

Samira Murad

Le Voyage d'hiver de Georges Perec ou a máquina de contar histórias: leitura e potencialidade, leitura como potencialidade.

São Paulo

2007

Samira Murad

Le Voyage d'hiver de Georges Perec ou a máquina de contar histórias: leitura e potencialidade, leitura como potencialidade.

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

Orientador: Profa. Dra. Claudia Amigo Pino.

São Paulo

2007

Resumo:

Um dos últimos textos a ser publicado em vida pelo autor, *Le Voyage d'hiver*, de Georges Perec, teve um destino diverso no âmbito da crítica literária perecquiana e do OuLiPo. Essa disparidade de tratamento parece estar vinculada ao tipo de análise que o papel do leitor suscitou na crítica até então. O objetivo dessa dissertação é realizar uma análise alternativa deste papel de modo a explicar a diferença apontada. Tentando evitar as aporias que a crítica perecquiana enfrenta na compreensão da obra do autor, esta dissertação traz também a análise de alguns aspectos do manuscrito preparatório de *Le Voyage d'hiver*.

Palavras-chave: Georges Perec, *Le Voyage d'hiver*, papel do leitor, teoria do efeito estético, Wolfgang Iser, manuscrito, crítica genética.

Abstract:

Le Voyage d'hiver – one of the last texts to be written and published by Georges Perec- has drawn different levels of attention to itself. Not having been frequently analysed by the critics, it has been used by the literary group known as the OuLiPo as a springboard for the production of a series of texts that repeated and expanded the themes dealt in Perec's text. This difference of approach seems to be related to the way the role of the reader is viewed by the critics. Therefore, the aim of this dissertation is to propose an alternative approach to the study of the role of the reader in *Le Voyage d'hiver*. Moreover, in order to deal with some of the problems that the critics face when studying the work of Georges Perec, this dissertation analyses certain aspects of the *Le Voyage d'hiver* manuscript.

Key-words: Georges Perec, *Le Voyage d'hiver*, role of reader, reader – response criticism, Wolfgang Iser, manuscript.

Introdução :	9
1 A leitura e o ardil – um problema da escrita ou da crítica perecquiana?	14
1.1 Le Voyage d’hiver na crítica perecquiana e nas continuações oulipianas.	14
1.2 Enfoques sobre o papel do leitor na crítica perecquiana.	17
1.2.1 A leitura como jogo:	18
1.2.2 O jogo como ardil :	20
1.2.3 O ardil como decepção:	23
1.2.4 A decepção pela impli-citação:	25
1.2.5 A aporia crítica:	31
1.2.6 Jogo e sedução – a formação do olhar:	37
2 O projeto estético de Georges Perec e as teorias da leitura.	41
2.1 O projeto estético de Georges Perec - A literatura e o leitor em suas conferências e entrevistas.	42
2.1.1 A Conferência de Warwick:	42
2.1.2 As entrevistas:	46
2.2 As teorias da leitura.	49
2.2.1 O que é a leitura? – aspectos fundamentais:	50
2.2.1.1 Comunicação diferida e pluralidade textual:	50
2.2.1.2 A legitimidade das leituras e a subjetividade descontrolada:	51
2.2.1.3 O estatuto do texto literário:	52
2.2.2 Como se lê? – o trabalho do leitor	55
2.2.2.1 O ponto de vista móvel:	55
2.2.2.2 Retenção, protensão, previsões e passeios inferenciais:	56
2.2.2.3 A insuficiência textual, os vazios e o controle do efeito:	57
2.3 O escritor e os teóricos – uma relação.	59
2.3.1 Sobrepondo as posições – Perec e as teorias da leitura:	60
2.3.2 Metodologia – algumas considerações:	63
3 O papel do leitor em Le Voyage d’hiver de Georges Perec	67
3.1 O “volume” textual e a leitura em “profundidade”	68
3.1.1 Personagens	68
3.1.1.1 Personagens principais - Vincent Degraël e Denis Borrade:	69
3.1.1.2 Degraël, Borrade , a “nova” e a “velha” crítica literária:	69
3.1.1.3 Degraël e o modelo do romance policial:	72
3.1.2 Hugo Vernier:	75
3.1.3 Demais personagens - o livro como personagem:	77
3.2 Instância narrativa.	80
3.2.1 Voz:	80
3.2.1.1 Determinação temporal:	81
3.2.1.2 Pessoa:	82
3.2.1.3 Níveis narrativos:	82
3.2.2 Modo e focalização:	85
3.2.3 Tempo e espaço:	87
3.2.3.1 Ordem:	87
3.2.3.2 Duração:	89
3.2.4 Espaço:	90

	6
3.3	Ficção do leitor..... 90
3.3.1	Narratário-personagem, narratário-interpelado e narratário-oculto: 91
3.3.2	A ficção do ato de leitura:..... 92
3.4	A leitura linear..... 95
3.4.1	A estratégia metatextual: 96
3.4.1.1	A armadilha para capturar leitores ingênuos: 97
3.4.1.2	Satisfações hermenêuticas parciais:..... 99
3.4.1.3	Incoerência e negações secundárias – criticidade e prazer:..... 101
4	Análise genética do manuscrito preparatório de <i>Le Voyage d’hiver</i> 104
4.1	O manuscrito preparatório de <i>Le Voyage d’hiver</i> 104
4.2	Em busca de um percurso crítico - a crítica genética e seus diferentes enfoques. 105
4.2.1	Pequena história da crítica genética: 106
4.2.2	Delineamento da disciplina – a visão francesa:..... 107
4.2.3	Críticas à crítica genética: 109
4.2.4	A posição dos geneticistas brasileiros: 111
4.2.5	Primeiros elementos de uma proposta: 112
4.3	O fenômeno da criação. 113
4.3.1	O manuscrito – índice de quê? 113
4.3.2	Elementos de uma teoria da criação: 114
4.3.3	Novos elementos da proposta: 117
4.4	Movimentos ou processos escriturais em <i>Le Voyage d’hiver</i> 117
4.4.1	O intervalo entre os fólios: 117
4.4.1.1	A descrição: 118
4.4.1.2	Os movimentos internos: 119
4.4.2	O intervalo entre o manuscrito e o texto publicado:..... 121
4.4.2.1	Supressões: 121
4.4.2.2	Acréscimos: 123
4.4.2.3	Substituições: 124
4.4.3	Três manuscritos, um movimento?..... 125
4.5	A convivência e a identidade do autor..... 129
5	Considerações finais: 130
6	Bibliografia : 135
7	Apêndice A: Transcrição diplomática do manuscrito preparatório de <i>Le Voyage d’hiver</i> : 140
7.1	Folio 1 recto:..... 140
7.2	Folio 1 verso 141
7.3	Folio 2 verso : 142
7.4	Folio 2 recto : 143
7.5	Folio 3 verso : 144
7.6	Folio 3 recto : 145

A meus pais.

Agradecimentos

A Claudia Amigo Pino, pelo carinho, amizade e orientação enriquecedora.

Ao Philippe Willemart, pela primeira oportunidade na vida acadêmica.

A Fernanda, pela amizade e paciência na revisão.

A Mônica, pelo companheirismo e leitura atenta.

Ao Lucius, pelas discussões para muito além das reuniões.

A Vanessa, pela companhia nas caronas e troca de experiências felinas.

A Isabel e Larissa pela divergência salutar de opiniões.

A Keila, pela paixão de suas opiniões.

A Carolina Messias, pela amizade e ajuda na paginação da dissertação.

A todo o grupo Criação e Crítica pelas tardes muitas vezes controversas, mas sempre prazerosas.

Ao Laboratório do Manuscrito Literário pela amizade.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro.

A Anamaria e Kátia, pela compreensão.

Ao Renato, por me fazer acreditar.

Introdução :

« Si nous avons, nous, quelque chose à nous dire, c'est parce que nous avons quelque chose à expérimenter ensemble... » (Jean-Michel Raynaud, « Le double jeu »)

A citação de Jean-Michel Raynaud apresentada acima é parte do artigo “Le double jeu” apresentado durante congresso de Cerisy de 1984. Ela diz respeito à experiência de leitura das obras de Perec. Partindo de uma discussão sobre a restrição formal, Raynaud retoma o conceito de potencialidade em literatura, ampliando-o de modo a incluir não apenas a possibilidade infinita de produção de novos textos (proposta pelo OuLiPo) como também o papel ativo do leitor face aos textos de Perec. Para o crítico, o leitor perecquiano deve executar os textos perecquianos como “un musicien exécute une partition”¹. Essa potencialidade da leitura é um dos pontos centrais da obra de Perec e também o ponto principal desta dissertação.

A preocupação com o papel do leitor surgiu com minha própria experiência de leitura. Primeiro material do autor a chegar-me às mãos, o conto *Le Voyage d'hiver* – objeto de análise desta dissertação – provocou, num primeiro momento, um forte grau de irritação. Durante o processo de leitura, fui seduzida pela história de Degraël e queria, como ele, descobrir o que havia acontecido a Vernier. Por que ele não figurava na história da literatura francesa? Por que escritores que haviam marcado época como Rimbaud, Mallarmé e Verlaine, não haviam dado crédito a tal “bíblia” literária, inspiração e “fonte” de grande parte de suas inovações? Quem era Vernier? Como havia morrido? Qual idade teria quando publicou *Le voyage d'hiver*? Quais outros livros teria publicado? O que lhe havia acontecido? Todas essas perguntas, colocadas ao longo da leitura de maneira explícita ou implícita, continuaram suspensas ao final da narrativa que terminava com a morte de Degraël.

¹ Jean-Michel, RAYNAUD. “Le double jeu”. In: *Cahiers Georges Perec 1, op. cit.*, .p.95.

