não passa de uma “representação sobre um país exótico” afinada à mentalidade de um “europeu médio” (Ibidem, p.97), contra a qual faz a seguinte advertência:

(...) essa cultura européia coloca lentes deformantes na mente que não lhe permitem abstrair-se de seus tiques e manias puramente locais, de modo que tudo quanto procede dos homens de outros climas e outras raças é percebido através de sua mentalidade branca, quer dizer, sem que o mesmo se dê conta, de uma forma completamente fantasmagórica³⁷⁹.

Se a viagem etnográfica a ser empreendida por Leiris visa espantar “esses horrores” produzidos pela interpretação da África como espaço de exotismo, obras como as de Roussel não recaem nesse tipo de armadilha. Isso porque o “real” em Roussel não corresponde ao “falso documental”, mas àquilo que é “vivo”. Para isso, é preciso que o objeto seja colocado diante dos olhos, assim como almeja o etnógrafo. Portanto, não é mera coincidência que justamente o aspecto visual do teatro de *Impressions* tenha chamado a atenção de Leiris e dos outros artistas de vanguarda, como dissemos:

A simplicidade do enredo contrasta com a proliferação de números fantásticos, que ele descreve, e que mesclam grandiloquência plástica e efeitos visuais. *Impressions d’Afrique* é efetivamente uma “aventura ótica”, momento em que Roussel explora ao máximo todo tipo de recurso imagético (Samoyault, 2005: 13). Assim não parece difícil supor que a descoberta da África pelo menino de

³⁷⁹ Ibidem, p. 98.

11 anos se dá visualmente: ele vê as fabulações e inventos de Roussel desfilarem diante de seus olhos no palco do Teatro Antoine³⁸⁰.

O contato com a obra teatral também foi fundamental para Marcel Duchamp, de modo que esse passa a privilegiar o caráter inventivo da obra de Roussel em detrimento da pura dimensão “retiniana”. A abordagem intelectual do olhar na arte permite ao inventor dos *ready-mades* analisar o “efeito de choque” produzido pelo teatro de Roussel no público. Esmiuçando os mecanismos que produzem a “forma complexa” de Roussel, Duchamp pode desenvolver seu igualmente escandaloso *Le Grand Verre* (1915-1923). De fato, Duchamp desloca o puro efeito de estranhamento suscitado pelas maravilhas em direção à sua forma de constituição.

A obra, composta por óleo, verniz, fios metálicos, fios de aço, pó, cacos e placas de vidro, possui uma estrutura transparente na qual é evidenciado o tema “erótico-delirante” na figura da “noiva despida por seus celibatários”. A delicadeza do aparato em conjunção com seu funcionamento retroalimentado é bastante semelhante às maravilhas inventadas por Roussel em *Impressions d’Afrique*.

Octavio Paz, no célebre ensaio *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, fala das máquinas que “funcionam de um modo imprevisível – os antimecanismos”:

Esses aparelhos são os duplos dos jogos de palavras: seu funcionamento insólito os nulifica como máquinas. Sua relação com a utilidade é a mesma que a de retardamento e movimento, sem sentido e sem significação: são máquinas que destilam a crítica de si mesmas³⁸¹.

Segundo Paz, “para Duchamp, a arte, todas as artes, obedecem à mesma lei: a *metaironia* é inerente ao próprio espírito. “É uma ironia que destrói a própria negação e, assim, se torna afirmação” (Paz, 2008, p. 11). Na constituição dessa “metaironia” que nulifica a função da máquina, fazendo-a operar como arte (ou *antiarte*), há uma

³⁸⁰ Peixoto, 2011, p. 202. Como conclui a autora, a presença de Roussel irá acompanhar a experiência intelectual de Leiris por toda vida, inclusive no específico do trabalho etnográfico. Logo, em obras como *África Fantasma*, a articulação entre autobiografia e etnografia, escrita de si através do deslocamento espaço-temporal, guarda relações com as viagens que Roussel fez ao redor do mundo, das quais nada retirava para seus romances: “À estreita articulação entre viagem e autobiografia que *A África fantasma* evidencia soma-se o esforço de produção de uma escrita de si que almeja subverter a marcha do tempo, projeto reiterado em *L’âge d’homme* (1939). Neste auto-retrato, esboçado entre seus 29 e 34 anos, o tempo, plasticamente representado por imagens de diversas ordens, é antítese de qualquer tipo de história. E as imagens que se sucedem na narrativa falam da experiência do envelhecimento, do aprendizado do corpo, de uma pedagogia do amor e da morte. Escrever para banir o tempo, controlar o futuro e, no limite, vencer a morte” (Ibidem, p. 207).

³⁸¹ Paz, 2008, p. 13.

referência não somente aos aparatos mecânicos apresentados em *Impressions d'Afrique*, mas também à sua forma de produção. Assim, “o jogo de palavras é um mecanismo maravilhoso porque em uma mesma frase exalta os poderes de significação da linguagem, só para, um instante depois, aboli-los mais completamente” (Ibidem, p. 11). Tal sentença referida a Mallarmé e ao próprio Duchamp, corresponde igualmente aos *procédés* de invenção de Roussel, os quais ao desestabilizar a hipótese referencialista da significação, acabavam por afirmar o caráter produtivo da arte rousseliana.

Portanto, *O Grande Vidro* (ou a *Noiva despida por seus celibatários*) seria uma *transposição* do método literário, sobretudo o rousseliano, para as artes visuais (Ibidem, p. 16). Como afirma Paz:

Duchamp adivinhou o procedimento: confrontar duas palavras de som semelhante mas de sentido diferente e encontrar entre elas uma ponte verbal. É o desenvolvimento raciocinado e delirante do princípio que inspira os jogos de palavras. E ainda mais: é a concepção da linguagem como uma estrutura em movimento, essa descoberta da linguística moderna que tanto influenciou na antropologia de Lévi-Strauss e, posteriormente, na nova crítica francesa. Para Roussel, é claro, o método não era uma filosofia, mas um procedimento literário; para Duchamp, também, é apenas a forma mais afiada e eficaz da metáfora³⁸².

Duchamp levaria adiante a consciência crítica da metáfora e do delírio. Ao contrário da máquina de Louise Montalescot que tinha como finalidade a pintura exata da paisagem, o propósito de Duchamp “não foi pintar como uma máquina, mas servir-se das máquinas para pintar” (Ibidem, p. 16). Embora nesta dissertação constataremos que não havia uma simples celebração das máquinas em Roussel, a questão da fissura no sistema mecânico (e representativo da língua, no caso do escritor) é radicalizada em Duchamp, que trata a máquina sempre sob o prisma da metáfora e “conecta-as com o

³⁸² Ibidem, p. 17. Duchamp já havia confessado a influência decisiva de Roussel no seu trabalho, na entrevista concedida a Sweeney: “Briset e Roussel eram os dois homens que naquele tempo eu mais admirava, por sua imaginação delirante (...). O responsável, fundamentalmente, por meu vidro, *A Noiva Despida por seus Celibatários*, foi Roussel. Desde que vi sua peça teatral dei-me conta imediatamente das possibilidades que sua concepção oferecia. Senti que, como pintor, era melhor sofrer a influência de um escritor que a de outro pintor. E Roussel me mostrou o caminho” (...) (Duchamp apud Paz, p. 16). Assim como Roussel descobriu “seu caminho” por meio dos *procédés* em *Impressions d'Afrique*.

centro do homem, com a fonte de sua energia: a indeterminação, a contradição” (Ibidem, p. 16)³⁸³.

Portanto, se Roussel, num afã romântico, pretendia elaborar uma obra que fosse pura expressão da glória e do desejo – linguagem dobrada sobre si e fechada para a realidade exterior, muito próxima daquele momento original no qual o verbo se pronuncia –, Duchamp fez transparecer esse movimento através de seu vidro:

A maquinaria erótica que põe em movimento é inteiramente imaginária, tanto porque os seus machos não têm realidade própria, como porque a única realidade que ela conhece e a conhece é a reflexa: a projeção de seu Motor-Desejo. Os eflúvios que recebe, à distância, são os seus, tamizados por uma maquinaria insensata. Em nenhum momento do processo a Noiva entra em relação com a verdadeira realidade masculina nem com a realidade real: entre ela e o mundo se interpõe a imaginária máquina que o seu Motor projeta³⁸⁴.

Segundo Rosalind Krauss, Duchamp “mergulha mais fundo no que se poderia chamar o pensamento estratégico de Roussel” (Krauss, 2007, p. 91) no momento em que desenvolve trabalhos voltados para “jogos de palavras”:

(...) o artista começara a produzir, como “trabalhos”, elaborados jogos de palavras em que as frases eram construídas com a repetição e a inversão de um pequeno número de fonemas, criando as frases homofônicas que Duchamp chamava Rose Sélavy³⁸⁵.

A autora apresenta alguns exemplos:

³⁸³ “Em suma, a crítica de Duchamp é dupla: crítica do mito e crítica da crítica. No Grande Vidro culmina o movimento da ironia de afirmação que anima os *ready-made*. É um mito crítico e uma crítica da crítica que assume a forma de mito cômico. No primeiro momento, traduz os elementos míticos em termos mecânicos e assim os nega; no segundo, translada os elementos mecânicos a um contexto mítico e os nega por sua vez. Nega ao mito com a crítica e à crítica com o mito. Esta dupla negação produz uma afirmação nunca definitiva, em perpétuo equilíbrio sobre o vazio. Ou, como ele disse: *Et qui libre? Equilibre*” (Paz, 2008, p. 40). Se Roussel foi um “criador de mitos”, na expressão de Leiris, estes já processam o teor metairônico e metacrítico, tal como descrito por Paz. O influxo da *belle époque* até a irrupção das duas grandes guerras também não configura um fator meramente contextual. Se a mecânica poderia ser vista com entusiasmo unilateral num primeiro momento, a eclosão da guerra geraria descofianças até entre os mais incautos em relação à positividade da técnica, vista a reposição em larga escala da técnica a serviço militar.

³⁸⁴ Ibidem, p. 40.

³⁸⁵ Krauss, 2007, p. 91.

Rose Sélavy et moi estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis (Eros é a vida e eu apreciamos as equimoses dos esquimós de palavras encantadoras)³⁸⁶.

Com esses experimentos linguísticos, Duchamp atinge um nível experimental homólogo ao de Roussel ao explorar os procedimentos no texto póstumo, sendo equiparável à relação que o último mantém com os demais escritos. Assim, a “automação do processo artístico” (Ibidem, p. 93) desnaturaliza os modos de recepção da obra, de modo que “passando por cima das funções tradicionais de significado, o trabalho concentra toda a atenção na curiosidade de sua produção” (Ibidem, p. 94). Ademais, os estudos nomeados *Rose Sélavy* geram um efeito circular semelhante àquele dos *Textos de Juventude* de Roussel, nos quais “a última frase é idêntica àquela que lhe dá início” (Ibidem, p. 94):

É uma forma que, ironicamente, solapa o curso “natural” de uma narrativa de começo, meio e fim. Voltada para si mesma, essa inversão da narrativa substitui a estratégia de uma iniciativa autocrítica para a produção de um resultado. Essa forma circular dada por Duchamp à experiência da arte assume sua forma mais literal nas produções da série *Rose Sélavy*, que o artista efetivamente montou em discos giratórios, de modo que as frases homofônicas parecessem não chegar a um ponto final³⁸⁷.