Minha reação, entretanto, não se restringiu à irritação, pois, no momento em que me esforçava para dar uma certa coerência ao texto, quando tentava figurar em exatidão aquele estranho projeto, dei-me conta de uma intrigante possibilidade. E se a irritação que sentia fosse uma das reações desenhadas como possibilidade pelo texto? Essa possibilidade programada de leitura indicava que havia naquele texto algo mais que vazio e ausência de respostas e essa consciência do arдил alterou minha percepção do mesmo, causando-me prazer.

Essas sensações de leitura provocaram uma forte curiosidade em relação ao funcionamento de *Le Voyage d'hiver*. Queria discutir essa experiência de leitura, queria escrever sobre o conto, de algum modo continuá-lo. Qual não foi minha surpresa em constatar, depois de iniciada a pesquisa, que havia uma série de continuações oulipianas de *Le voyage d'hiver*! Pesquisando a bibliografia crítica sobre o conto descobri, porém, que pouca coisa havia sido escrita sobre ele e que os artigos exclusivamente a ele dedicados focavam questões biográficas e intertextuais sem que o papel do leitor e o trabalho da leitura fossem levados em consideração. Essa discrepância entre o Oulipo e a crítica literária acabou por estimular ainda mais esse desejo que tinha de trabalhar com o conto.

Paralelamente a isso, logo no início da pesquisa, descobri que o *Cahiers Georges Perec I* trazia fac-símilado o manuscrito preparatório de *Le Voyage d'hiver*. A primeira leitura do material mostrou que havia diferenças importantes entre os dois textos, possibilitando uma análise dos processos ou movimentos envolvidos na criação do conto. Decidi, então, dedicar esta dissertação ao estudo de *Le Voyage d'hiver* uma vez que o conto parecia encerrar a possibilidade de descrição do trabalho da leitura e do prazer decorrente deste e a compreensão da técnica e do saber do manuscrito. Esses diferentes enfoques estão na base deste projeto e estão, também, relacionados ao modo como foram divididos os capítulos desta dissertação.

O primeiro capítulo trata, portanto, da apresentação de *Le Voyage d'hiver* e dos problemas que esse coloca ao leitor crítico. A partir dessas questões faço, nesse mesmo capítulo, um levantamento da fortuna crítica do autor em relação ao papel do leitor. Muitos dos críticos literários que trabalharam com os textos de Perec tocam na questão do papel do leitor ainda que, como afirmei, poucos o façam em relação ao conto em questão. Dentre os achados críticos mais importantes está o estímulo proposto ao leitor pelos textos de Perec.

Marie-Odille Martin, trabalhando com o papel do leitor em *La Vie mode d'emploi*, demonstra como as técnicas narrativas utilizadas no romance têm como objetivo estimular a participação do leitor, principalmente no que diz respeito à questão da citação e implicação. Esse estímulo, entretanto, não é visto apenas de maneira positiva, trazendo elementos de uma certa culpabilização do leitor. As obras estão organizadas de modo que muito do esforço participativo do leitor é vão, já que os resultados da leitura estão sempre veiculados a uma impossibilidade de obtenção de uma imagem completa do puzzle perecquiano. A decepção presente nas narrativas perecquianas é vista como a matriz fundadora dos textos de Perec por críticos como Hugues Corriveau e Claude Burgelin. Este último crítico, num texto sobre a relação de Georges Perec com a psicanálise, entende que a decepção tem essa função porque está intimamente ligada à fatos marcantes da biografia do escritor. A decepção é vista também como o mais importante efeito possível de leitura a ser experimentado nos textos de Perec. Esse posicionamento teórico produz, entretanto, uma contradição, pois se a decepção é o efeito por excelência a ser experimentado pelo leitor, como explicar o crescente interesse pela literatura perecquiana e seu sucesso de público? Tentando sair dessa aporia, dois críticos propõem novas formas de descrição do papel do leitor nos textos de Perec. O primeiro é o já citado Raynaud com seu conceito de potencialidade e a segunda é Cláudia Amigo Pino com o conceito de olhar crítico. A descrição mais detalhada desses dois conceitos é um dos objetivos dessa dissertação.

O capítulo dois trata do estabelecimento da metodologia de análise do conto, que será realizada no capítulo três. Para tanto, discorro sobre os achados das teorias da leitura que apareceram no âmbito da crítica literária a partir da década de 70. Partindo do apanhado teórico realizado por Vincent Jouve em *A Leitura*, discuto aspectos das teorias de Iser e Eco, entre outros.

Resumidamente, essas teorias da leitura afirmam que há uma relação de assimetria entre leitor e texto no que diz respeito ao contexto de enunciação literária. Essa assimetria, por sua vez, produziria a necessidade de formação de coerência a partir do jogo de relações internas ao texto. Essa característica do texto literário é responsável por sua pluralidade, uma vez que esse jogo interno de relações pode assumir diferentes configurações de acordo com o posicionamento histórico e individual do leitor.

Essas diferentes configurações dependem do trabalho do leitor. O processo de compreensão do texto literário depende da maneira pela qual um correlato do texto na consciência do leitor se estabelece. Esse processo de percepção depende da formação de sínteses a partir dos sintagmas que compõem o texto e essa percepção está vinculada a um processo de “ilusão” por parte do leitor, que tende a valorizar elementos familiares como os mais importantes em sua percepção.

A pluralidade do texto literário não é vista pelos críticos como sinônimo de uma subjetividade descontrolada que permitiria ao leitor compreender o que quiser do texto. Os teóricos propõem o que chama de controle da transferência do texto para a consciência do leitor a partir do que Iser chamou de vazios textuais. Esses vazios são definidos pelo crítico alemão como momento de suspensão do que chamou “boa continuidade” do texto. Os vazios são, portanto, falhas no sistema geral do texto, deixando em aberto as conexões entre as perspectivas textuais e estimulando o leitor a coordená-las.

Paralelamente a esses conceitos teóricos, apresento, a partir da exposição de algumas entrevistas e conferências, o posicionamento de Georges Perec em relação ao papel do leitor. Essa apresentação se faz com a intenção de relacionar as duas posições e mostrar como a grande coincidência entre elas pode ser promissora para a análise de *Le Voyage d’hiver*.

A análise do papel do leitor no texto publicado ocorre no capítulo três. Para que ela possa ocorrer da maneira mais abrangente possível opero uma divisão artificial entre o que Jouve chama de leitura “em profundidade” e leitura linear. A primeira delas corresponde à leitura narratológica do texto. Analiso as personagens e sua relação com algumas normas históricas e literárias que me parecem relevantes para *Le Voyage d’hiver* bem como as características da instância narrativa, da organização espaço-temporal e da ficcionalização do leitor. Dentre os vários achados da análise, encontram-se as características principais de desorientação ao leitor, minimizada pela técnica narrativa observada na leitura linear. Esta última, definida por Jouve como a maneira pela qual o leitor apreende o texto no tempo, tenta mostrar como *Le Voyage d’hiver* consegue desorientar e ao mesmo tempo direcionar fortemente o foco do leitor para o desfecho da narrativa. Esse procedimento, que parece ser

típico de Perec, é responsável pela exposição das condições de leitura do próprio conto e está ligada aos conceitos de potencialidade e olhar crítico acima citados.

Da análise do papel do leitor partimos para o capítulo quatro que traz a análise de alguns movimentos escriturais do manuscrito preparatório de *Le Voyage d'hiver*. Para justificar essa análise, aponto para o caminho percorrido no estabelecimento de um posicionamento teórico em relação à crítica genética. Essa necessidade de posicionamento surge devido à diversidade de enfoques teóricos em relação ao manuscrito e à controvérsia gerada por eles. É a partir desse percurso teórico que estabeleço a justificativa para o olhar lançado aos manuscritos e para a análise que daí se seguiu. A seqüência de capítulos que, à primeira vista, pode parecer arbitrária, relaciona-se também com essa tomada de posição teórica. Ainda que os capítulos dessa dissertação possam ser lidos de maneira independente, o capítulo quatro aparece em seguida da análise do papel do leitor no texto publicado, pois é a partir dessa construção que a análise genética teve seu lugar. Sem essa primeira análise, o movimento escritural levantado tenderia a passar despercebido.

Finalmente, nas considerações finais desta dissertação apresento algumas das possibilidades futuras de pesquisa. Essas passam pela confirmação do movimento escritural destacado em vários outros geneticistas e pela importância que esse pode ter em relação à uma teoria mais geral sobre a criação.

1 A leitura e o ardil – um problema da escrita ou da crítica perecquiana?

Neste primeiro capítulo, tento mostrar como o posicionamento divergente da crítica perecquiana e do grupo literário Oulipo em relação a *Le Voyage d'hiver* é índice de uma compreensão um tanto restrita, por parte da primeira, do que vem a ser a relação do texto perecquiano com o leitor. A pouca atenção concedida ao conto pela crítica especializada contrasta vivamente com a eleição por parte do Oulipo de *Le Voyage d'hiver* como matriz geradora de pelo menos dez textos de seus integrantes, numa amplificação de aspectos fundamentais do conto de Perec. A contradição que aí se estabelece parece ser decorrente da maneira como o papel do leitor tem sido analisado. A crítica perecquiana reconhece que o leitor é chamado a desempenhar um papel ativo nesta literatura, mas, por outro lado, acredita que isto está relacionado com a decepção, entendida como um dos elementos fundadores da produção perecquiana. Para explicar essa atração pela decepção, muitos críticos recorrem a certos aspectos da biografia do escritor, espécie de panacéia utilizada na compreensão dos elementos mais densos dos textos de Perec.

Dentre as várias propostas de análise do papel do leitor que serão percorridas neste capítulo apenas duas propõem um novo ângulo de análise para o problema. As últimas páginas do capítulo dedicam-se à discussão dos conceitos de potencialidade e de olhar crítico estabelecidos com o intuito de descrever o papel ativo que o leitor parece ser chamado a assumir durante a leitura de Perec.