Expressões como *L’aspirant habite Javel et moi j’avais l’habite en spirale* podem ser lidas como uma “transmutação, elidente, do som”, visto que “*en spirale*” “se entende como uma transposição das sílabas de *l’aspirant*” (Ibidem, p. 96). Essa circularidade incessante, sem início ou fim, torna ilegível a gramaticalidade do texto, devido ao “estranho uso das relações verbo-substantivo” (Ibidem, p. 96):

Em decorrência dessa ruptura na superfície gramatical lógica da sentença, o leitor/ouvinte é encorajado a recorrer ao subtexto homofônico, ou aos trocadilhos, que emanam dos sons das palavras pronunciadas. E no caso de todos os discos, tal subtexto é erótico por natureza³⁸⁸.

³⁸⁶ Ibidem, p. 91.

³⁸⁷ Ibidem, p. 96. Segundo nota : “ (...) em 1926, Duchamp utilizou esses discos, juntamente com outros providos de desenhos gráficos, no filme *Anemic-Cinéma*, realizado por ele em colaboração com Man Ray e Marc Allegret”.

³⁸⁸ Ibidem, p. 96. Segundo Krauss, há uma trocadilho “l’habite” que sonoramente se assemelha à la bitte, gíria para “pênis”. O que levaria ao sentido “eu tenho meu pênis na espiral” (Ibidem, p. 350). O nome *Rose Sélavy* também tem base num trocadilho: “*Éros c’est la vie*”, *Eros é a vida*.

Em termos comparativos, enquanto num primeiro momento, Roussel extraía um “supratexto” homófono de um texto matriz, porém de modo que precisasse sempre retornar ao último, Duchamp sintetiza enunciados que contêm os dois sentidos opostos numa única matriz híbrida. Por consequência, o movimento dessa “espiral” produz um eco que se configura como “infratexto” de caráter erótico. Como vimos, no entanto, o “supratexto” de Roussel porta um “subtexto” erótico, quando traçamos paralelos entre certos dispositivos mecânicos e objetos fálicos.

Por fim, Duchamp acompanha aquela passagem do entendimento da “palavra” segundo o simbolismo, continuador em vários aspectos do romantismo, para a noção moderna de “signo”, já prenunciada por escritores como Raymond Roussel:

(...) os signos são menos ambiciosos e mais ágeis: não são os emblemas de uma “concepção de mundo” mas peças móveis de uma sintaxe. (...) os signos (e os símbolos) mudam de sentido e de gênero conforme sua posição no contexto. Por si sós não significam: são elementos de uma relação. As leis que regem a fonologia e a sintaxe são perfeitamente aplicáveis nessa esfera. Nenhum símbolo tem um sentido imutável: o sentido depende da relação³⁸⁹.

Esses artistas revelam, assim, o poder de *significar* da arte a partir da combinação estrita dos signos (o nome efetivo das “combinações imaginárias” clamadas por Roussel, ainda aprisionado a um jargão romântico), além de produzir uma ironia de segundo grau:

(...) ironia de afirmação é um processo dialético destinado precisamente a minar a autoridade da razão. Não é quando um irracionalista [Duchamp] aplica à razão uma crítica racional: o humor delirante e raciocinado é o disparo pela culatra da razão³⁹⁰.

Em outra direção, o fato de Duchamp desdobrar e levar a um nível de plena consciência uma latência da obra rousseliana demonstra como o autor marca uma passagem das concepções românticas para aquelas que são tidas como emblemáticas da modernidade literária no século XX.

³⁸⁹ Paz, 2008, p. 82.

³⁹⁰ Ibidem, p. 63.

Raymond Roussel pode ser considerado um daqueles autores que têm sua obra inscrita na encruzilhada entre o ideário romântico e a negatividade moderna. *Impressions d'Afrique* apresenta-se como um conjunto de enunciados *desdobrados* dos discursos “nominalistas” e “convencionais”, isto é, uma espécie de subversão do “já proferido” em literatura. Nessa mesma direção, a obra suspende o referente histórico em nome de uma escritura autotética.

Num primeiro movimento, a modernidade de *Impressions d'Afrique* se evidencia nessa autonomização em face aos códigos vigentes no campo literário: o texto “ilegível” de Roussel se oferece como substituto (*doublure*) aos discursos consumados da literatura ordenada sob o signo da *mimesis representativa*³⁹¹. Porém, o principal traço de modernidade na escritura rousseliana encontra-se na invenção dos *procédés*. Se o *procédé* a princípio reafirma o caráter esotérico da obra (valor romântico por excelência), na medida em que os jogos estruturais da língua subsidiam a invenção, a própria ideia de invenção mediante procedimentos mecânicos cruzados com os “acazos” da língua coloca Roussel entre aqueles produtores de discurso da modernidade.

Assim, embora Roussel idealize um modelo de obra hermético, que não permita a penetração da realidade exterior e que, de modo inverso, seja capaz de concentrar sua

³⁹¹ Nesse sentido *Impressions d'Afrique* indica um deslocamento de certa paratopia representativa do século XIX. Pensamos, por exemplo, nas declarações de Jules Champfleury e o ideário estético apresentado na revista *Réalisme*, por volta de 1850 : “O realismo pretende a reprodução exata, completa, sincera, do ambiente social e da época em que vivemos (...). Esta reprodução deve ser o mais sensível possível para que todos a compreendam”. Esta em jogo para essa “escola” a ideia de “reprodução exata realidade” tendo como modelo os métodos de observação das ciências experimentais positivistas. Obras como *Impressions d'Afrique* e *Locus Solus* vão partir desse terreno, porém através de um deslocamento que reconfigura o sentido mesmo de tais pressupostos estéticos. Tão logo as figuras do enredo das personagens cientistas, do experimento, da apresentação e da descrição serão deslocadas do papel da representação objetiva da cena descrita em direção ao espaço enigmático da escritura, lugar de origem de toda representatividade, porém em si mesmo irrepresentável (a despeito das tentativas de Roussel em dominar o devir original da escrita). Do mesmo modo a constituição de um ponto de vista, a descrição detalhada e minuciosa, as enumerações e os substantivos concretos, os extensos parágrafos, as subordinações já não mais funcionam como reprodução do referente : as personagens artistas, que através de artifícios mecânicos, pintam quadros, dançam e, sobretudo, escrevem fábulas, configuram o desdobramento ficcional daquele outro processo de desdobramento, concernente a cisão dos enunciados desvelado pelo *procédé*. Destarte, expressões como “reprodução exata”, “imitação perfeita”, “cópia idêntica”, recorrentes na avaliação do narrador sobre os inventos das personagens artistas/cientistas, remetem a um deslocamento do ideal de representação da realidade exterior (ou antes, a pretensão do gênio romântico em criar conforme a natureza). Por outro lado, ironicamente, essas imitações perfeitas serão atribuídas a um processo mecânico de modo que a representação empalideça para dar visibilidade ao problema da gramática da representação. A exatidão vista como artifício faz com que a repetição narrativa não reforce mais a presença objetiva do objeto descrito, produzindo dois efeitos paralelos : a incursão do objeto no plano do simbólico e uma repetição percebida como linguagem, aquela dos termos homônimos e parônimos. Duas matrizes convergentes e díspares : o reencantamento da imaginação literária outrora embotada por Cervantes e um novo desencantamento por a confiança de uma escrita mecânica. Agora esta não poderia inaugurar um novo encantamento, aquele própria à escritura ?

glória sem deixar esvair seus resplendores (semelhante ao costume de cerrar as cortinas no momento de criação ou se enclausurar no convés do navio durante as viagens), a escritura rousseliana se expõe ao acaso vertiginoso da linguagem. Apesar das tentativas de sistematizar todos os “achados” linguísticos, o acúmulo de detalhes das figuras, a multiplicidade de episódios encaixados, o estranhamento produzido no leitor por alguns enunciados incomuns deixam entrever essas fissuras no sistema. Este sempre é abalado pelo “alastramento indefinido da linguagem”.

Por outro lado, a modernidade e autonomia da obra residem não em sua intenção hermética ou exclusão de todo contexto, mas no funcionamento de uma forma que legisla e se especifica perante o mesmo. Dessa maneira, a autonomia só se torna possível diante uma realidade a qual a forma literária faz a crítica³⁹². Significa então que a autonomia da obra não se confunde com desenraizamento de um contexto.

³⁹² Prova disso são passagens como aquela em *Impressions d'Afrique* em que se representa, nas imediações do teatro dos incomparáveis, uma miniatura da Bolsa de Valores de Paris (Roussel, 2011, p. 17). Nela, os investidores se comunicam por meio de “miseráveis alexandrinos” de difícil reprodução “em função das flutuações da cotação” (Ibidem, p. 32). A cena em questão incorpora de maneira irônica e crítica os referenciais da cultura ocidental. Se os versos alexandrinos fazem referência à cultura clássica, marcada estabilidade dos valores tradicionais, aqui, em terras africanas, os versos são “miseráveis”, já estão desgastados e não conseguem acompanhar a velocidade dos fluxos do capital moderno. Roussel, assim, assimila de maneira irônica esse elemento pertencente ao seu contexto, para negá-lo a ponto de estabelecer a alteridade perante esse referencial da cultura branca. Prontamente, a alteridade das figuras rousselianas operaria com a inversão e subversão dos referenciais do ocidente. Sobre essa passagem, François Piron faz uma interessante análise: “A fortuna da família Roussel procedia da especulação, fruto da dedicação em investimentos financeiros e imobiliários do pai de Roussel. Quando ele morreu prematuramente em 1894 (aos sessenta e dois anos, enquanto Raymond, o filho menor, só tinha dezesseis anos), deixou à sua mulher uma fortuna e um patrimônio considerável, que ela se encarregou, como logo faria seu filho, em gastar. De modo que, com a morte do pai, terminou o crescimento financeiro da economia familiar. O crescimento da fortuna da família Roussel foi, ao que parece, tão espetacular como repentino e característico do impressionante desenvolvimento da especulação da Bolsa em Paris da segunda metade do século XX. Seguramente, esta foi uma das razões pelas quais Roussel não viu nessa fortuna senão uma “boa estrela”, um “filão milagroso”, um “prêmio gordo” inato (Piron, 2011, pp. 14-15). Sobre a passagem da Bolsa em *Impressions*: “Nenhuma imagem pode ilustrar de forma mais clara a ideia pueril e mágica que tinha Roussel de como funciona a flutuação dos valores na bolsa. Por mais que Roussel só tivesse sido um beneficiário passivo, ou precisamente por isso, não deixou de ser um testemunho privilegiado dessa primeira geração de fortunas integralmente nascidas da especulação baseada integralmente na flutuação de produtos financeiros, e não é difícil imaginar até que ponto essa nova forma de retribuição podia parecer irreal a quem não era senão herdeiro” (Ibidem, p. 16). O autor estabelece analogias entre a flutuação econômica do período, que acarretou a “desestabilização dos valores submetidos a partir desse momento a formas de subjetividades inscritas na volatilidade dos desejos, convertendo-o em valores flutuantes; e, por outra parte, o que Roussel levou a cabo em sua obra, tanto no âmbito da cultura como no da economia do signo” (Ibidem, p. 16). Assim o autor associa a “desmaterialização da economia” com a desmaterialização das representações culturais (Ibidem, p. 16). Para além do problema da alienação do sujeito frente ao fetichismo das formas econômicas, queremos salientar que as clivagens entre estratos e formas artísticas diversas, produzidas por Roussel, têm como campo de possibilidade essa situação de nivelamento de todos os valores. Roussel cria os *procédés* num momento em que “as referências do passado não podiam socorrê-lo” (Ibidem, p. 17). Daí o tratamento irônico do referencial clássico: os alexandrinos são igualmente submetidos a essa flutuação geral dos valores. Ademais, isso corrobora a ideia de que a autonomia e a heterogeneidade da obra não coincidem com a denegação de seu contexto, o qual retorna no interior da obra de maneira deslocada. A ideia

Logo, se ainda pode-se falar em autonomia da obra, esta se dá no texto rousseliano, sobretudo, na constante diferenciação produzida pela frase derivada perante a frase inicial. O texto “abandonado” não se apaga completamente, permanece como *fantasma* do enunciado produzido. Isso ressalta o fato de que a alteridade das figuras não prescinde do discurso institucionalizado. Esse último é deslocado, abalado em sua estrutura, mas subsiste como fragmento, indício do lugar de enunciação do texto nas obras produzidas pelo *procédé*.

Em suma, o movimento autotélico da escritura, sua dobra, coincide com uma abertura, qual seja : os múltiplos *récits* do repertório ocidental ou os alastramentos do jogo próprio da linguagem.

Nos limites da dialética entre técnica e liberdade, acaso e necessidade, da concisão e do excesso, do imprevisto e o máximo domínio da criação, insurgem os *procédés* como forma de reconfiguração vanguardista de uma arte, em certa medida, pré-subjetiva : daí a recuperação dos africanismos, os medievalismos, os temas míticos expostos em *Impressions d’Afrique*. Com a independência do processo de invenção obtida com os *procédés* efetua-se também a promessa de uma máxima *visualidade* na narração, embora o mesmo movimento permita a irrupção da figura do enunciador nas franjas do espetáculo. Está em jogo o paradigma da *Vista*, das *Impressões*, no qual o olhar que pretende tudo abranger se revela nos limites do visto, seja nos pontos cegos da lanterna de *La Vue* ou no perímetro da cena dos incomparáveis em *Impressions d’Afrique*.

Num outro nível, os *procédés rousselianos* trazem consigo uma possibilidade de reconfiguração do discurso literário. Se o escritor, no entanto, pretende um controle total do material por meio de um “método gerativo”, este acaba por ser deslocado pelas potências produtivas da própria escritura. Por consequência, a figura do autor R.R já não é mais a tributária do sentido último do texto, embora reapareça como complemento do gesto da escritura através do adjetivo *rousseliano*. Tal trânsito talvez indique a passagem do sujeito substancial e autocentrado, criador da ficção, para o espaço tênue e deslocado do desejo – *rousseliano* não seria o qualificativo cujo escritor almejava ver impresso por toda parte ?

moderna de produção ajuda a compreender esse processo no qual o referente é pulverizado ou “desmaterializado” nas dobras dos mecanismos modernos, como o *procédé*.

Do mesmo modo, percebe-se que no momento em que a mimesis é deslocada a linguagem é posta em jogo, em performance. Forma que aponta para a própria forma, não seria outro modo senão aquele identificado por Barthes no qual a linguagem aponta para o próprio vazio. Lugar do *indecidível*, do *neutro* (de um terceiro termo sem oposição) – a escritura rousseliana manifesta a transgressão própria a experiência literária moderna. Figuras duplas/travestidas como as de Carmichael e Talou demonstram a irredutibilidade da linguagem perante um princípio de razão identitário o qual faria cessar toda interpretação.

Assim, como os dois sentidos possíveis descobertos nas palavras por Roussel e o paralelismo “invisível” mantido sob as mesmas, nosso trabalho se ateve as duas matrizes que se descolam, mas que permanecem homólogas, mesmo na denegação da primeira: representação e produtividade textual. Se a noção de representação ainda era vigente nas práticas de escrita de Raymond Roussel, dada sua proximidade a meia distância com diversos grupos acadêmicos de século XIX, ela seria deslocada, sobretudo, com o advento dos *procédés*, com a descoberta “do caminho” pelo autor. Seus expedientes de escrita, após a revelação feita no texto póstumo, atingiriam o nível máximo de autoconsciência – descrição, detalhamento, exatidão, nada mais são que modos de expressão das infinitas possibilidades (e impossibilidades) semióticas da linguagem. A narração, as imitações e as explicações que recobrem o visível são avatares das repetições edificadas pela escritura à maneira de transpor os vazios das palavras (cindidas nas camadas do significante e do significado) e da linguagem em geral. Vazio que se torna o principal protagonista, seja na vertente negativa, na qual ele seria visto como espaçamento (análogo ao constante aprofundamento da *mise en abyme* na ficção), o que levaria a escritura de uma narrativa à outra sem possibilidade de saída, ou na positiva, na qual a descoberta do abismo coincide com a descoberta do *visível* no campo da literatura, originado da própria produtividade textual e das palavras “desencarnadas”, na expressão de Octávio Paz.

ANEXO

Como escrevi alguns de meus livros - Raymond Roussel, 1935.

Tradução na íntegra de Fabiano Barboza Viana³⁹³

Sempre me propus explicar de que maneira tinha escrito alguns de meus livros (*Impressions d'Afrique, Locus Solus, l'Étoile au Front, e la Poussière de Soleils*)³⁹⁴.

Trata-se dum procedimento muito especial. E, esse procedimento, parece-me que é meu dever revelá-lo, pois tinha a impressão que alguns escritores do futuro poderiam talvez explorá-lo com proveito.

Muito jovem já escrevia algumas páginas empregando esse procedimento.

Eu escolhia duas palavras quase semelhantes (fazendo pensar nos metagramas). Por exemplo *billard* e *pillard* [*bilhar* e *pilhar*]. Depois acrescentava a elas algumas palavras equiparáveis, mas dadas em dois sentidos diferentes, e obtinha assim duas frases quase idênticas.

No que concerne *bilhar* e *pilhar* as frases que eu obtive foram essas:

Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard... [As letras do branco {giz} sobre as bordas do velho bilhar...].

Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard. [As cartas do branco sobre os bandos do velho pilhar {pilhador/saqueador}]³⁹⁵.

Na primeira “*lettres*” [letras] era dada no sentido de “signos tipográficos”, “*blanc*” [branco] no sentido de “cubo de giz” e “*bandes*” no sentido de “bordas”.

³⁹³ Há uma tradução parcial do texto feita por Luiza Neto Jorge e publicada como apêndice da edição portuguesa esgotada de *Novas Impressões de África*, Editora Fenda, 1988. Na seguinte tradução, nos valem do texto original francês, através da publicação das edições Gallimard em 1995. Sempre que necessário, cotejamos o texto original com as traduções portuguesa, espanhola e inglesa, mencionadas na bibliografia. [N.T].

³⁹⁴ *Impressões de África, Locus Solus, A Estrela na Fronte e a Poeira de Sóis*. [N.T].

³⁹⁵ Os jogos sonoros elaborados a partir da língua francesa, fundamento do procedimento rousseliano, são na maior parte das vezes intraduzíveis na língua portuguesa. Optamos por obdecer o conteúdo semântico dos termos na tradução, embora quando houve possibilidade tentamos reproduzir os jogos sonoros dos significantes, baseados na combinação e oposição dos termos homônimos e parônimos. Além disso, mantivemos, quando preciso, as frases ou vocábulos no original francês para em seguida apresentar os termos traduzidos em português. Nesses casos, como o próprio escritor Raymond Roussel utiliza com recorrência os parênteses () para explicitar a conotação dos termos, optamos por propor, em boa parte dos casos, nossa tradução entre colchetes [] e, em alguns casos, na especificação de algum termo, entre chaves { }. Todavia, em outros casos, de acordo com o tipo de referência que Roussel faz as palavras adotadas, optamos por colocar em colchetes e chaves o termo original em francês, conforme poderá se perceber. Tais procedimentos foram utilizados quando os julgamos necessários para a correta compreensão do texto [N.T].

Na segunda “*lettres*” [cartas] era dada no sentido de “missivas”, “*blanc*” [branco] no sentido de “homem branco” e “*bandes*” no sentido de “hordas guerreiras”.

Com as duas frases encontradas, tratava-se de escrever um *conto* que pudesse começar pela primeira e terminar pela segunda.

Ora, era na resolução deste problema que eu extraía todos meus materiais.

No conto em questão havia um “branco” [*blanc*] (um explorador) que, sob o título “Entre os Negros”, havia publicado sob a forma de “cartas” [*lettres*] (missivas) um livro no qual falava de bandos (hordas) dum pilhador [*pillard*] (rei negro).

No início via-se alguém escrever com um “branco” [*blanc*] (cubo de giz) umas *letras* [*lettres*] (signos tipográficos) sobre as “bandas” (bordas) dum bilhar. Essas letras, sob uma forma criptográfica, compuseram a frase final: “As cartas do branco sobre os bandos do velho pilhar”, e todo conto repousava sobre uma história de charadas³⁹⁶ baseada nos relatos epistolares do explorador.

Eu mostrarei no seu momento que havia nesse conto toda a gênese de meu livro “Impressões da África” escrito uma dezena de anos mais tarde.

Encontrar-se-á três exemplos muito claros deste procedimento de criação com base em duas frases quase semelhantes em sentidos diferentes:

1º No *Chiquenaude*³⁹⁷, um conto que apareceu em Alphonse Lemerre por volta de 1900.

2º No *Nanon*, um conto que apareceu no *Gaulois du Dimanche* por volta de 1907.

3º No *Une page du Folklore breton*³⁹⁸ um conto que apareceu no *Gaulois du Dimanche* por volta de 1908.

No que concerne à gênese de *Impressions d’Afrique*, ela consiste então numa reaproximação das palavras *bilhar* e a palavra *pillhar*. O *pillhar* é Talou³⁹⁹, os bandos são suas hordas guerreiras; o branco é Carmichaël (a palavra *lettres* [letras/cartas] não foi conservada).

Amplificando em seguida o procedimento, eu procurei novas palavras que se reportassem à palavra *billard*, sempre para as tomar num sentido outro que aquele que se apresentava à primeira vista, e essa me fornecia cada vez uma criação a mais.

³⁹⁶ Rébus no original. [N.T]

³⁹⁷ *Piparote*. [N.T]

³⁹⁸ *Uma Página do Folklore Breton*. [N.T]

³⁹⁹ Assim como Carmichaël, trata-se de uma personagem do romance. Na sequência, Roussel demonstrará como concebeu certas cenas e personagens do romance a partir de seu método de escrita [N.T].

Assim *queue* [taco] de bilhar me fornecia a cauda do vestido de Talou⁴⁰⁰. Um *queue* [taco] de bilhar porta por vezes o *chiffre* (iniciais) de seu proprietário; daí o *chiffre* (números) marcado sobre a dita cauda⁴⁰¹.

Eu procurava uma palavra para acrescentar à palavra *bandes* e pensava numas *bandes* antigas [rebordos] onde se teria feito umas *reprises* [cerziduras] (no sentido de bordado). E a palavra *reprises*, no sentido musical⁴⁰², me fornecia a Jérroukka, esta epopéia que encantava os bandos [*bandes*] (hordas guerreiras) de Talou, na qual a música consistia nas *reprises* [repetições] continuadas dum curto motivo.

Procurando uma palavra para acrescentar à palavra *blanc* [giz], eu pensava na *colle* [cola] que fixava o papel à base do cubo de giz. E a palavra *colle* dada no sentido (que tem na gíria de escola) de castigar ou de reter, me forneceu às três horas de castigo infligidas ao *blanc* [branco] (Carmichaël) por Talou.

Abandonando então o domínio da palavra bilhar, eu continuava a seguir o mesmo método. Escolhia uma palavra depois a religava a uma outra pela proposição “a” [à, em francês]; e essas duas palavras, tomadas num sentido outro que o sentido primitivo, forneciam-me uma criação nova. (É da alhures esta proposição a que me tinha servido para isso que eu vinha falar: *queue à chiffre*, *bandes à reprises*, *blanc à colle* [cauda com número, bandos em repetição, branco em castigo]. Devo dizer que esse primeiro trabalho era difícil e já me tomava muito tempo.