1.1 Le Voyage d'hiver na crítica perecquiana e nas continuações oulipianas.

Le Voyage d'hiver é o nome do conto que Georges Perec publicou, pela primeira vez, em 1979, na revista *Saisons*. Obra de poucas páginas, ela forma, juntamente com *Un cabinet d'amateur*, o conjunto dos últimos trabalhos narrativos publicados em vida pelo escritor, que faleceu em 1982, vítima de um câncer de pulmão. Um ano após sua morte,

numa espécie de homenagem a Perec, *Le Voyage d'hiver* é publicado na revista *Magazine Littéraire*. Em 1993, é editado como livro pelas Éditions du Seuil.

Desde sua publicação na *Magazine Littéraire*, o conto vem ganhando espaço na crítica literária perecquiana e já foi chamado por David Bellos, crítico literário inglês e autor de uma extensa bibliografia sobre Perec, de um dos “...textes en prose les plus maîtrisés, les plus denses, les plus évocateurs jamais donné par Perec (...) il est à ranger parmi les plus accomplis de la rhétorique perecquienne en miniature...”².

Essa observação de Bellos se justifica pela intriga de *Le Voyage d'hiver* que conta a história do “professor de letras” Vincent Degraël, cujo “instinto” crítico o leva a descobrir, na biblioteca de um colega, um “magro volume” intitulado *Le Voyage d'hiver*. Escrito por Hugo Vernier, autor que Degraël desconhece, esse “magro volume” desperta-lhe a curiosidade. Degraël pensa, em princípio, já ter lido o misterioso livro ao longo de suas pesquisas sobre os poetas simbolistas e parnasianos da França, mas rejeita essa hipótese para teorizar que o livro de Vernier é, na verdade, uma colagem de trechos de alguns dos famosos poetas por ele estudado, como Rimbaud, Verlaine e Mallarmé.

Essa idéia é, por sua vez, afastada graças à emocionante constatação da data de publicação do livro, esta anterior a das obras-primas supostamente citadas. A hipótese final é que os escritores que figuravam na história literária do final do século XIX haviam plagiado Vernier e destruído toda e qualquer evidência desse crime. É isso que Degraël tentará provar até o dia de sua morte, que ocorre numa instituição para doentes mentais. Quando alguns de seus ex-alunos são chamados a organizar seus papéis, descobrem um caderno de capa preta cuja etiqueta trazia, cuidadosamente caligrafado, o nome de *Le Voyage d'hiver*. As primeiras páginas do caderno contavam a história de suas frustradas pesquisas e o restante estava em branco.

Apesar do reconhecimento da crítica, este texto de Perec (que, nas palavras de Claude Burgelin em *Les parties de dominó chez Monsieur Lefèvre*, pode ser descrito como “...laconique et troublant (...)tel un testament ou une bouteille à la mer...”³) continua sendo um dos textos menos estudados em comparação, por exemplo, com *La vie mode d'emploi*,

² David BELLOS. *Georges Perec – une vie dans les mots*, op. cit., p.681.

³ Claude BURGELIN. *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*, op. cit., p. 181.

Un homme qui dort, *La disparition* e até mesmo para o igualmente tardio *Un Cabinet d'amateur*⁴. Para explicar tal fato, poderíamos apontar a pouca exposição que o conto conheceu pela mão de seu próprio autor, sua publicação tardia em formato de livro (o que pode ter dificultado o acesso ao texto) ou ainda seu tamanho reduzido que pode ser tomado como uma desvantagem frente à privilegiada forma “romance”. Qualquer que seja a razão, essa pouca frequência crítica parece estar em oposição à atitude adotada pelo grupo literário OuLiPo, que elegeu *Le Voyage d'hiver* como o ponto de partida para uma série de publicações que amplificam temas, técnicas e personagens perequianos. Dentre elas, estão *Le voyage d'hier*, *Le voyage d'Hitler*, *Le voyage d'Hoover*, *Le voyage des verres*.⁵

Para observarmos a maneira como essa amplificação oulipiana se dá, basta apontarmos alguns dos elementos presentes no primeiro dessa série de textos e que, de certa forma, funda essa espécie de “obra coletiva” oulipiana. Falamos, por exemplo, de *Le Voyage d'hier* de Jacques Roubaud que retoma a história da personagem Dennis Borrade na figura de seu filho americano Dennis Borrade Jr. Essa personagem, após a leitura de *Le Voyage d'hiver* e de uma entrevista com Georges Perec (na qual o autor confirma a veracidade dos fatos descritos), descobre uma pasta com papéis antigos pertencentes a Hugo Vernier e a sua esposa Virginie Huet. Nesses documentos o leitor descobre, entre outras coisas, que *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire são, na verdade, a cópia exata e integral de um livro de poemas que Vernier não teve oportunidade de publicar. Após a morte do trágico poeta, Virginie envia cópias do livro do marido aos mais variados poetas e prosadores da época. Essas últimas, ao invés de funcionarem como provas contra o plágio baudelaireano, provocam um novo crime, já que esses autores acabam servindo-se delas para comporem seus livros e, depois, queimam-nas. Como podemos ver, o conto de Roubaud repete alguns dos procedimentos utilizados por Perec como, por exemplo, a multiplicação dos nomes em “V” e “H” e os plágios da obra de Vernier. Esse procedimento

⁴ Como termômetro do interesse da crítica perequiana nos baseamos nas informações do *Bulletin* do site da Association Georges Perec (<http://www.associationperec.org>), que guarda a maior parte das informações referentes ao estudo da obra de Georges Perec. O site de J.B. Guinot (<http://perso.orange.fr/jb.guinot/pages/home.htm>), reconhecido oficialmente pela Association Perec também mostra que *le Voyage d'hiver* (2 artigos e 2 teses a seu respeito) é menos estudado que *Um homme qui dort* (8 teses, 21 artigos) e *La disparition* (21 teses, 40 artigos), por exemplo.

⁵ O artigo “Voyage divers”, de Alain Zalmanski (originalmente publicado na revista Formules nº 6 - dossiê Perec), traz um resumo de todas as continuações de *Le Voyage d'hiver* e encontra-se disponível no site: <http://worldserver2.oleane.com/fatrazie/Voyages%20divers.htm>

é radicalizado pelos outros membros do OuLiPo de modo que praticamente toda a literatura mundial - de Shakespeare a Samuel Beckett - é tornada falsa. Olhando essa produção oulipiana mais de perto, alguns questionamentos se colocam. Como entender essa atitude do grupo literário? Por que a escolha desse texto em particular e não de outros textos perecquianos que tratam, muitas vezes, de temas semelhantes, como é o caso de *Un Cabinet d'amateur*? Qual é, afinal, a especificidade de *Le Voyage d'hiver*, e como isso se encaixa no restante das obras de Perec?

A meu ver, essas questões só poderão ser respondidas se analisarmos a especificidade do papel do leitor proposto na obra. Esse viés explicaria, inclusive, porque a crítica perecquiana não deu, até o momento, um tratamento diferenciado a *Le Voyage d'hiver*, já que, muitas vezes, o papel do leitor parece ficar subordinado a outras questões teóricas. São aspectos desses problemas que discutirei nos itens seguintes.

1.2 Enfoques sobre o papel do leitor na crítica perecquiana.

Parece impossível falar da obra de Perec sem tratarmos do papel do leitor e do processo de leitura. Isso se deve, sem dúvida, à maneira como o próprio autor entendia sua prática, vista sempre como “...un travail de séduction, un échange par l’intermédiaire de la fiction...”⁶, que parece desdobrar-se, entre outras coisas, na idéia da literatura como jogo ou como quebra-cabeças.

Todavia, quando se tenta compreender a maneira como a crítica perecquiana encara o papel do leitor, percebe-se que, apesar dos excelentes trabalhos sobre a figura do leitor, sobre os diferentes percursos de leitura e sobre as forças que estão em jogo nesse percurso, a crítica percebe a atividade participativa do leitor como o “lugar de um ardil”, o que a afastava, a meu ver, da idéia de prazer inerente a essa atividade.

Na tentativa de apreender como essa aporia ocorre, sublinharei, no restante deste capítulo, alguns aspectos fundamentais dos diferentes discursos críticos sobre o leitor e a leitura nos textos de Perec, não necessariamente com a intenção de contestá-los (pois eles são fundamentais em qualquer pesquisa sobre o autor e aproximam os interessados de

⁶ Georges PEREC, *Entretiens et conférences II*, op. cit., p. 86.

pontos nevrálgicos da “questão perecquiana”, por assim dizer), mas para retrazar alguns de seus passos e tentar descobrir uma trilha esquecida que se aproxime da questão da sedução, do jogo entre escritor e leitor e do estímulo à criatividade desse último, descrita abaixo pelo próprio Perec. Perguntado, numa entrevista, se o aspecto do engajamento do leitor funcionaria como uma espécie de “jogo de salão” ou “atividade gratuita”, o autor se defende, afirmando que:

...je n'ai pas l'impression que mes livres donnent un sentiment de gratuité, ou seulement de gratuité, qu'ils soient seulement des machines. J'ai l'impression qu'il y a quelque chose derrière (...) qui sont, je peux dire très profondes. Je sais d'après, d'après les quelques...les nombreuses réactions que j'ai pu personnellement enregistrer avec *La Vie mode d'emploi*, ou avec *La Disparition*...Bon, *La Disparition* est un exercice, ce qu'on appelle un tour de force. Mais *La Vie mode d'emploi*, des gens....ont eu envie de me raconter des histoires après avoir lu ce livre. Ils m'ont envoyé des histoires après avoir lu ce livre. Ils m'ont envoyé des histoires...d'une dame qui avait fait le tour du monde en peignant des aquarelles ; une histoire d'un fameux monsieur qui collectionnait des cailloux à Grenoble. Ils m'ont envoyé des pastiches. Ils ont eu envie de m'écrire et de me raconter des choses. Donc, manifestement, c'est ce...ils avaient trouvé d'abord qu'ils n'avaient pas lu le livre comme un simple jeu de salon, et ensuite ils y avaient trouvé quelque chose qui, je peux dire, assouvissait un peu leur soif de romanesque, leur besoin de fiction et le besoin qu'on a ...qu'on vous raconte des histoires...⁷

1.2.1 A leitura como jogo:

A crítica perecquiana já apontou, no projeto estético de Perec, a ênfase ao aspecto lúdico da literatura que funcionaria com base num modelo de jogo que se estabelece entre o autor e o leitor.