Vou citar alguns exemplos:

Pegava a palavra *palmier* e decidia considerá-la em dois sentidos: o sentido de *doce* e o sentido de *árvore*. A considerando no sentido de doce, procurava casá-la por meio da preposição *a* [à] com uma outra palavra suscetível em si de ser dada em dois sentidos diferentes; eu obtinha assim (e dava, eu repito, um grande e longo trabalho) um *palmier* (doce) à *restauration* (restaurante onde serve-se doces); isso que dava-me de outra parte uma *palmier* [palmeira] (árvore) à *restauration* [restauração] (sentido de

⁴⁰⁰ *Queue* tem também a acepção de *cauda*, de modo que a expressão “*la robe à traîne*” pode se fazer substituta. [N.T].

⁴⁰¹ Nesse parágrafo torna-se patente aquilo que antes havíamos indicado: entre colchetes [] apresentamos o termo original ou nossa solução no português e entre parênteses () trata-se da nossa tradução da conotação do termo fornecida pelo próprio Roussel. Ademais, muitas das palavras utilizadas pelo autor possuem uma polissemia muito mais ampla do que as assinalada no texto, ao que nos ativemos apenas aos dois sentidos explicitados pelo autor e aos significados que figuram nas obras referidas [N.T].

⁴⁰² Em música usa-se o termo *Ritornelo*. [N.T].

restabelecimento de uma dinastia sobre um trono). Daí a palmeira da praça dos Troféus consagrada à restauração da dinastia de Talou⁴⁰³.

Eis outros exemplos⁴⁰⁴:

1º *Roue* [roda] (sentido de roda de carro) à *caoutchouc* [borracha] (matéria elástica [do pneu]); 2º *roue* [abrir a cauda em leque] (sentido de pessoa orgulhosa que se pavoneia) à *caoutchouc* [cautchu, substância orgânica presente na seiva de árvores tropicais] (árvore). Daí a árvore da praça dos Troféus onde Talou vinha a se pavonear colocando o pé sobre o cadáver de seu inimigo.

1º *Maison* [casa] (edifício) à *espagnolettes* (fechos de janelas); 2º *maison* (sentido de casa de família real) à *espagnolettes* (pequenas espanholas). De onde as duas jovens gêmeas espanholas de quem descende a raça dos Talou-Yaour.

1º *Baleine* [baleia] (mamífero marinho) à *ilot* [ilhota] (pequena ilha); 2º *baleine* [barbatana de baleia] (pequena lâmina) à *ilote* [hilota] (escravo espartano⁴⁰⁵); 1º *duel* (duelo) à *accolade* [abraço] (dois adversários se reconciliam após o duelo dando um abraço no campo de batalha); 2º *duel* [dual] (tempo do verbo grego) à *accolade* [sinal gráfico denominado chave] (signo tipográfico); 1º *mou* [mole] (indivíduo indolente) à *raille* [zombar] (aqui eu pensava num estudante preguiçoso o qual seus colegas zombavam por sua incapacidade); 2º *mou* [carne bovina, vitela] (substância culinária) à *rail* [trilho] (trilho ferroviário). Estes três acoplamentos de palavras deram-me a estátua do hilota, feita de barbatanas de baleia, rolando sobre trilhos de carne de vaca e levando sobre seu pedestal uma inscrição relativa ao dual do verbo grego.

1º *Revers* (lapela) à *marguerite* [margarida] (flor que se põe numa casa do botão numa lapela do paletó); 2º *revers* [revés] (derrota militar) à *Marguerite* [Margarida] (nome de mulher); daí a batalha do Tez perdida por Yaour vestido de Margarida do Fausto.

⁴⁰³ A preposição “à” na língua francesa pode ser traduzida para a língua portuguesa como : *a, até, com, conforme, de, em, para, por, segundo, sobre* etc. Na longa série de exemplos de aplicação do segundo procedimento nos ativemos a tradução dos termos justapostos pela preposição em questão. Devemos indicar, no entanto, que as correlações entre os termos variam de modo equivalente a polissemia da preposição “à”. Assim, podemos pensar em *roda de borracha, edifício com janelas, cocheiros para o atalho*, variando a conotação de acordo com o contexto e o uso da expressão. [N.T].

⁴⁰⁴ A partir daqui Roussel apresentará uma longa série de exemplos de uso do segundo procedimento. A maioria dos exemplos se referem a personagens e passagens do romance *Impressions d’Afrique* de 1910. Continuamos mantendo no francês os termos mencionados por Roussel e os traduzindo, quando necessário, nos colchetes. Nos casos em que Roussel explicita com exatidão a acepção adotada do vocábulo, não utilizamos o último recurso mencionado [N.T].

⁴⁰⁵ Houve, por vezes, uma pequena diferença entre as palavras, como aqui, por exemplo, onde um hilota difere pouco de servo. [N.A].

1º *Métier* (profissão) à *aubes* (auroras). Pensei numa profissão que força a levantar cedo; 2º *métier* (tear) à *aubes* (paletas de roda hidráulica); daí o tear instalado sobre o Tez.

1º *Cercle* [círculo] (redondo) à *rayons* [raios] (traços geométricos); 2º *cercle* (clube) à *rayons* [raios] (raios de glória); donde o Clube dos Incomparáveis.

1º *Veste* [casaco] (vestimenta) à *brandebourgs* (guarnições); 2º *veste* (fracasso) à *Brandebourgs* (Eleitores de Brandebourgs); daí a conferência de Juillard (aqui abandonei o sentido de fracasso).

1º *Parquet* [assoalho] (pisso) à *chevilles* (tornozelo); 2º *parquet* (gabinete de agentes de câmbio) à *cheville* (redondilhas de versos); daí a pequena Bolsa onde as ordens deveriam ser escritas em versos.

1º *Étalon* (metro padrão) à *platine* [platina] (metal. Sabe-se que o metro padrão é em platina); 2º *étalon* (cavalo garanhão) à *platine* (língua em gíria); daí o cavalo apresentado na cena dos Incomparáveis.

1º *Dominos* [domino] (pessoa que usam um traje carnavalesco) à *révérences* [reverências] (saudações); 2º *dominos* [dominó] (de um jogo de dominó) à *révérences* [reverências] (aos sacerdotes); 1º *cure* (cura de água) à *réussite* [ter sucesso] (restabelecimento); 2º *cure* (habitação) à *réussite* [jogo paciência] (jogo de cartas); daí o trabalho executado pelo palhaço Whirligig; nisso concerne a torre que ele edifica com moedas; minha memória me falta quanto a palavra que me serviu de ponto de partida; a segunda palavra deveria ser *tourbillon* (uma torre feita com bilhões de moedas).

1º *Tronc* [caixa de esmolas na igreja] (de igreja) à *ouverture* [abertura] (ranhura por onde se coloca o dinheiro); *tronc* [tronco] (homem sem braços e pernas/ homem-tronco) à *ouverture* [abertura] (da opera); daí o homem-orquestra Tancre de Boucharessas.

1º *Postillons* [cocheiros] (cavaleiros) à *raccourci* (atalho) ; 2º *postillons* (gotas de saliva) à *raccourci* [encolher] (decepado) ; daí o anão Philippo.

1º *Paravent* [biombo/ gabinete] (móvel) à *jour* [fenda] (buraco existente num biombo) ; 2º *paravent* (mulher servindo de biombo) à *jour* [dia] (dia de recepção) ; daí Djizmé que serve de biombo e tem dias de recepção.

1º *Natte* (trança que uma mulher faz com seus cabelos) à *cul* [à bunda] (pensei numa trança muito longa) ; 2º *natte* (esteira de tecido) à *culs* [ornamento ao fim de um livro] (vinhetas) ; daí o tapete cheio de pequenos desenhos que Naïr dá à Djizmé.

1° *Favori* (tufo de barba) à *collet* (colarinho) ; 2° *favori* [favorito] (amante) à *collet* (armadilha) daí Naïr, amante de Djizmé, cujo pé ficou preso por uma armadilha.

1° *Louche* [concha de sopa] (colher grossa) à *envie* [vontade] (desejo que uma sopa desperta num guloso) ; 2° *louche* [estrábico] (pessoa que não enxerga) à *envie* (mancha na pele) ; daí Sirdah que não enxerga e tem uma mancha na pele.

1° *Melon* [melão] (fruta) à *pincée* [pitada] (de sal) ; 2° *melon* (chapéu) à *pincée* (palavra escrita sobre o chapéu melão) ; daí o chapéu de Naïr.

1° *Suède* [Suécia] (país) à *capitale* [capital] (cidade) : 2° *suède* (luva sueca) à *capitale* [letra maiúscula] (com letra) ; daí a luva de Djizmé onde se encontra marcada uma letra.

1° *Jardinière* [floreira] (móvel) à *œillets* [cravos] (flores) ; 2° *jardinière* (mulher que faz jardinagem) à *œillets* [ilhós] (buracos na renda) ; daí Rul que trabalha como escrava em Béhuliphruen sendo sujeita a um suplício onde figuram-se ilhós do espartilho.

1° *Mollet* [panturilha] (parte da perna) à *gras* (batata da perna) ; 2° *mollet* (ovo mole) à *gras* (espingarda Gras) ; daí o exercício de tiro de Balbet.

1° *Toupie* [pião] (brinquedo) à *coup de fouet* (chicoteada que a criança dá no pião chamada “sapato”) ; 2° *toupie* (mulher velha) à *coup de fouet* (dor súbita) ; daí Olga Tcherwonenkoff atingida em cena por uma chicotada.

1° *Dragon* [dragão] (fera fabulosa) à *élan* [ímpeto] (um dragão tomando seu ímpeto) ; 2° *dragon* (mulher dum aspecto pouco sedutor — mesmo gênero que mulher velha) à *élan* [alce] (animal) ; daí alce Sladki pertencentes à Olga Tcherwonenkoff.

1° *Pistolet* [pistola] (arma) à *canon* [cano] (tubo) ; 2° *pistolet* (homem excêntrico) à *canon* [cânone] (peça musical) ; daí o cantor Ludovie.

1° *Sabot* [tamanco] (sapato) à *degrés* [degraus] (duma escada) ; 2° *sabot* (instrumento de música) à *degrés* [graus] (dum termômetro) ; daí o instrumento de musica de Bex.

1° *Aiguillettes* [agulha] (pedaços de carne) à *canard* [de pato] (comestível) ; 2° *aiguillettes* [enfeite] (de um uniforme) à *canards* (notas musicais) ; daí os enfeites musicais de Louise Montalescot.

1° *Théorie* [teoria] (livro) à *renvois* [com notas] (indicações tipográficas) ; 2° *théorie* (grupo de pessoas) à *renvois* [arroto] (eructações) ; daí a dança — a Luenn’ chétuz — executada pelas mulheres de Talou.

1° *Phalange* [falange] (do dedo) à *dé* (com dedal) ; 2° *phalange* [falange] (tropa) à *dé* [dado] (de jogar) ; daí a tropa dos filhos de Talou e o seu dado de jogar.

1° *Marquise* [marquesa] (dama) à *illusions* (uma marquesa que vive de ilusões) ; 2° *marquise* [marquise] (cobertura saliente) à *illusions* [ilusões] (miragens) ; daí a marquise onde Séil-Kor vê desfilar toda sorte de imagens.

1° *Loup* [lobo] (animal) à *griffes* [com garras] (unhas) ; 2° *loup* (máscara) à *griffes* [com ranhuras] (assinaturas) ; daí a máscara de Séil-Kor.

1° *Fraise* [morango] (fruta) à *nature* [da natureza] (a bela natureza) ; 2° *fraise* [colarinho de pregas] (colarinho plissado) à *nature* (o jornal Natureza) ; daí o colarinho de Séil-Kor.

1° *Feuille* [folha] (vegetal) à *tremble* [álamo] (árvore) ; 2° *feuille* (folha de papel) à *tremble* [treme] (verbo) ; daí a toca de Séil-Kor talhada numa folha de papel.

1° *Marine* [marinha] (forças navais) à *torpille* [torpedo] (arma) ; 2° *marine* (vestido azul marinho) à *torpille* [peixe elétrico] (peixe) ; daí o acidente em que chegou Nina num vestido azul marinho.

1° *Boléro* (corpete) à *remise* (desconto feito sobre o preço dum corpete) ; 2° *boléro* (bolero, dança) à *remise* (cocheira) ; daí o bolero dançado por Séil-Kor e Nina.

1° *Tulle* [tule] (tecido leve) à *pois* (bolinhas bordadas num véu de tule) ; 2° *Tulle* (cidade de Tulle) à *pois* (grande ponto) ; daí o mapa de Corrèze onde Tulle é marcado por um ponto.

1° *Martingale* [martigale] (tira de tecido) à *tripoti* (substância para polir os botões de uma martingale) ; 2° *martingale* [martingale] (sistema de jogo) à *Tripoli* (cidade de Tripoli) ; daí a martingale que usa Séil-Kor no cassino de Tripoli.

1° *Mousse* (jovem marinheiro) à *avant* [proa] (de um navio) ; 2° *mousse* [musgo] (vegetal) à *Avent* [advento] (religião) ; daí o leito de musgo onde Nina dorme durante a primeira noite do Advento.

1° *Quinte* [intervalo de quinta] (música) à *résolution* [resolução] (música) ; 2° *quinte* (ataque de tosse) à *résolution* [resolução] (de análise do catecismo) ; daí o ataque de tosse que abala Nina enquanto ela toma uma resolução.

1° *Pratique* (freguês) à *monnaie* (com dinheiro) ; 2° *pratique* [gaita] (pequeno instrumento de ferro branco) à *Monnaie* (teatro de Monnaie em Bruxelles) ; daí a gaita de Cuijper.

1° *Guitare* [guitarra] (título duma poesia de Victor hugo) *à vers* [em verso] (poesia); 2° *guitare* [guitarra] (instrumento — que eu substitui por cítara) *à ver* [minhoca] (da terra); daí a cobra de Skarioffszky.

1° *Meule* [meda] (campos) *à bottes* [maço] (de feixes); 2° *meule* (pedra de amolar) *à bottes* (esgrima); daí o aparelho de Billaudière-Maisonnial.

1° *Portée* (pauta de música) *à barres* [barras] (de medida); 2° *portée* [ninhada] (de gatos) *à barres* (jogo da barra); daí os gatos que jogam na barra.

1° *Plante* [planta] (vegetal) *à faux* [foice] (de ceifar); 2° *plante* (planta do pé) *à faux* [falso] (de falsário); daí o suplício sofrido por Mossem.

1° *Arlequin* [arlequim] (personagem carnavalesco) *à salut* (saudações); 2° *arlequin* (prato) *à Salut* (ofício religioso); daí o arlequim servido ao zuavo no momento da Benção.

1° *Châtelaine* [castelã] (dama) *à morgue* [arrogância] (ar altivo); 2° *châtelaine* (cordão de jóia) *à morgue* [necrotério] (lugar onde se expõe os cadáveres); daí o cadáver com o cordão de jóia no episódio do zuavo.

1° *Crachat* (escarro) *à delta* [delta] (formado pelo escarro como se fosse um rio); 2° *crachat* (condecoração) *à delta* [delta] (letra grega); daí a ordem do Delta.

Todavia, não posso citar tudo; vou ficar por aqui ao que concerne à criação baseada na união de duas palavras tomadas em dois sentidos diferentes.

O procedimento evoluiu e fui levado a pegar uma frase qualquer, da qual eu tirava imagens, deslocando-as, um pouco como se faz quanto se trata de extrair desenhos de rébus.

Pego um exemplo, aquele do conto *Poète et ta Moresque* (página 121 e página 253)⁴⁰⁶. Servi-me duma canção “J’ai du bon tabac” [Tenho bom tabaco]. O primeiro verso: “J’ai du bon tabac dans ma tabatière” [tenho bom tabaco na minha tabaqueira] deu-me: “Jade tube onde aubade en mat (objet mat) a basse tierce” [Jade tubo onda alvorada fosco (objeto fosco) de terça baixa]. Reconheceria-se nesta última frase todos os elementos do início do conto⁴⁰⁷.

Em seguida: “Tu n’en auras pas” [Você não o terá] deu-me: “Dune en or a pas (a des pas)” [Duna de ouro tem passos]. Daí o poeta beijando as pegadas na duna. — “J’en

⁴⁰⁶ Possivelmente Roussel faz remissão as páginas da edição Lemerre de *Impressions d’Afrique*. [N.T].

⁴⁰⁷ As frases extraídas pelo procedimento evoluído, constituídas de sentidos inusitados para não se dizer “non-sense”, tornavam-se “plausíveis” a partir da construção da narrativa. Segundo o depoimento de diversos críticos da obra rousseliana, esse seria um dos motivos que explicariam a produção de relatos tão complexos — a tentativa de absorver os vários sentidos disparatados produzidos pelos procedimentos. [N.T].

ai du frais et du tout râpé” [Tenho-o do fresco e todo ralado] deu-me : “Jaune aide orfraie édite oracle paie” [Amarelo ajuda ave de rapina editar oráculo pago]. Daí o episódio na casa do Chinês. “Mais ce n’est pas pour ton fichu nez” [Mas isto não é para o seu maldito nariz] deu-me : “Mets sonne et bafoue, don riche humé” [iguarias/pratos sons e viola, dom valioso cheira]. Daí o tilintar para o prato que Schahnidjar cheira.

Continuei o conto com a canção “Au clair de la lune” [À luz da lua].

1º “Au clair de la lune mon ami Pierrot” [À luz da lua meu namorado Pierrot]; 2º “Eau glaire (muco, cascata duma cor de muco) de là l’anémone à midi négro. ” [Muco da anêmona ao meio dia negro]. Daí o episódio no éden iluminado pelo sol do meio-dia.

Quanto à forma como usei os outros versos da canção, eu não me lembro. Claramente, só me lembro disto: “Ma chandelle est...” [“Minha vela é...”] deu-me “Marchande zélée” [Comerciante zeloso].

Aqui um outro exemplo de aplicação do procedimento evoluído:

1º “Napoléon premier empereur” [Napoleão primeiro imperador] ; 2º “Nappe ollé ombre miettes hampe air heure.”[toalha de mesa olé sombra migalhas haste de ar horas]. Daí as dançarinas espanholas montadas sobre a mesa e a sombra das migalhas visíveis sobre a toalha de mesa — então o relógio de vento do país de Cocagne : haste (de bandeira) ar (vento) (páginas 95, 96 e 97). — Quanto à anedota sobre o príncipe de Conti, minhas recordações são menos precisas; a palavra que me serviu de ponto de partida me falta: somente me resta: 1º “... à jet continu” [jato contínuo]; 2º “... à geai Conti nu” [o corvo Conti nu] (página 97).

Eu usava qualquer coisa. Assim, naquela época se via por toda parte uma propaganda para não sei o que, um aparelho nomeado “Phonotypia” [Fonotipia]; esse me deu “falsa nota tibia”, daí o Breton Lelgoualch (página 66).

Eu me servi até do nome e do endereço de meu sapateiro: “Hellstern, 5, place Vendôme” do qual fiz “Hélice tourne zinc plat se rend (devient) dome” [Hélice gira aeroplano e se converte em cúpula] (Ver página 127 e 128). O número cinco tinha pego ao acaso; eu não acreditava que era exato.

Eu havia visto um álbum de Caran d’Ache uma muito divertida série de desenhos intitulada “Variações sobre o tema *Esperer um pouco*”. Um deles, sustentado por um título particular “Ante-sala ministerial”, mostrava um pobre homem esperando (a julgar por seu aspecto, esperava há muito tempo), sentado perto de um porteiro. Tirei daqui: 1º “*Patience* (se rapportant à l’attente) à antichambre ministérielle” [Paciência se

reportando à espera na ante-sala ministerial] ; 2º “*Patience* (à astiquer) à entiche ambre mine hystérique (mine qui se précipite vers... ambre, qui s’entiche de...)” [Tala para polir a encantada mina histérica âmbar (mina que se precipita através... âmbar, que se encanta de...)]. Daí o aparelho descrito nas páginas 45 à página 53.

Os quadros vivos (página 75 e seguintes) são construídos sobre os versos de Napoleão II de Victor Hugo. Aqui, porém, há na minha memória muitas lacunas que me obrigaram a colocá-las em pontos de suspensão.

1º Oh revers oh leçon quand l’enfant de cet homme [Ó fracasso ó exemplo quando a criança deste homem]

2º Or effet herse oh le son sétou [Ora efeito ancinho ó o som...linha]

1º Eut reçu pour hochet la couronne de Rome [Recebeu por chocalho a coroa de Roma]

2º Ursule brochet lac Huronne drome (hippodrome) [Ursula lúcio lago Hurona dromo (hipódromo)]

1º Quand on l’eut revêtu d’un nom qui retentit [Quando o tinham revestido de um nome que ressoava]

2º Carton hure œuf fêtu [Cartão de animal ovo palha]

1º Quand on eut pour sa soif posé devant la France [Quando era para sua sede diante da França]

2º pourchasse oie rose aide vent. . . [perseguisse ganso rosa ajuda vento]

1º Un vase tout rempli du vin de l’espérance [Um vaso todo repleto de vinho de esperança]

2º sept houx rampe lit. . . . Vésper [sete horas rampa cama... Vésper]

Daí os “Assombrados do lago Ontário” e “Haendel escrevendo sobre sua rampa”.

Encontrei ainda buscando na minha memória:

1º “Rideau cramoisi” [cortina carmesim] (título dum conto de Barbey d’Aurevilly) ; 2º “Rit d’ocre à moisi” [Risos do ocre mofado] (Ver página 112).

1º “Les Inconséquences de monsieur Drommel” [As inconseqüências do senhor Drommel] (título dum livro de Cherbuliez) ; 2º “Raisin qu’un Celte hante démon scie Eude Rome elle” [Uva que um Celta assombra demônio serra Eude Roma ela”] (Ver páginas 114 e 115).

1º “Charcutier” [açougueiro]; 2º “char qu’ut y est” [carro que está] (Ver página 106). 1º “Valet de pied” [Lacaio]; 2º “Va laide pie” [vai feia pega] (Ver página 26). Estas duas palavras com a preposição “a” [à] tinham sido alcançadas por meio de duas palavras iniciais as quais esqueci.

No episódio de Fogar me lembro de ter empregado “Mane Thecel Pharès” do qual fiz “manette aisselle phare” [alavanca axila farol]; daí o farol à alavanca que acende Fogar. Lembro-me também que a palavra Lupus (lobo) vinha da palavra Lupus [Lupus] (doença).

Esse procedimento, em suma, é parente da rima. Nos dois casos há criação imprevista devido às combinações poéticas.

É essencialmente um procedimento poético.

Ainda é necessário saber o emprego. E do mesmo modo que com as rimas pode-se fazer bons ou maus versos, pode-se, com esse procedimento, fazer boas ou más obras.

Locus Solus foi escrito assim. Porém, servi-me quase de modo exclusivo do procedimento evoluído. Quero dizer que eu tirava uma sequencia de imagens do deslocamento dum texto qualquer, como nos exemplos de Impressões da África citados por último. Uma vez, o procedimento reaparece na sua forma primitiva com a palavra *demoiselle* considerada em dois sentidos diferentes; ainda a segunda palavra sofreu um deslocamento que se relaciona ao procedimento evoluído:

1º *Demoiselle* (senhorita) à *prétendant* (pretendente) ; 2º *demoiselle* (ariete) à *reître en dents* (soldado feito com dentes).