Um crítico que discute essa questão é Warren Motte. Em *Poetics of Experiment – a study of the work of Georges Perec*, Motte afirma que o romancista apresenta muitos de seus textos - oulipianos e escritos mais longos - como “play”, definido como “...uma

⁷ Georges PEREC, *Entretiens et... op.cit.*, p. 289-290.

máquina de produção de prazer em seus participantes...”⁸ e cujo funcionamento depende, entre outras coisas, do desenvolvimento de uma “...relação parasitária com a realidade externa e um certo grau de metacomunicação...”⁹.

Motte considera *La Disparition* como o primeiro texto perecquiano que utiliza abertamente o modelo do jogo em dois níveis distintos, a saber, os jogos verbais lipogramáticos e a estrutura hermenêutica da intriga. Em suas conclusões, o crítico afirma que a grande quantidade de representações do “jogo” organizadas em jogos verbais, como anagramas, criptogramas, palavras cruzadas, ou jogos não verbais tais como o quebra-cabeças - a imagem central de *La Vie mode d’emploi* - indicaria que esse é o paradigma escolhido para o funcionamento do texto literário e da interação entre o texto e o leitor.

Sobre essa relação entre leitura e jogo, um dos melhores exemplos de análise foi realizado por Marie-Odile Martin no artigo “L’inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La vie mode d’emploi*.”¹⁰ Neste, a autora faz um levantamento bastante completo das várias estratégias utilizadas em *La Vie mode d’emploi* para suscitar a participação do leitor. Sua primeira afirmação diz respeito ao funcionamento do narrador, que parece manifestar-se como uma espécie de “abstração” feita de linguagem. Porém uma observação mais cuidadosa indica que a narração é assumida por uma instância que deixa marcas de sua presença no texto. Esse investimento figural, por sua vez, é de natureza bastante peculiar, já que, como explica Martin:

...si le narrateur est bien représenté dans le texte, il tire toute son existence de ce qui me paraît être, en fait, un simulacre d’acte énonciatif, dans la mesure où l’utilisation du pronom personnel “nous”, des déictiques spatio-temporels (“ici” “maintenant”) et des indications axiologiques “personnalisantes” ne permet d’inférer aucune proposition sur “l’être” véritable de l’énonciateur. L’instance narrative répond ainsi aux caractéristiques élémentaires d’une simple “énonciation énoncée”; le narrateur ne constitue pas une

⁸ “...a machine which manufactures pleasure for those who participate in it...” (Warren F. MOTTE, *The poetics of experiment : a study of the work of Georges Perec*, p. 51. Tradução nossa)

⁹ “...parasitical relationship to the external reality and some degree of metacommunication...” (Warren F. MOTTE, op. cit., p. 51. Tradução nossa.)

¹⁰ Marie-Odille MARTÍN, “L’inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La vie mode d’emploi*”. In: *Cahiers Georges Perec 1...op.cit.*, p. 246-263.

entité figurative déterminée et sa présence dans le texte est limitée. Il s’agit d’abord d’une simple énonciation, d’un simple repère fictionnel qui permet de placer la lecture sous le signe du duel et de contraindre le destinataire à élaborer sa propre stratégie ¹¹

Martin afirma, assim, que certos elementos figurais, teoricamente ligados ao narrador, têm a real função de interpelar o leitor e desenvolver o romance sob a égide do “sub-entendido”. É o caso, por exemplo, da utilização de alguns dêiticos (como o demonstrativo “ce”) que, na maioria dos casos, não teriam função anafórica e serviriam apenas para remeter ao horizonte de experiências do leitor. Funcionando de maneira inversa ao que acontece em *Je me souviens*¹², o ponto de vista subjetivo do narrador de *La Vie mode d’emploi* transforma-se, pelo uso desses indicadores, em manifestação de uma visão coletiva que teria por função solicitar o imaginário do leitor e abrir espaços dentro do texto para suas lembranças.

O pronome “on” é outro desses elementos que solicita esse tipo de participação do leitor. Ele abre uma nova brecha no texto, pois supõe um espaço no qual todo leitor pode colocar-se. Em *La Vie mode d’emploi* muitas das frases com “on” são hipotéticas e têm como objetivo a construção de uma atitude aprobatória da parte do leitor, numa tentativa de unir, em confiança, o narrador e seu destinatário. Marie-Odile Martin elenca uma série de técnicas narrativas utilizadas por Perec para criar a ilusão de um saber compartilhado entre narrador e leitor.

1.2.2 O jogo como ardil :

Entretanto, para Martin, essas técnicas narrativas ganham uma dimensão negativa por serem utilizadas para lançar o leitor no encaixe de pistas falsas, já que um certo número de adjetivos e de advérbios induz o leitor a procurar :

¹¹ Marie-Odille MARTÍN, “L’inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La vie mode d’emploi*”. In: *Cahiers Georges Perec 1...op.cit.*, p. 247-248.

¹² *Je me souviens* de Perec foi publicado em 1978 a partir de uma restrição formal utilizada pela primeira vez pelo escritor americano Joe Brainard. Ela consiste numa compilação de memórias iniciadas pela frase “je me souviens..” e cujo efeito parece ser a construção da memória individual do narrador a partir de experiências relacionadas à memória coletiva de uma época.

...un sens qui lui demeure souvent obscur sans une connaissance extérieur au texte. Ainsi, l'adjectif « énigmatique » est-il employé à plusieurs reprises dans le but d'intriguer, sans convenir particulièrement au motif auquel il est appliqué mais connotant un mécanisme d'écriture. A la lecture, il résulte en certain effet d'agacement, le même que celui provoqué par les devinettes disséminés au cours du texte et dont la recherche d'une solution met en jeu l'amour propre du destinataire...¹³

O funcionamento do texto estaria, assim, assentado num mecanismo simultâneo de culpabilização e valorização do leitor. Certos adjetivos utilizados (como “famoso” ou “célebre”) fazem referência direta à experiência do leitor e garantem-lhe uma certa tranqüilidade pelo reenvio constante ao que lhe é familiar. Contudo, como o romance contém um volume considerável de informações falsas (o que Perec chama de “falsa erudição”), esse universo familiar torna-se cada vez mais hostil, já que o conhecimento de mundo do leitor não parece ser suficiente para estabelecer a verdade. Essa indecidibilidade provoca, de acordo com Martin, um importante efeito de angústia e desconfiança.

A indecidibilidade apareceria também em outros níveis do texto como, por exemplo, na questão da citação. Essa última pode ser vista como uma piscadela ao leitor, uma maneira de chamá-lo ao texto, pois, como coloca a crítica, a citação claramente identificada pode funcionar como um instrumento de sedução do leitor. Entretanto, essa indicação clara quase não ocorre no texto, uma vez que, na maioria das vezes, o que temos são citações implícitas ou “impli-citações”, como demonstra o “Post-scriptum” do livro. Martin explica que a indecidibilidade ocorre quando o leitor percebe que sua bagagem cultural, seus conhecimentos literários prévios, não são suficientes para desvendar a autoria do que está lendo. Logo, “...tout se passe comme si la culpabilité généralement attaché à l'état de plagiaire se reportait sur le lecteur puisque c'est à lui qu'il appartient de rétablir la loi...”¹⁴.

A situação apresentada acima por Martin encontra-se alinhada ao restante da crítica perecquiana que, como Bernard Magné, acredita que “...simple ou complexe, l'impli-

¹³ Marie-Odille MARTÍN, “L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La vie mode d'emploi*”. In: *Cahiers Georges Perec 1...op.cit.*, p. 251.

¹⁴ *Ibid.*, p. 253.

citation et bien évidemment une machine à déstabiliser l'énonciation..."¹⁵. Vista como uma das maneiras de atuar sobre o leitor, a impli-citação vai ganhando tamanha importância na crítica perecquiana (principalmente em relação à *Le Voyage d'hiver*) que ela será retomada num item separado abaixo ("A citação como artil"). De qualquer modo, é preciso notar que, para Martin, ela é vista como uma das maneiras, em *La Vie mode d'emploi*, de "culpabilizar" a leitura.

Um outro elemento que atua nessa culpabilização é a multiplicação de técnicas auto-representativas. Sendo a representação autorial sua manifestação mais importante, a técnica auto-representativa teria a função de "...jouer le rôle de guide grâce auquel le texte, en intégrant son propre commentaire, délivre une forme de mode d'emploi de lui-même..."¹⁶.

Todavia, a reunião de todas as figuras autorais não permite a formação de uma imagem coerente. Numa bela análise dessas metáforas textuais, Martin mostra a oscilação existente entre as representações de caráter positivo e negativo. O caráter ameaçador e diabólico do romancista estaria inscrito nas imagens do ilusionista, do criador de artificialidades e também do malabarista. As imagens positivas estariam mais ligadas a Valène¹⁷, cujo projeto é (literalmente) central em *La vie mode d'emploi*¹⁸ e cuja caracterização é sempre feita por indícios que visam angariar a simpatia do leitor. Mas, ainda de acordo com a crítica, a figura que melhor englobaria essas duas perspectivas contrastantes seria Gaspard Wickler que, ora associado à precisão do olhar (essa "vertu maléfique"), ora associado à idéia de trabalho obstinado e minucioso, representaria o prestígio da literatura artesanal e a culpabilização do ato criador.