Encontrei-me então em face desse problema: a execução dum mosaico com um ariete. Tal era a origem do complicado aparelho descrito na página 35 em diante. Era próprio do procedimento fazer surgir uma sorte de *equações de feito* (seguindo uma expressão empregada por Robert de Montesquiou num estudo sobre meus livros), equações que ele havia de resolver logicamente. (Se fez muitos jogos de palavras sobre *Locus Solus* ; *Loufocus Solus*, *Cocus Solus*, *Blocus Solus* ou *les bâtons dans les Ruhrs*, *Lacus Salus* (à propósito de *Lac Salé* de Pierre Benoit), *Locus Coolus*, *Coolus Solus* (à propósito duma peça de Romain Coolus), *Gugus Solus*, *Locus Saoulus*⁴⁰⁸, etc. Deixou-se de fazer um, me parece, que merecia ser feito, *Logicus Solus*).

⁴⁰⁸ Descobri depois da publicação de meu livro que há em Marte um lago chamado Solis Lacus. [N.A].

Sei que acrescentei à *prétendant* [a pretendente] duas palavras das quais eu tirava tudo que se refere ao soldado; recorro-me apenas da primeira: *prétendant refusé* (pretendente recusado), que eu converti em *rêve use* [sonho usado] (sonho difuso); daí o sonho do soldado.

Lembro-me também que me servi de vários versos de meu poema *la Source* (do volume *la Vue*). Porém, somente restou preciso na minha memória:

Elle commence tôt sa tournée asticote
Ailé coma . . Saturne Élastique hotte

Avec un parti pris de rudesse ses gens
Ave cote part type rit des rues d'essai sauge. En
(type des rues rit d'essai sauge)

Qui tous seraient
Qui toux sert

Ela começa cedo se tornar larva
Alado coma...Saturno Elástico cesta
Com uma parte tomada de rudeza sua gente
Ave cota por tipo de rua de ensaio sábio. Em
(tipo de ruas rindo de ensaio sábio)

Que todos seriam
Que tosse serve

Se encontrará no episódio do galo Mopsus (página 430 e seguinte): *ailé* (galo alado) *coma* (imóvel como no coma); *Saturne* (posto em comunicação com Saturno); depois a cesta elástica; a ave (ave-maria); depois fim da página 441, riso provocado no Natal por Mopsus oferecendo uma flor sábia à Faustine.

O dado ornado com as inscrições “*L’ai-je eu, l’ai-je, l’aurai-je*” [o teve, o tenho, o teria] vem da palavra *déluge* [dilúvio], “*dé l’eus-je*” [dado o teve]. Aqui eu coloco “*l’ai-je eu*” [o teve] no lugar de “*l’eus-je*” [o tido], temendo que *dé l’eus-je* [dado o teve] deixasse transparecer o procedimento.

Não me lembro de nada mais tocante a *Locus Solus*.

Como eu o disse, meus dois livros *l'Étoile au Front* et *la Poussière de Soleils* são construídos a partir do mesmo procedimento. Lembro-me claramente que, no *l'Étoile au Front*, as palavras “singulier” [singular] e “pluriel” [plural] deram-me “Saint Jules” [São Júlio] e “pelure” [casca] no episódio do papa são Jules. (poder-se-ia ainda encontrar no mesmo papel algumas folhas onde se encontra a explicação muito clara da forma que eu escrevi *l'Étoile au Front* et *la Poussière de Soleils*. Poder-se-ia encontrar também um episódio escrito imediatamente após *Locus Solus* e interrompido pela mobilização de 1914 onde está a questão claramente de Voltaire num sentido pleno de luminosidade; esse manuscrito mereceria talvez ser publicado).

Escusado será dizer que meus outros livros *la Doublure* [o Forro/ o Substituto], *la Vue* [a Vista] e *Nouvelles Impressions d'Afrique* [Novas Impressões da África] são absolutamente estranhos ao procedimento.

É igualmente construído a partir do procedimento um dos primeiros livros cuja composição é da impressão Lemerre, 6, rua des Bergers (um episódio em Cuba para teatro⁴⁰⁹).

Estranho ao procedimento são as poesias “*l'Inconsolable*” [o Inconsolável] e “*Têtes de carton du Carnaval de Nice*” [Máscaras do Carnaval de Nice] assim como a poesia “*Mon Âme*” [Minha Alma] escrita aos dezessete anos e publicada no *Gaulois* de 12 de julho de 1897.

Não tentem procurar relações entre o livro “*la Doublure* e o conto “*Chiquenaude*”; não há nenhuma.

* * *

Gostaria de assinalar aqui uma curiosa crise que tive aos dezenove anos de idade, enquanto escrevia *La Doublure*. Durante alguns meses experimentei uma sensação de glória universal duma extraordinária intensidade. O doutor Pierre Janet, que me tratou durante longos anos, fez uma descrição desta crise no primeiro volume de sua obra *De l'Angoisse à l'Extase* [Da Angústia ao Extâse] (página 132 e seguintes); designa-me pelo nome de Martial, escolhido por causa do Martial Canterel de *Locus Solus*.

⁴⁰⁹ Posteriormente, o autor fez destruir esse pedaço da composição. Os *Documentis pour servir de canevas* (Documentos para servir de esboços), que encontram-se mais distantes, são os seis primeiros de uma série de trinta "documentos" que deveriam figurar neste livro. [Nota do Editor]. [N.A].

Gostaria também, nessas notas, prestar homenagem ao homem de incomensurável gênio que foi Jules Verne.

Minha admiração por ele é infinita.

Em certas páginas de *Viagem ao centro da terra*, de *Cinco Semanas no balão*, de *Vinte mil léguas submarinas*, *Da Terra à Lua* e *À Volta da Lua*, da *Ilha Misteriosa* e do *Hector Servadac*, ele ergueu-se ao mais altos cimos que pode chegar o verbo humano.

Tive a felicidade de ser recebido uma vez por ele em Amiens onde fazia meu serviço militar e pude apertar a mão que tinha escrito tantas obras imortais.

Ó mestre incomparável, seja abençoado pelas horas sublimes que passei toda minha vida a vos ler e a vos reler sem cessar.

Também é necessário que eu fale aqui dum fato bastante curioso. Viajei muito. Principalmente em 1920-21 dei a volta ao mundo pelas Índias, Austrália, Nova Zelândia, os arquipélagos do Pacífico, a China, o Japão e a América. (Durante esta viagem fiz parada longa no Taiti, onde encontrei ainda algumas personagens do admirável livro de Pierre Loti). Eu já conhecia os principais países da Europa. O Egito e todo o norte da África, e mais tarde eu visitei Constantinopla, a Ásia Menor e a Pérsia. Ora, de todas viagens, eu nunca tirei nada para meus livros. Pareceu-me que a coisa merecia ser assinalada por mostrar claramente que em mim a imaginação é tudo.

Algumas breves notas biográficas terminarão esta obra.

Fui criado com minha irmã Germaine, mais tarde duquesa de Elchingen, depois princesa de Moskowa desde 21 de outubro de 1928, data em que morreu sem deixar filhos o irmão mais velho de meu cunhado, Napoléon Ney, príncipe da Moskowa, casado com Sua Alteza a princesa Eugénie Bonaparte, descendente direta do rei Joseph e de Lucien Bonaparte. Fato curioso: quase todos os do Império se encontravam reunidos na família de meu cunhado: seu meio-irmão era príncipe de Essling e duque de Rivoli ; sua irmã mais velha tinha desposado Sua Alteza o príncipe Murat, pretendente ao trono de Nápoles; suas outras irmãs eram: a princesa Eugène Murat, a duquesa de Camastra, a duquesa de Albuféra e a duquesa de Fezensac. No mais, meu sobrinho, o

único herdeiro, Michel Ney, duque de Elchingen e futuro príncipe da Moskowa, desposou em 26 de fevereiro de 1931, M^{lle} Hélène La Caze, neta, por parte de mãe, de Ferdinand de Lesseps e sobrinha neta de Napoleão III e da imperatriz Eugénie. Ao seu casamento eu fui testemunha com o príncipe Murat.

Nosso irmão mais velho Georges, falecido em 1901, era quase um homem quando nós éramos ainda crianças.

Guardo de minha infância recordações deliciosas. Posso dizer que nela conheci vários anos duma felicidade perfeita.

Minha mãe adorava música e, achando-me dotado para esta arte, ela me fez trocar aos treze anos o Liceu pelo Conservatório, depois de ter vencido uma ligeira resistência de meu pai.

Entrei na classe de piano de Louis Diémer e obtive uma segundo depois uma primeira menção.

Aos dezesseis anos tentava compor melodias cujos versos eu mesmo os fazia. Os versos vinham sempre facilmente, mas a musica permanecia rebelde. Um dia, aos dezessete anos, resolvi abandonar a música para fazer apenas versos; minha vocação vinha a se decidir.

A partir desse momento uma febre de trabalho tomou conta de mim. Trabalhava, por assim dizer, noite e dia durante longos meses, ao fim dos quais escrevi *la Doublure*, cuja composição coincidiu com a crise descrita por Pierre Janet.

Quando *La Doublure* apareceu, em 10 de junho de 1887, seu insucesso me causou um choque duma violência terrível. Tive a impressão de ser precipitado à terra do alto dum prodigioso pico de glória. O abalo provocou em mim uma espécie de doença de pele que se traduziu por uma vermelhidão por todo corpo e minha mãe levou-me ao médico, acreditando que eu tinha rubéola. Desse choque resultou principalmente uma apavorante doença nervosa da qual eu sofri durante muito tempo.

Retomei o trabalho, mas duma forma mais sensata do que na minha crise de estafa. Durante alguns anos fiz a prospecção. Nenhuma de minhas obras me satisfez, salvo *Chiquenaude* que publiquei em 1900.

Aos vinte e cinco anos escrevi *La Vue*. Este poema apareceu no *Gaulois du Dimanche* e chamou a atenção de alguns letrados. Uma alusão foi feita no *Sire de Vergy*, uma opereta que então se representou no *Variétés*: uma das personagens, eu não sei mais qual, observava numa caneta, carregada por Éve La Vallière, uma vista representando a batalha de Tolbiac.

Depois de *la Vue*, escrevi ainda o *Concert e la Source* [o *Concerto e a Fonte*], depois fiz de novo a prospecção durante vários anos, no coração dos quais publiquei somente (no *Gaulois du Dimanche*) *l'Inconsolable* e *Têtes de Carton du Carnaval de Nice*. Esta prospecção não ocorreu sem me causar tormentos e cheguei a rolar no chão em crises de raiva, sentindo que eu não poderia vir a dar-me as sensações de arte as quais aspirava.

Finalmente, por volta dos trinta anos, tive a impressão de ter encontrado meu caminho pelas combinações de palavras que falei. Escrevi *Nanon*, *Une Page du Folklore breton* depois *Impressions d'Afrique*.

Impressions d'Afrique apareceu em folhetim no *Gaulois du Dimanche* e passou completamente despercebido.

Da mesma forma, quando este trabalho apareceu nas livrarias, ninguém prestou atenção. Somente, Edmond Rostand, a quem enviei um exemplar, o compreendeu de imediato, se apaixonou por ele e falou a todos, chegando até a ler fragmentos em voz alta aos familiares. Dizia-me muitas vezes: “Haveria uma peça extraordinária à tirar do vosso livro”. Essas palavras me influenciaram. Além disso, eu sofria por ser incompreendido e pensava que pelo teatro eu chegaria talvez mais facilmente ao público do que pelo livro.

Tirei então de *Impressions d'Afrique* uma peça que fiz representar primeiro no teatro *Fémina*, depois no teatro *Antoine*.