A conclusão a que chega Martin é que há, em *La Vie mode d'emploi*, um movimento perpétuo de ardis de leitura. A escritura demandaria a participação do leitor,

¹⁵ Bernard MAGNÉ, "Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel: l'exemple de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec", apud Benoît PEETERS. "Échafaudages". In: *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p. 185.

¹⁶ Marie-Odille MARTÍN, "L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La vie mode d'emploi*". In: *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p. 256.

¹⁷ Uma das personagens centrais de *La Vie mode d'emploi*. Seu projeto mais ambicioso está num quadro auto-referente em que se representa a si mesmo enquanto representa uma infinidade de objetos e personagens. Para maiores detalhes ver o capítulo LI de *La Vie mode d'emploi*.

¹⁸ O projeto de Valène é apresentado no capítulo LI de *La Vie mode d'emploi*.

mas faria de tudo para que esse não se deixe cativar inteiramente pela ficção e nem se deixe fascinar totalmente pelo trabalho da escrita. Para ela, não é possível, terminado o romance, recapitulá-lo numa imagem última, coerente. Só restaria ao leitor aceitar perder-se na “...toile wincklerienne du texte sans attendre d’y découvrir la règle d’une lecture univoque...”¹⁹.

1.2.3 O ardil como decepção:

Os achados de Martin lembram o chamado “sistema de decepção” proposto por Hugues Corriveau em um artigo de grande beleza poética publicado na revista *Études Littéraires*. Nele, o autor tenta compreender qual é a força existente nos textos de Perec que “...se laisse constamment séduire par la déception, qui frôle toujours, avec ironie soit, mais non moins sincèrement, le malheur, la tentation absolue de l’échec...”²⁰.

Essa força (que perpassaria toda a obra de Perec e manifestar-se-ia tanto em suas pesquisas formais como na história de suas personagens e, principalmente, nas falhas instauradas na linearidade convencional da narrativa) estaria ligada ao começo da carreira literária de Perec fundada a partir do “vazio” inicial que foi o desaparecimento do pai, morto em combate na Segunda Guerra Mundial, e da mãe, “desaparecida” em Auschwitz. Portanto, em todas suas obras, encontraríamos o escritor:

... en train de récrire le monde tout en ajustant son regard selon l’angle néfaste de la perte, du manque. Là ou semble se dessiner quelque possibilité de réussite, advient l’inévitable détournement qui modifie le cours des choses, qui renvoie l’entreprise à sa propre négation...²¹.

¹⁹ Marie-Odille MARTÍN, “L’inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La vie mode d’emploi*”. In: *Cahiers Georges Perec 1...op.cit.*, p. 263.

²⁰ Hugues CORRIVEAU, “Georges Perec ou le système de la déception”. In : *Études Littéraires*, Volume 23, n° 1-2, p.135. Esse número foi exclusivamente dedicado à obra de Perec.

²¹ *Ibid.*, p. 136.

É esse o caminho que o crítico vai percorrer em sua leitura minuciosa de obras como *Les Choses*, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*, *La vie mode d'emploi* e *Un homme qui dort*, entre outros, concluindo que, já nos dois primeiros romances de Perec, a utilização da decepção é “...érigé en système, comme l’abîme absolue dans lequel tous les livres de Perec trouvent leur conclusion...”²². Daí a possibilidade de Corriveau afirmar que a decepção desempenha um papel verdadeiramente “...structurant, à partir duquel va s’établir toute l’économie du texte perecquien ...”²³.

O exemplo extremo dessa fascinação pela decepção é dado por Bartlebooth²⁴ e seu insensato projeto de vida, fechado sobre si mesmo, numa perfeita circularidade. Como sabemos, seu fim é trágico e Corriveau chega a dizer que a personagem morre mesmo é de decepção, ferida mortalmente pelo desastre.

A decepção desdobra-se, também, em outros planos, pois:

“...si jamais le lecteur avait espéré voir se produire le miracle, s’il avait voulu que tout s’accomplissent dans la perfection de l’image de nouveau unifiée, c’est qu’il aurait méconnu que, chez Perec, le happy end est inconcevable, puisque toujours marque au coin d’une déception ontologique, dirait-on: il serait utopique d’imaginer pourvoir cerner le monde sans tomber dans l’illusion, la forme même du cercle faillissant à garantir que le jeu puisse vraiment prendre fin...”²⁵.

Corriveau afirma que a ficção, nascida para Perec sob o signo do vazio, da perda, da morte, seria, então, uma espécie de jogo desesperado contra essa última, numa tentativa de manter um traço de vida. Nesse embate desigual, a ficção só pode ser:

²² Hugues CORRIVEAU, “Georges Perec ou le système de la déception”, *op cit*, p. 140.

²³ *Ibid.*, p. 140.

²⁴ Outra das personagens centrais de *La Vie mode d'emploi*. Bartlebooth é um milionário excêntrico que tem como projeto de vida viajar o mundo pintando aquarelas, transformá-las em quebra-cabeças, montá-los, separar a aquarela da base de madeira do quebra-cabeças, dissolver a imagem pintada e recuperar a folha em branco.

²⁵ Hugues CORRIVEAU, “Georges Perec ou le système de la déception” *...op cit*, p. 146.

“...l'éternel recommencement d'elle-même, code obstiné qui, de joute en joute, de feu en feu, prend la forme accomplie du cercle. Initiatique et pervers, ce cercle perecquien est porteur de sens et de paroles, mais aussi finalité, emprisonnement. Forme fixe, jeu de l'œil, focus mobile devant l'univers, toute entière l'œuvre de Perec rejoue la déception comme une fatalité ...²⁶”.

1.2.4 A decepção pela impli-citação:

Se a ficção perecquiana é esse eterno recomeçar dela mesma, numa circularidade perversa e fixa, a impli-citação é, ao mesmo tempo, seu índice e mecanismo principal. Não é difícil imaginar, a partir dessa discussão, porque ela é vista como o procedimento perecquiano por excelência e o tema central em *Le Voyage d'hiver*.

Um crítico importante que reforça essa leitura é Claude Burgelin. Em seu livro *Les parties de dominó chez Monsieur Lefèvre*, no qual analisa as relações entre a ficção perecquiana e a psicanálise, o crítico vê *Le Voyage d'hiver* como exemplar no que se refere ao talento de Perec de entrecruzar elementos de sua história pessoal com seus livros favoritos, como se esses fossem restos diurnos na produção dos sonhos. Juntamente com traços do desaparecimento da mãe (a imagem da “cripta” transfigurada no quarto a que chega o herói anônimo do conto de Vernier), haveria uma busca incessante da figura paterna que se desdobra na utilização da impli-citação. Sua biblioteca íntima, formada pelos livros que incessantemente lê e relê, estaria no lugar daquela filiação concreta, para sempre perdida. A impli-citação, como signo da paternidade, é homenagem e destruição do lugar do pai. Associando o procedimento citacional à arquitetura psíquica do escritor, Burgelin eleva-o ao nível de uma necessidade. É esse status privilegiado da impli-citação que faz com que ela seja vista com a principal porta de entrada para a participação do leitor. A partir deste ponto, em sua análise, Burgelin passa a indicar algumas das obras utilizadas por Perec na elaboração do texto. *Paludes*, de Gide, seria uma delas, assim como o folhetim *W*, que representaria sua história pessoal. *Le voyage d'hiver*, como uma espécie de continuação de *W*, seria um livro em que as duas histórias (pessoal e literária) estariam fundamentalmente entrecruzadas. Entretanto, Burgelin afirma que:

²⁶ Hugues CORRIVEAU, “Georges Perec ou le système de la déception ”...*op cit*, p.148.

...il y a bien peu de chances que revienne sur l'instant le souvenir de Paludes à qui lit pour la première fois le Voyage d'hiver. Les macreuses risquent de rester en travers du gosier du lecteur qui ne sait pas très ce qu'il est en train d'avaler là. On ne peut, en ce premier degré, qu'être capté (ou déçu) par le charme de cette histoire étrange...²⁷.

Assim como Corriveau, Burgelin vê a participação do leitor, pela impli-citação, ocorrer pela decepção. Será preciso (e veremos isso no tópico seguinte) uma mediação do crítico para que o leitor possa encontrar uma outra função para essa técnica perecquiana.

Além disso, a decepção se manifesta para o leitor numa outra característica do texto. Sendo uma espécie de continuação de *W*, *Le Voyage d'hiver* organiza-se em torno de uma descontinuidade que se dá entre o livro de Vernier e a retomada da história de Degraël. Com isso, cria-se um trauma de leitura que:

...reste brisure, une fracture qui ne sera pas réduite. Le lecteur doit supporter qu'il y ait de la casse (...) Alors que le plus souvent une structure narrative est manière d'aménager le temps en l'ordonnant, cette réconciliation est ici désignée comme impossible (...) au lecteur à son tour d'en passer par du vide...²⁸.

Em Burgelin, esse “vazio” pelo qual o leitor deve passar é sempre negativo, já que é entendido como índice da “cripta”, o lugar em que o luto impossível pelo objeto amado perdido se esconde.

Claudette Oriol-Boyer em “Le voyage d'hiver (Lire/écrire avec Perec)” eleva o procedimento citacional à regra de produção do conto homônimo de Perec. Partindo da proposta de compreensão das técnicas utilizadas por Perec na produção do texto,²⁹ ela estabelece que a restrição formal em *Le Voyage d'hiver* é a citação (entendida aqui tanto

²⁷ Claude BURGELIN. *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre...op.cit.*, p. 184.

²⁸ *Ibid.*, p. 186.

²⁹ O interesse de Claudette Oriol-Boyer está voltado para os problemas do ensino de técnicas de produção textual, sendo ela uma escritora e uma pesquisadora ligada a ateliês de escritura.

como a citação explícita como a impli-citação), numa radicalização do procedimento utilizado em *La vie mode d'emploi*, já que, nesse último, os elementos citacionais resumiam-se a apenas dois por capítulo e eram utilizados juntamente com outros tipos de restrição. No conto estudado, a citação é vista por Boyer como o elemento principal, a chave de todos os estratos narrativos.

Após ter selecionado as citações com as quais iria trabalhar, Perec teria transformado-as em “texto”. Esse conceito é definido por Boyer como um artefato lingüístico feito de “rimas” ou “relações intra-textuais”, sejam elas literais, lexicais, simbólicas, sintáticas ou rítmicas, e, portanto, o método utilizado para sua criação depende, de acordo com a autora, da restrição formal escolhida inicialmente. No caso de *Le Voyage d'hiver*, o método de textualização utilizado está intimamente relacionado às operações constitutivas do ato citacional. Há, em decorrência da citação, o desdobramento das instâncias enunciativas e o entrecruzamento da temporalidade no texto, como acontece quando utilizamos o discurso indireto na comunicação oral. Além disso, os próprios critérios de seleção das citações, as modificações feitas em algumas dessas e a passagem de um fragmento citacional a outro estão todos ligados à necessidade de referir-se metatextualmente ao ato citacional.

A demonstração desses procedimentos de “textualização” permite a Boyer uma leitura muito bem articulada dos vários elementos de *Le Voyage d'hiver*, que passam a ser percebidos em sua unidade. Os nomes dos autores citados, por exemplo, foram escolhidos para remeter metatextualmente ao procedimento da citação. É o que ocorre na escolha de:

... Lautréamont (lison le commentaire métatextuel L'autre est amont), Victor Hugo (Hugo Vernier 'inversé' ...), Hippolyte Vaillant (H.V.), Valentin Havercamp (V.H.), Verlaine (V. + Ver), Hello (H.), Verhaeren (VERN, surnommé ' Le Victor Hugo du Nord), Huysman (H. + auteur de A Rebours) Germain Nouveau (problématique du vieux et du neuf)...³⁰.

³⁰ Claudette ORIOL BOYER, “Le voyage d’hiver : lire/écrire avec Perec”. In : *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p. 161.

A inversão das iniciais de Victor Hugo, mostrada acima, é vista também como um indicativo metatextual da inversão de valores que se dá com o procedimento citacional (mudança da importância que se concede à “fonte” e à “cópia”). Boyer mostra que a inversão manifesta-se em outros estratos do texto e está presente também na técnica de textualização utilizada na transformação dos enunciados citados. No caso da citação de Mallarmé, por exemplo, a autora vai buscar o original escrito pelo poeta e percebe que o verso “L’hiver, saison de l’art serein, l’hiver lucide” é transformado por Perec em “l’hiver lucide, saisons de l’art serein”³¹.

A textualização das passagens de um fragmento citado a outro – procedimento fundamental de “costura” de um texto feito predominantemente de citações – é metatextualmente indicada pela idéia de montagem que ocorre, por exemplo, na imagem dos “...vieillards soudés au jeune homme (...) où le ‘vieil art’ est soudé au nouveau pour produire le ‘montage’ (lire monte âge) qui, en ce cas est bien surgi du ‘brouille art’...”³².

Já a imagem da colagem aparece na escolha de termos que a indiquem metatextualmente e, portanto:

... Vincent Degraël va chez un ‘collègue’, le livre va à la ‘reliure’. Si l’on observe le document manuscrit préparatoire, on peut observer la présence de deux termes (‘Colibri’, autre titre affecté par Perec à la nouvelle et ‘recollement’ à la place de ‘reliure’) dans le choix d’une syntaxe (l’énumération) liée au collage et à la pratique de la ‘collection’, si constante chez Perec...³³

Outro procedimento metatextual utilizado na produção do texto seria o desdobramento das instâncias enunciativas. Boyer explica que, em literatura, esse desdobramento ocorre naturalmente, pois, ao invés do “emissor” e do “receptor” da comunicação oral, temos o desdobramento da primeira instância em “autor e narrador” e, para a segunda, o desdobramento em “narratário e leitor real”. Em *Le Voyage d’hiver*,

³¹ Claudette ORIOL-BOYER, “Le voyage d’hiver : lire/écrire avec Perec”. In: *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p. 162.

³² *Ibid.*, p. 164.

³³ IBIDEM.

Perec radicalizaria ainda mais esses desdobramentos, fazendo com que haja uma multiplicação de narradores e narratários. Na técnica utilizada pelo autor, teríamos marcas da subjetividade do narrador (comentários, uso de advérbios valorativos, dêiticos, uso do pronome “on”, etc) sem que esse último seja apresentado e sem que saibamos quais suas relações com os outros personagens da história. Isso faz com que essas marcas possam também ser atribuídas à subjetividade de Degraël, e, assim, o leitor não poderia atribuir uma única voz aos acontecimentos descritos na história. Isso seria reforçado pela técnica do discurso indireto livre, utilizada para reportar as falas de Denis Borrade e seus pais, entre outros. A função dessa técnica, como já comentamos, seria de apontar metatextualmente para o procedimento de produção escolhido por Perec. A citação seria definida exatamente pelo movimento enunciativo que embaralha a autoria dos comentários e não permite ao receptor saber de quem é a voz naquele discurso. A multiplicação dos narratários, por outro lado, se daria no desdobramento das várias figuras de leitores (Degraël como leitor de Vernier, os poetas simbolistas como leitores de Degraël, o narrador como leitor do manuscrito de Degraël, etc). Essas figuras, por sua vez, confundir-se-iam com os vários narradores, pois leitura e escrita estariam unidas numa mesma atividade.

Dois fatos decorrem da utilização dessas técnicas. Em primeiro lugar, há a questão cultural, pois as citações utilizadas por Perec demonstram a competência cultural do scriptor e supõem um campo cultural que o arquiteitor deve ser capaz de apreender. Para isso, o leitor deve aceitar ser conduzido “... à lire peu à peu d’autres textes, dont les références explicites permettaient la recherche...”³⁴, num procedimento de ajuste cultural. Isso permite afirmar que “... aucun lecteur ne comprendra jamais la même chose qu’un autre...”³⁵ e, logo, sua função é fazer com que “...la culture se construit dans la lecture et Perec offre quelques primes de plaisir à ceux qui ont le courage d’arpenter la bibliothèque...”³⁶.

Em segundo lugar, a sinalização constante a outros textos advinda do uso da citação faz com que :

³⁴Claudette ORIOL BOYER, “Le voyage d’hiver : lire/écrire avec Perec”. In: *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p.165.

³⁵ IBIDEM

³⁶ IBIDEM

...le lecteur se demande si alors tout n'est pas citation. Seul il a peu de chance de pouvoir le vérifier : il entame alors un lent processus de coopération lectorale. Chacun désignera un livre de la bibliothèque à lire ou à relire. Si les lecteurs de cet article veulent bien se reporter à Proust, ils verront des citations du Temps retrouvé déformés dans la nouvelle de Perec. D'autres diront la présence de Gide, Borges ou Calvino. Peu importe pourvu que la coopération s'installe là aussi...³⁷

O resultado final dessa cooperação é estimular a criatividade do leitor, incitando-o a escrever, pois “...grâce au glissement progressif des rôles, tout lecteur est invité à se transformer en scripteur sous l'impulsion de ce texte aux vertus initiatiques qui, nous dit-on, aurait déjà été récrit par toute la génération des « symbolistes décadents...”³⁸.

Contudo, Boyer aponta um grave problema nesse estímulo ao leitor. Na inversão constante dos papéis do escritor:

...chacun devient l'autre et le texte se fait ainsi machine à produire l'autre en soi. D'altération en altération, le danger est qu'il devienne machine aliénante en même temps qu'asile d'aliénés pour ceux qui seraient tentés (...)de chercher vers les textes d'hier leur livre futur³⁹

É desnecessário dizer que é esse o destino encontrado por Degraël, morto em uma instituição para doentes mentais.

³⁷ Claudette ORIOL BOYER, “Le voyage d'hiver : lire/écrire avec Perec”. In: *Cahiers Georges Perec* 1...*op.cit.*, p.167.

³⁸ *Ibid.*, p.168.

³⁹ *Ibid.*, p.169.

1.2.5 A aporia crítica:

Sem dúvida alguma, há uma força que puxa os textos de Perec para a decepção, seja ela diegética ou efeito produzido no leitor. Não podemos negar, também, que o procedimento da impli-citação seja um dos mais usados por Perec e exerça uma forte atração para o leitor. A impossibilidade de o leitor recuperar a imagem completa da narrativa, que acontece, como afirma Corriveau, por falhas na linearidade convencional desta é também indiscutível. É difícil para o leitor esperar uma imagem unívoca de *La vie mode d'emploi*, como coloca Martin. Parece impossível esperar que algo mais se produza no leitor a não ser decepção, uma vez que o mundo ficcional de Perec está estruturado pela falta, pela ausência, pela morte, como afirma Corriveau. Aliás, se pudermos acrescentar uma nova personagem ao rol dos “mortos por decepção” apresentados por Corriveau, não hesitaríamos em mencionar Vincent Degraël, que “morre louco”, sem ter conseguido completar seu projeto de vida.

Todavia, como explicar que os leitores continuem freqüentando os textos de Perec? Se a decepção resume todos os efeitos produzidos no leitor, como explicar o fenômeno Perec, que foi sucesso de público e crítica já em seu primeiro romance? Poderíamos pensar que os leitores de Perec manifestam um certo masoquismo, extraindo prazer da dor? Se pensarmos nesse ângulo da questão, seremos forçados a imaginar que a decepção descrita por Corriveau não pode dar conta de todo o efeito produzido pelos textos de Perec. Ela é, obviamente, uma etapa importante do processo, mas não é a única. Não podemos esquecer de que existe um outro momento – o momento da fruição – este sim etapa final do processo de leitura, como testemunhado pelo próprio romancista na entrevista citada acima.