Esta foi mais do que um insucesso, foi um clamor indignado. Tratavam-me de louco, vaiavam os atores, jogavam moedas no palco, cartas de protesto eram endereçadas ao diretor.

Uma *tourné*e feita na Bélgica, na Holanda e no norte da França não foi mais bem sucedida.

Durante esse tempo escrevia *Locus Solus*.

Como *Impressions d'Afrique* a obra apareceu em folhetim no *Gaulois du Dimanche* e, do mesmo modo, passou completamente despercebido.

Na livraria, o resultado foi nulo.

De novo eu quis recorrer ao teatro e encomendei à Pierre Frondaie extrair de *Locus Solus* uma peça que eu fiz representar com grande luxo no teatro *Antoine*.

Na estréia houve um tumulto indescritível. Foi uma batalha, pois desta vez, se quase toda sala era contra mim, eu tinha ao menos um grupo de partidários muito calorosos.

O caso casou uma grande celeuma e fui conhecido do dia para noite.

Porém, longe de ser um sucesso, foi um escândalo. Pois, à parte do pequeno grupo favorável que falei, todo mundo se voltou contra mim.

Segundo a expressão dum jornalista, foi “um motim de canetas”. De novo trataram-me de louco, de mistificador; toda a crítica proferiu gritos de indignação.

Porém, finalmente um resultado era doravante adquirido: o título de uma de minhas obras era célebre. Em todas as revistas teatrais, naquele ano, houve uma cena sobre *Locus Solus*, e duas revistas se inspiraram pelo seu título: *Cocus Solus* (que, mais feliz que minha peça, ultrapassou os cem números) e *Blocus Solus ou les bâtons dans les Ruhrs*.

Pensando que a incompreensão do público vinha talvez do fato que eu tinha até então apresentado no teatro adaptações de livros, resolvi compor uma obra especialmente para o palco.

Escrevi *l'Étoile au Front* que fiz representar no *Vaudeville*. Novo tumulto, nova batalha, mas meus partidários eram desta vez muito mais numerosos. No terceiro ato a efervescência era tal que se precisou, no meio duma cena, baixar as cortinas para levantá-las ao cabo de certo tempo.

Durante o segundo ato, um dos meus adversários gritou para aqueles que o aplaudiram: “*Hardi la claque*” [Bofetadas nos audazes]. Robert Desnos respondeu-lhe “*Nous sommes la claque et vous êtes la joue*” [Nós somos a bofetada e vocês são a bochecha]. A frase teve sucesso e foi citado por diversos jornais. (Nota divertida, invertendo *l* e *o j* obtinha-se: “*Nous sommes la claque et vous êtes jaloux*” [Nós somos a bofetada e vocês são invejosos], frase que não deixava de ter sem dúvida uma certa justiça).

Mais uma vez a crítica se desencadeou contra mim, e, como sempre, falou de loucura ou de mistificação. Chamaram a peça “*l'Araignée sous le front*” [A Aranha sobre a testa] e os jornalistas entrevistaram meus atores para saber se eu escrevia minhas peças seriamente ou se meu fim era de zombar do mundo. Soube que ao fim duma das representações um grupo de estudantes tinha, durante algum tempo, ficado a saída para me vaiar.

Entretanto, o número dos meus partidários aumentava sem cessar.

Depois *l'Étoile au Front* escrevi a *Poussière de Soleils* que fiz representar na *Porte-Saint-Martin*.

Disputaram-se os lugares para estréia e a afluência foi enorme. Muitos vinham para ter o prazer de assistir a uma sessão agitada e nela desempenhar um papel. Entretanto, a representação foi calma. Uma vez, entretanto, no início de uma manifestação hostil, um de meus partidários gritou: “Silêncio, idiotas!”.

A peça não foi compreendida; e com algumas exceções, os artigos da imprensa foram detestáveis.

Uma série de representações dadas um pouco mais tarde na *Renaissance* não foi mais feliz. Quando a cortina caía, as pessoas gritavam ironicamente “o autor...o autor...”. No entanto, a cada uma das minhas manifestações, eu via pessoas novas se juntarem a mim.

Para escrever *l'Étoile au Front* e *Poussière de Soleils* eu tinha interrompido a composição de uma obra em versos começada em 1915⁴¹⁰.

Naquela época tinha-me dedicado à poesia, abandonado desde muitos anos, e a obra em questão não era outra que as *Nouvelles Impressions d'Afrique*, que só acabei em 1928.

Não se acreditaria, com efeito, qual tempo imenso exige a composição de versos desse gênero.

Vou tentar dar uma ideia desse trabalho.

As *Nouvelles Impressions d'Afrique* deviam conter uma parte descritiva. Tratava-se dum minúsculo binóculos, em que cada tubo, com a largura de dois milímetros e colado contra o olho, continha uma fotografia sobre o vidro, com o bazar do Cairo num dos tubos, no outro um dos cais de Louqsor.

Fiz em verso a descrição dessas duas fotografias. (Era, em suma, um recomeço exato de meu poema *la Vue*).

⁴¹⁰ Já que eu toco aqui na parte poética de minha obra, eu gostaria de citar quatro versos que, que na minha grande juventude, eu me diverti em acrescentar à poesia de Victor Hugo que começa assim: *Comment, disaient-ils, / Avec nos nacelles / Fuir les alguazils ? / — Ramez, disaient-elles. //*. Estes são quatro versos que se seguiu à última estrofe da poesia: — *Comment, disaient-ils, / Nous sentant des ailes / Quitter nos corps vils ? / — Mourez, disaient-elles. //*. N.A. . -Como, diziam eles, / Com nossas nacelas / Escapavam os alguazils / -Remeis, diziam elas. [Já o pastiche de Roussel]: -Como, diziam eles, / Se sentimos que temos asas / Deixar nossos corpos vis? / -Morreis, diziam elas.

Acabado este primeiro trabalho, retomei a obra desde seu princípio para dar acabamento aos versos. Porém, ao fim de algum tempo tive a impressão que uma vida inteira não seria suficiente para dar cabo e eu renunciei em perseguir minha tarefa. Tudo isso me levou cinco anos de trabalho. Se o manuscrito for encontrado nos meus papéis, pode ser que interesse, tal como está, alguns de meus leitores.

Ora, se, dos treze anos e meio que decorreram do inverno de 1915 ao outono de 1928, eu subtraísse o cinco anos de que falei, mais o tempo que levei para escrever *l'Étoile au Front* e *La Poussière de Soleils*, constato que me levou sete anos para compor as *Nouvelles Impressions d'Afrique* tal qual eu as apresentei ao público.

Para terminar esta obra eu retorno ao sentimento doloroso que experimentei sempre quando via minhas obras defrontarem uma incompreensão hostil quase geral.

Levou não menos que vinte anos para esgotar a primeira edição de *d'Impressions d'Afrique*.

Somente conheci verdadeiramente a sensação de sucesso enquanto eu cantava ou me acompanhava ao piano e, sobretudo pelas numerosas imitações que eu fazia de pessoas comuns. Aí, ao menos, o sucesso era enorme e unânime.

Eu me refugio, a falta de melhor sorte, na esperança que terei talvez um pouco de reconhecimento póstumo em relação aos meus livros.

BIBLIOGRAFIA:

ADAMSON, Ginette. *Le procédé de Raymond Roussel*. Amsterdam : Rodopi, 1984.

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo” e “Revendo o surrealismo”, in: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003.

_____. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ALENCAR, Ana Maria de; MORAES, Ana Lúcia. “O Oulipo e as oficinas de escrita”. Disponível em: www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero13/ii.html. Acesso em: 20 de junho 2012.

_____. *Raymond Roussel: Grito ou Canto?* In: Anais de Congresso Anual da Abralic. São Paulo: Abralic, 2008.

ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

AMIOT, Anne-Marie. *Raymond Roussel en Gloire*. Mélusine, nº VII. Lausanne, Suisse: Editions L’Age d’Homme, 1984.

_____. et REGGIANI, Christelle. *Raymond Roussel, 2 : formes, images et figures du texte roussellien*. Texte présentés par Christelle Reggiani. Paris : Lettres modernes Minard, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e Estudo de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

_____. *Ethica Nicomachea* I, 13 – III, 8 – Tratado de virtude moral. Tradução Marco Zingano. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mímesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Ensaio de Literatura Ocidental*. Tradução Jose Marcos Mariani Macedo & Samuel Titan Junior. São Paulo: Editora 34, 2007.

BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Vozes, pp. 35-44, 1972.

_____. *A Câmara Clara : nota sobre fotografia*. Tradução de Julio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

_____. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Edições Brasilienses, 1988.

_____. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, Vol II, 2002.

_____. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Inédito vol 1- teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Charles Baudelaire, Poesia e Prosa*. Organizador: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAZANTAY, Pierre & BESNIER, Patrick. *Petit Dictionnaire de Locus Solus*. Paris : Edition Rodopi, 1993.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral: II*. Campinas: Pontes, 1989.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. “O Problema de Wittgenstein”. In: *A conversa infinita: A ausência do livro*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Editora Escuta, 2010.

BORGES, Jorge Luís. “Sobre o Rigor da Ciência”. In: *História Universal da Infâmia*. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

BOURQUE, Ghislain. “Les répliques de l’épissure”. In: *Raymond Roussel Perversion Classique ou Invention Moderne?* Org: Pierre Bazantay et Patrick Besnier. Rennes : Cerisy et Les Pur Presses Universitaires Rennes, pp. 99-120, 1993.

BREE, G. & MOROT-Sir, E. *Du Surréalisme à l’empire de la critique*. Paris : Arthaud, 1990.

BRETON, Andre. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Jorge Forbes e Prefácio de Cláudio Willer. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BULTEAU, Michel. “Roussel à l’unanimité”. Digraphe. *Raymond Roussel*. Paris : Mercure de France, nº 67, pp. 32-34, 1994.

BUSATO, Susanna. “Sob os Poros da Poesia: Um Roteiro de Leitura”. Disponível em: “http://www.revistazunai.com/ensaio/Susanna_busato_sobosporos.htm”. Acesso em 15 de abril de 2012.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução de Leyla-Perrone Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris : P. Belfond, 1967.

CABURET, Bernard . *Raymond Roussel*, Paris : P. Seghers, 1968.

CAMPOS, Marina Henriqueta da Costa. “De Saussure às Teorias Enunciativas: ruptura ou continuidade?” Lisboa: Edições Colibri, Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, nº 9, pp. 49-59, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARADEC, François. *Vie de Raymond Roussel*. Paris : Pauvert, 1972.

_____. *Raymond Roussel*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, Volume VI, 1963.

CARROUGES, Michel. *Les Machines Célibataires*. Paris : Ed. du Chêne, 1976.

CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento”. In: *Teoria da literatura: os formalistas russos*, Porto Alegre, Globo, pp. 39-56, 1976.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria. Literatura e Senso Comum*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão; Consuelo F. Santiago. Minas Gerais: UFMG, 1999.

CORREIA, Joaquim. “Pícaro/Picaresca”. In: *Biblios*, v. 4. Coimbra: Revista da Faculdade de Letras de Coimbra, 2001.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e Modernidade. Formas da Sombra*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. *Mímesis e Reflexão Contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

DALÍ, Salvador. Raymond Roussel ‘Nouvelles Impressions d’Afrique’. In: *Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel*. Madrid: Editora Turner e Museo Reina Sofia, 2011.

DE SOUZA, Maria Cristina dos Santos. “A Naturphilosophie como concepção de mundo do romantismo alemão”. Rio de Janeiro : Aisthe, UFRJ, nº 5, 2010.

DELACAMPAGNE, Christian. “L’écriture en folie”. In: M. Décimo. *Jean-Pierre Brisset*. Paris, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. *Foucault*. Traducción de José Vázquez Pérez. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós Ibérica, 1987.

_____. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

_____. *Crítica e Clínica*. Tradução Peter Pel Pélbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____ e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução Peter Pel Pélbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34; Vol.5, 2000.

_____. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução Suely Rolnik.. São Paulo: Editora 34; Vol. 4, 2007 b.

_____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. “Raymond Roussel ou o Horror do Vazio”. In: *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas* (1953-1974). São Paulo: Editora Iluminuras, 2008.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimento: guia enciclopédico da arte moderna*. Tradução Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

_____. *Gramatologia*, tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

_____. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001 a.

_____. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001 b.

DUBOY, Philippe. “Vers une architecture: Raymond Roussel inventeur”, de Philippe Duboy, In: *Digraphe*, pp. 174-181, 1994.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Editora Pontes, 1987.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik. Escultura Negra*. Org : Liliane Meffre. Tradução de Fernando Scheibe e Inês de Araújo. Florianópolis : Editora UFSC, 2011.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A Arte depois das Vanguardas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

_____. *O fim das vanguardas*. Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP, v. 8, p. 111-129, 2006.

FERRÁNDIZ, Raúl Rodríguez. *Semiótica del Anagrama. La hipótesis anagramática de Ferdinand de Saussure*. Madrid: Publicaciones de la Universidad de Alicante, Editora Baker Pub Group. 1998.

FERRY, Jean. *Une étude sur Raymond Roussel*. Paris : Arcanes, 1953.

FORD, Mark. *Raymond Roussel y la República de los Sueños*. Traducción de Daniel Sarasola. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Tradução Patrício Canto. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

_____. “La Bibliothèque fantastique. À propos de la Tentation de Saint Antoine de Gustave Flaubert”. Bruxelles : ante post, 1995.

_____. *Raymond Roussel*. Tradução Manoel Barros da Motta e Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

_____. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organizador: Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago; Vol. IV, 1977.

_____. “Recordar, repetir e elaborar” (1914). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago; Vol. XII, 1988.

_____. Edição Standard Brasileira das Obras Completas – (ESB). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na Ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP, n.º 53, pp. 166 – 182, março/maio 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Tradução de Marise M. Curoni e Dora F. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1991.

GALÍNDEZ-JORGE, Verónica. *Fogos de Artifício. Flaubert e a Escritura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GAVRONSKY, Serge. *Culture Ecriture. Essais Critiques. Roussel, Dada, Breton, Proust, Céline, Ponge, Césaire*. Roma: Bulzoni editore, 1983.

GENETTE, Gérard. “Silences de Flaubert”. In : *Figures*. Paris : Seuil, 1966.

_____. *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

_____. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Altea : Taurus, 1989.

_____. *Discurso da Narrativa*. Lisboa : Edições Vega, 1995.

GLENADEL, Paula. “Vozes de Baudelaire na Poesia Francesa”. São Paulo : Revista Cult, nº 73, outubro de 2003.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Tradução Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

HALICARNASSO, Dionísio. “Introdução Concepções e Formas de Imitar: Um enquadramento para Dionísio de Halicarnasso”. In: *Tratado de Imitação*. Tradução Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC do CECUL, 1986.

HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris : Hachette Supérieur, 1993.

HANSEN, João Adolfo. “Categorias Epidíticas da Ekphrasis”. São Paulo: *Revista USP*, nº 71, pp. 85-105, 2006.

HOUPPERMANS, Sjef. *Raymond Roussel. Écriture et Désir*. Paris : Librairie José Corti, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia. Ensinaamentos das Formas da Arte do Século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa : Edições 70, 1985.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

JODELET, D. *Les representations sociales*. Paris : Press University de France, 1989.

KERBELLEC, Philippe G. *Raymond Roussel au cannibale affable*. Monaco: Éditions du Rocher, 1994.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Editora, 2007.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, essais. Paris : Coll. “Tel Quel”, Aux Editions du Seuil, 1969.

LASCAULT, Gilbert. “Quatorze notes sur le nombres deux chez Raymond Roussel”. In: *Raymond Roussel Perversion Classique ou Invention Moderne?* Org: Pierre Bazantay et Patrick Besnier. Rennes : Cerisy et Les Pur Presses Universitaires Rennes, pp. 21-34, 1993.

LEIRIS, Michel. *Roussel & Co*. Paris : Fata Morgana Fayard, 1998.

_____. *La Mirada Del Etnógrafo (A propósito de la misión Dakar- Yibuti)*. In: *Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel*. Madrid: Editora Turner e Museo Reina Sofia, pp. 96-99, 2011.

LE BRUN, Annie. *Vingt mille lieues sous les mots*. Paris: Jean Jacques Pauvert, 1994.

_____. “Entre el enigma y la representación”. In: *Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel*. Madrid: Editora Turner e Museo Reina Sofia, 2011.

LIMA, Marcos Eduardo Rocha. *Três Esquizes Literários. Antonin Artaud, Raymond Roussel e Jean-Pierre Brisset*. Rio Grande do Sul: Editora Salina e UFRGS Ediotra, 2010.

LLOSA, Mário Vargas. *La orgía perpetua. Flaubert y « Madame Bovary »*. Madrid : Planeta Pub Corp, 1995.

LOPES ARAÚJO, Renata. “Locus Solus e as Máquinas Potenciais de Raymond Roussel”. São Paulo: Fronteiraz, vol.4, 2009.

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou Descrever?” In: *Ensaio Sobre Literatura*. Tradução Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 43-93, 1965.

_____. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed 34, 2005.

LYON-CAEN, Judith. “Philippe Hamon, Imageries, littérature et image au XIXe siècle”. In: *La Revue d’histoire du XIXe siècle*. Paris : Société d’histoire de la révolution de 1848, n° 25, pp. 233-236, 2002.

MAGNÉ, Bernard. “De Roussel et Perec, derechef: à propos des procédés”. In: *Raymond Roussel Perversion Classique ou Invention Moderne?* Org: Pierre Bazantay et Patrick Besnier. Rennes : Cerisy et Les Pur Presses Universitaires Rennes, pp. 245-266, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. *O Discurso Literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCUSE, Herbert. “A Sociedade como obra de arte”, Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Neues Fórum, n. 167-168, novembro-dezembro, 1967.

MATHEWS, Harry. “En 1956...”. In: Digraphe. *Raymond Roussel*. Paris : Mercure de France, nº 67, pp. 46-47, 1994.

MERLEAU PONTY, Maurice. *L’oeil et l’esprit*. 2ª ed. Paris: Gallimard, 1964.

MONTESQUIOU, Robert de. “Un auteur difficile”. In: Digraphe. *Raymond Roussel*. Paris : Mercure de France, nº 67, pp. 19-31, 1994.

MORETTI, Franco. “O século sério”. In: *A cultura do Romance*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 823- 863, 2009.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOVALIS. *Philosophical Writings*, translated and edited by Margaret Mahony Stoljar. State University of New York Press, Albany, NY, 1997.

PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. “Los Hijos del Limo”. In: *La Casa de la Presencia (poesia e historia)*. Obras Completas (I). 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 3º Ed, 2000.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. “O Olho do Etnógrafo”. São Paulo: revista, Sociologia e Antropologia, Vol. I, pp. 195-215, 2011.

PELBART, Peter Pál. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Raymond Roussel e o multiculturalismo*. Folha de São Paulo, São Paulo, pp. 4 - 6, 25 dez. 2001.

_____. *As Flores na Escrivadinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 e 2006.

_____. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PINO, Claudia Amigo. *A Ficção da Escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLATÃO. *Sofista*. São Paulo: Abril, 1983.

RAILLARD, Georges. “Un homme en gazon”. In: *L’Arc – Raymond Roussel*. Gilbert Lascault & Georges Raillard (org) . Paris : Librairie Duponchelle, pp. 26-34, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e Política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo : Editora 34, 2009.

REBOUÇAS, M.V. *Do Estranho ao Estranhamento: uma excursão pela Bibliografia de Raymond Roussel*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo (USP), 1984.

REGO, Claudia de Moraes. *Traço, Letra, escrita. Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2006.

RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du Nouveau Roman*. Paris: Seuil, 1971.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um Novo Romance*. Lisboa: Publicações Europa América, 1965.

_____. *Pour un Nouveau Roman*. Paris : Minuit, 1970.

ROUDINESCO, Elisabeth. “La mort de Raymond Roussel”. In: *L’Arc – Raymond Roussel*. Gilbert Lascault & Georges Raillard (org) . Paris : Librairie Duponchelle, pp.3-8, 1990.

ROUSSEL, Raymond. *Impressions d’Afrique*. Paris: Lemerre, 1910.

_____. *Locus Solus*. Paris : Gallimard, 1936.

_____. *Comment j’ai écrit certains de mes livres*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1963.

_____. *Épaves*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1973.

_____. *Novas Impressões de África*. Tradução de Luiza Neto Jorge. Lisboa: Fenda, 1988.

_____. *Oeuvres I: Mon Âme, Poèmes inachevés, La Doublure, Chroniquettes*. (org) Annie Le Brun. Paris: Pauvert/ Fayard, 1994.

_____. *Oeuvres IV: La Vue, Poèmes Inédits*. (org). Patrick Besnier. Paris: Pauvert/ Fayard, 1998.

_____. *Comment j’ai écrit certains de mes livres*. Paris : Gallimard, 1995.

_____. *Como escribí algunos libros míos...* Traducción de Gimferrer. Barcelona: Tusquets Editores, 1973.

_____. *Oeuvres VII: Impressions d'Afrique*. Présenté et établi par Jean-Philippe Guichon. Paris : Pauvert, 2009.

_____. *Impressões de África*. Tradução e Nota Introdutória de Júlia Ferreira e José Cláudio. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.

RUFFA, Astrid. “Roussel leído por Dali: Lógicas Imaginativas y Rasgos del Genio” In: *Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel*. Madrid: Editora Turner e Museo Reina Sofia, 2011.

SALCEDA, Hermes. *Raymond Roussel Teoria y Práctica de la Escritura*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2002.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2008.

SCIASCIA, Leonardo. *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Palermo: Esse Editrice, 1971.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do Visível o Olhar da Literatura*. São Paulo: 7 Letras, 2007.

SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. São Paulo: L&PM, 2000.

SPITZER, Leo. “Linguística e Historia Literária”. In: *Estudios de Estilo*, Madrid, Editora Gredos, 1968.

STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras – Os anagramas de Ferdinand Saussure*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

TAVARES, Bráulio. “A “câmera-olho” da literatura”. *Revista Língua Especial: Cinema e Linguagem*. São Paulo, outubro, pp. 48-53, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução a Literatura Fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. 3ª ed. Paulo: Perspectiva, 2008.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp uma biografia*. Tradução de Maria Theresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VALAORITIS, Nanos. “Dioptrique. Réflexions sur l’oeuvre de Raymond Roussel”. In: Digraphe. *Raymond Roussel*. Paris : Mercure de France, n° 67, pp. 50-61, 1994.

VILA-MATAS, Enrique. *História abreviada da literatura portátil*. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo : Cosac Naify, 2011.

VITRAC, Roger. “Jouer d’échecs”. In: Digraphe. *Raymond Roussel*. Paris : Mercure de France, n° 67, pp. 138-151, 1994.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Tradução de Hildegard Feist. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da Criação Literária*. São Paulo : Iluminuras, 1999.

WILLER, Cláudio. “O Mago, Metáfora do Poeta. 3. Poesia, Ocultismo e sua Dimensão Política”. Disponível em: http://www.triplov.com/coloquio_05/willer_02.html. Acesso em: 20 de julho de 2012.