Dentre as diversas razões por trás dessa aporia, existe uma que, a meu ver, se relaciona à utilização da vida pessoal de Perec como ponto de partida para o trabalho com o texto. Não se trata, aqui, de negar a pertinência desse tipo de enfoque para a obra de Perec, ainda mais quando foi o próprio escritor que, a partir de seu declarado projeto de autobiografia, escreveu uma série de textos sobre as relações entre sua história pessoal e seu trabalho como escritor⁴⁰. Entretanto, o enfoque a partir da biografia estimula o

⁴⁰ Penso, por exemplo, em *W ou le souvenir d'enfance*, “*Les lieux d'une ruse*”, *Espèces d'espaces*, entre outros.

estabelecimento de uma relação linear e de analogia entre elementos selecionados do texto (e, portanto, isolados de seu contexto) e fatos biográficos. Porém, como já afirmou Barthes⁴¹, esse é apenas um dos tipos de relação possível. No caso do papel do leitor ela não é interessante porque, nesse tipo de estudo, de acordo com Iser, deveríamos levar em conta as relações internas do texto. No caso de alguns dos críticos selecionados, podemos ver a descontextualização de elementos operando, por exemplo, em Corriveau, que utiliza apenas a perspectiva das personagens para examinar o problema da decepção. Como apontado acima, a decepção tem, é claro, papel importante nos textos de Perec, até porque ela faz parte da estrutura textual se a entendermos como utilização de funções esperadas mas negadas no decorrer da narrativa. Se, na compreensão do texto, nos restringirmos a esses elementos, iremos sempre nos decepcionar. O papel do leitor, contudo, vai além. Voltarei a isso na última parte desse capítulo.

Compreender a impli-citação como busca pessoal do escritor por um substituto da paternidade perdida, como faz Burgelin, parece ser outra analogia limitante, principalmente se extrapolarmos tal movimento para o campo do leitor. Afinal, como afirma a própria Marie-Odille Martin, a busca da “paternidade” da impli-citação que parece caber ao leitor pode “...très bien conduire ce dernier à s’aveugler volontairement dans sa quête oedipienne pour jouir d’un hasard qui n’est peut-être que le fruit de son propre désir à posséder la littérature tout entière livrée en un seul ouvrage...”⁴².

No entanto, essa busca é concebida por muitos críticos como o programa ideal de pesquisa para os textos de Perec. Basta lembrarmos da proposta de Bernard Magné a esse respeito, que sugere “...le programme de recherche suivant: repérer l’ensemble des impli-citations de *La vie mode d’emploi* et en établir le parcours spécifique...”⁴³.

Essa citação aparece no artigo “Échafaudages”, de Benoît Peeter, que critica esse plano de Magné porque:

⁴¹ Roland BARTHES, *Oeuvres complètes*, op. cit., p.1324. (Tome I)

⁴² Marie-Odille MARTÍN, “L’inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La vie mode d’emploi*”. In: *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p.254.

⁴³ Bernard MAGNÉ, “Quelques problèmes de l’énonciation em regime fictionnel: l’exemple de *La Vie mode d’emploi* de Georges Perec”, apud Benoît PEETERS. “Échafaudages”. In: *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p. 185.

... obéir à une telle indication reviendrait en effet à s'efforcer de reconstituer laborieusement le dispositif délibérément retiré par l'écrivain, comme s'il fallait interminablement se mettre en quête de la clé qu'un autre, d'un seul geste, avait, depuis sa fenêtre, lancée au milieu d'un champ de blés...⁴⁴

Infelizmente, mesmo criticando a busca da impli-citação, Peeters continua a vê-la como a chave da participação do leitor, o que restringe o campo de ação do receptor de maneira tão radical que o crítico chega à conclusão de que é necessária uma nova literatura que venha resolver todas essas contradições.

Peeters acredita que Perec retirou os “andaimos” da comunicação entre os níveis de *La vie mode d'emploi*, apagando propositalmente, durante a elaboração do texto, a chave de leitura que permitiria ao receptor passar de um nível a outro. Sem essa chave, o leitor “leigo” não poderia acessar o nível simbólico de leitura, por exemplo. Isso ocorreria porque, sem uma indicação clara sobre a citação (restrição formal utilizada na base da construção do texto), o “leigo” precisaria da intermediação de uma leitura erudita, feita pelo crítico, numa versão literária da divisão de trabalho.

Essa “dissimulação”⁴⁵ perecquiana seria responsável por excluir os leitores leigos, não só das camadas do texto que dariam mais prazer, mas também da possibilidade de tornarem-se escritores. Sem acesso aos mecanismos de produção, o leitor assumiria que o escritor é uma espécie de “gênio” literário, um ilusionista que, num passe de mágica, retira uma obra complexa da cartola. No âmbito da crítica literária, Peeters afirma que essa dissimulação também não seria produtiva porque os críticos, para restabelecerem o que foi voluntariamente apagado pelo escritor, têm de recorrer a elementos externos ao texto. Como isso seria verdadeiramente trabalhoso, eles se dariam por satisfeitos no momento em que descobrem a restrição formal utilizada.

⁴⁴ Bernard MAGNÉ, “Quelques problèmes de l'énonciation em regime fictionnel: l'exemple de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec”, apud Benoît PEETERS. “Échafaudages”. In: *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p. 185.

⁴⁵ Essa questão da dissimulação parece realmente ter sido objeto de debate no OuLiPo. De qualquer modo, para justificar melhor a idéia de dissimulação, Peeters deveria explicar porque o romance traz em seu nome a idéia de “mode d'emploi”.

Ora, essa argumentação contra a esterilidade de uma crítica baseada na descoberta da impli-citação não deixa de ser convincente. O problema é que Peeters culpabiliza Perec por ela. *La vie mode d'emploi* seria deficitário porque o escritor quis:

...jouer à la fois sur tous les tableaux tout en s'employant à nettement les séparer, à se garantir la lecture naïve en évitant soigneusement d'introduire dans le texte des notations qui la mettent en cause trop brutalement, à se préparer la lecture érudite en égrenant çà et là des indications susceptibles de l'éclairer ou parfois de l'égarer...⁴⁶

Para “melhorar” o romance, bastaria o escritor, como afirma Peeters, ter previsto a participação do leitor de maneira que os “andaimos” continuassem presentes e guiassem o leitor em sua busca, pois é:

... a partir des questions les plus élémentaires (que) une telle structure conduirait le lecteur à découvrir peu à peu des aspects du texte dont jamais il n'avait soupçonné qu'ils existent, des aspect que jamais, peut-être, il n'aurait cru souhaiter connaître. C'est ce qui se serait passe, par exemple, si Roussel avait disposé, à l'intérieur de ses romans, des morceaux du Comment j'ai écrit certains de mes livres. C'est ce qui se serait produit si Perec avait intégré à *La vie mode d'emploi*, sous une forme évidemment transposée, les “quatre figures”, les “emprunts à Flaubert” ou les listes des éléments générateurs de chaque chapitre...⁴⁷

A “boa” literatura deveria estar mais próxima dos exemplos de *La disparition*, do próprio Perec, ou de *Le théâtre des métamorphoses*, de Jean Ricardou. No caso de *La disparition*, a restrição formal utilizada na criação do texto (a ausência de letra “e”) apareceria metaforizada no texto e seria o elemento-chave na elucidação dos diferentes enigmas.

⁴⁶ Benoît PEETERS. “Échafaudages”. In: *Cahiers Georges Perec 1...op.cit.*, p.184.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 187-188.

Porém, o romance lipogramático de Perec seria apenas um exemplo imperfeito desse tipo de comunicação com o leitor, já que seria preciso também lhe fornecer uma densidade ficcional maior. Esta densidade, o texto de Ricardou apresentaria sem, entretanto, compartilhar o sucesso de público perecquiano. Em síntese, *La disparition* seria um “bom” romance porque garantiria ao leitor, pela metaforização da restrição formal, a chave para os vários níveis do texto, mas seria menos “denso” ficcionalmente que *La vie mode d’emploi*. Esse romance de Perec, por sua vez, não traria a metaforização da restrição formal, etc, etc. Essa circularidade produz uma tensão tão forte que o crítico termina seu artigo propondo uma nova literatura⁴⁸.

Ora, não haveria nada de errado com a afirmação final de Peeters se não estivéssemos interessados em trabalhar com a obra de Perec. Não quero criticar Peeters por algum valor implícito que supõe que tudo o que Perec produziu é “perfeito” ou “genial”. Não se trata disso. O problema com seu enfoque está menos no clamor por uma nova literatura (ele lança, afinal, um desafio interessante para os novos escritores) e mais no fato de que, com ele, continuamos distantes da compreensão do papel do leitor em Perec.

A leitura que Claudette Oriol-Boyer faz a partir da questão da citação parece ser bem mais produtiva, até porque sua preocupação inicial é tratar a restrição formal utilizada na produção do texto e não a interação texto-leitor. Esse ponto de partida dá a ela uma ótima ferramenta, permitindo a análise dos mais variados elementos do texto. Algumas de suas conclusões, como a escolha dos nomes dos autores citados, são excelentes, pois somos facilmente persuadidos, por exemplo, de que o nome Hugo Vernier é uma inversão de “Victor Hugo”. Sendo o sobrenome “Vernier”, um anagrama quase completo da palavra “inversé”, Hugo Vernier seria, então, Victor Hugo “inversé”⁴⁹. Do mesmo modo, somos convencidos de que as citações como “le vol du temps”, “je regardais dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté”, “le silence est monté lentement” e “le train glissait sans murmure” são, na verdade, indicações metatextuais dos fenômenos de inversão da

⁴⁸ Cf. Benoît PEETERS. “Échafaudages”. In: *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p. 191.

⁴⁹ Cf. Claudette ORIOL BOYER, “Le voyage d’hiver : lire/écrire avec Perec”. In: *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p. 161.

cronologia que se dá com a utilização da citação em Perec, do procedimento de inversão, da chegada ao vazio que se processa no final e da técnica das passagens, respectivamente.⁵⁰

A ferramenta de Boyer é tão eficiente que permite a multiplicação vertiginosa de belas análises como as descritas acima. Elas são tão convincentes, tão bem-estruturadas que o leitor que conhece bem *Le Voyage d'hiver* não consegue evitar pensar no fato de que, como ocorre com Degraël, sua “...découverte était trop belle, trop évident, trop nécessaire pour n’être pas vraie...”⁵¹. Porém, como nos mostra o texto de Perec⁵², deve-se desconfiar dessas hipóteses “trop belles”, “trop évidents”, “trop nécessaires”, independentemente de onde elas estejam. É a própria Boyer, aliás, que nos diz que a função da passagem citada é, justamente, levantar suspeitas no leitor, uma vez que:

... l’élément moteur de la fiction est le soupçon : ce qui est trop beau pour être vrai permet le texte, c’est la leçon de Perec. En effet, si toute la première moitié du texte décrit des événements vraisemblables (...) le renversement suscite quelques soupçons d’in vraisemblance: C’est trop beau pour être vrai, nous dit littéralement le texte et c’est précisément la raison pour laquelle cela figure ici...⁵³

Então, por uma multiplicação do dispositivo de suspeição, acabamos por desconfiar do próprio artigo crítico. Uma investigação mais apurada indica que, em suas belas análises, Boyer é obrigada a deixar de lado um elemento que não se encaixa. Se, de fato, o funcionamento metatextual em torno da citação é tal que seu objetivo principal é estimular a criatividade do leitor, fornecer-lhe ferramentas para a produção literária e transformá-lo num escritor, como explicar o fato de Degraël acabar em um sanatório? Na lógica da análise de Boyer, esse “fim” para Degraël indicaria metatextualmente que todos os que se valem da citação devem acabar loucos. Mas por quê? Estaria Perec desencorajando os

⁵⁰ Cf. Claudette ORIOL-BOYER, “Le voyage d’hiver : lire/écrire avec Perec”. In: *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p. 160.

⁵¹ Georges PEREC. *Le Voyage d’hiver*, op. cit., p. 22.

⁵² A frase citada é utilizada para marcar o momento em que Degraël decide provar a existência de Hugo Vernier e que, como sabemos, o levará a morte.

⁵³ Claudette ORIOL-BOYER, “Le voyage d’hiver : lire/écrire avec Perec”. In: *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p.167-168.

novos escritores a utilizarem essa técnica? Estaria ele tentando evitar que a literatura futura copiasse seus procedimentos? Ou somente avisando que a técnica é perigosa, tal como sugere Boyer⁵⁴? E por que essa técnica seria perigosa? Como já disse, num outro contexto, Claudia Amigo Pino, uma técnica literária não é uma aranha venenosa...

Os problemas na análise de Boyer não estão na afirmação de que *Le voyage d'hiver* estimula a criatividade do leitor, mas começam quando a autora assume que a restrição formal (a citação) é o elemento principal de interação com o leitor na construção do jogo que se dá entre esse e o texto. Com isso, voltamos à aporia apresentada. Sua análise, aliás, é uma ótima ilustração dos problemas a que Peeters se refere, pois, em primeiro lugar, Boyer tem de recorrer a uma infinidade de outros textos para explicar a coerência interna dos elementos de *Le Voyage d'hiver* e, em segundo lugar, essa mesma reconstituição meticulosa e paciente do intertexto é exemplo da divisão de trabalho no âmbito literário. Somente um leitor especializado poderia fazer ressoar o sentido nos mais variados níveis do texto, já que muitas dessas camadas estariam fora do alcance do leitor comum ou, pelo menos, pediriam uma “longa colaboração”.

1.2.6 Jogo e sedução – a formação do olhar:

É preciso, portanto, alargar a maneira como a crítica vê o jogo que se estabelece entre texto e leitor, o que significa não restringi-lo à citação, impli-citação ou decepção como pontos privilegiados de comunicação.

Na crítica perequiana, alguns pesquisadores já indicaram caminhos possíveis para operar essa transformação. Na França, Jean-Michel Raynaud, tratando do papel da restrição formal nos textos de Perec, afirma que o leitor é chamado a ocupar um lugar específico, a desempenhar um papel ativo que consiste, muitas vezes, em experimentar em si o que se encontra como “Discurso” no texto. Esse papel ativo se mostra mais claro, por exemplo, quando Raynaud fala de *Alphabets*, ou *Ulcérations*, ou ainda de *La clôture*. Todos esses

⁵⁴ Como já mencionado acima, Boyer termina seu artigo da seguinte maneira: « Les rôles habituellement séparés s'inversent, chacun devient l'autre et le texte se fait ainsi machine à produire l'autre en soi. D'altération en altération, le danger est qu'il devienne machine aliénante en même temps qu'asile d'aliénés pour ceux qui seraient tentés, à contresens de l'idéologie romantique de l'originalité, de chercher vers les textes d'hier leur livre futur. » (Claudette ORIOL-BOYER, “Le voyage d'hiver : lire/écrire avec Perec”. In: *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p. 169).

textos de Perec, formados a partir de restrições formais duras⁵⁵ indicariam, como nenhum outro, o grau de participação que é pedido ao leitor, pois é na:

... lecture de ces partitions de lettres que sont Alphabets ou Ulcérations ou La clôture dépend de notre sagacité à les faire signifier; elle consiste en ce passage de la lettre au texte (...), mais la production d'un ou plusieurs textes cohérents à partir d'un de ces poèmes dépend de notre propre virtuosité à organiser les isotopies et à introduire les autres systèmes sémiotiques, intonation, ponctuation, etc. Quels mots feront nous avec ses lettres? Quelles phrases? Et quels textes? Ce qu'il nous appartient de faire, ce n'est pas de voir ce que ces textes veulent dire, mais de les faire exister à un niveau discursif quelconque ...⁵⁶

A esse papel ativo do leitor, Raynaud dá o nome de potencialidade. Esta não seria entendida apenas como a possibilidade de criação de uma nova literatura a partir de outros textos pela aplicação de restrições formais variadas e que jogam com o aleatório, idéia contida no nome “Ouvroir de littérature potentielle” (OuLiPo). A potencialidade estaria também na possibilidade de vermos o texto como uma partitura, isso é, em vê-lo como uma série de instruções para o leitor. O contrato de leitura é visto como um jogo, o jogo duplo que se estabelece entre o nome que assina a obra e o leitor.

Não sendo a literatura um repositório de mensagens, o crítico diz que o Georges Perec que devemos tentar estabelecer na crítica literária não é a pessoa física, o autor de carne e osso e sim a imagem que se forma do “faiseur”, que aparece ao término de cada um de seus livros. O “faiseur” não é o sujeito da enunciação. Ele estaria, na verdade, um nível acima, já que é ele quem assina Georges Perec. É com ele que devemos jogar o jogo da potencialidade que “...ne peut justement s'inscrire que dans des espaces ménagés par l'artiste pour faire plaisir à votre interprétation...”⁵⁷.

⁵⁵ Nas quais o “Discurso” encontra-se pouco presente, diferentemente de textos formados a partir de restrições formais “moles” como *La disparition* ou *La vie mode d'emploi*.

⁵⁶ Jean-Michel RAYNAUD. “Le double jeu”. In: *Cahiers Georges Perec 1... op. cit.*, p. 92-93.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 91.

Essa noção de participação proposta por Raynaud difere da proposta de Oriol-Boyer, por exemplo, na medida em que o leitor deve buscar em si, em sua própria “sagacidade”, em sua capacidade de conexão, o sentido do texto e não, como afirma Boyer, na releitura de outros livros. Ela aceita que o jogo texto-leitor comece a partir da competência cultural de cada um, mas o segundo movimento que o leitor deve fazer é sair de si e ir buscar nos livros da biblioteca infinita que é a literatura mundial a chave de leitura do texto. Raynaud, por outro lado, enxerga um outro tipo de participação que pode complementar os estudos sobre o leitor.

No Brasil, Cláudia Amigo Pino propõe ao leitor um papel ativo semelhante ao entendido por Raynaud. Para ela “...a crítica de Perec é feita no olhar do leitor e tem como objeto esse mesmo olhar...”⁵⁸. Sobre *Les choses*, por exemplo, Pino diz que a crítica à sociedade presente no texto não está representada nesse e se dá na experiência de leitura a que o leitor se submete. Assim, “...a enumeração e a repetição (em *Les Choses*) têm como objetivo produzir um estranhamento no leitor, um estranhamento que é o ponto de partida para uma reflexão sobre sua própria forma de perceber o mundo...”⁵⁹.

O estranhamento torna-se ponto de partida para a reflexão que se dá no leitor na medida em que efetua uma espécie de inversão final do olhar construído tal como ocorre em *W ou le souvenir d'enfance*, “...no qual as lembranças da infância adquirem um sentido pela falta de sentido, pela sua incoerência. Mas esse olhar invertido só será possível no final do romance, quando a repetição fizer as palavras flutuarem e se deslocarem, para trás da cabeça do leitor...”⁶⁰.

É essa idéia de “crítica que se faz no olhar do leitor” que, a meu ver, melhor descreve o tipo de efeito que se estabelece nos textos de Perec e, especialmente, em *Le Voyage d'hiver*. Isso ocorre porque o papel proposto ao leitor, apesar de se desenvolver a partir da representação textual, não se limita a ela, supondo, uma outra dimensão – a do receptor que, como coloca Raynaud, entra no texto de modo à “executá-lo” como a uma partitura.

⁵⁸ Cláudia Amigo PINO. *A ficção da escrita*, op. cit., p. 240.

⁵⁹ IBIDEM.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 241.

Toda essa discussão está muito próxima da maneira como as teorias sobre a leitura desenvolvidas a partir da década de 70, e principalmente a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser – uma das mais importantes teorizações a esse respeito realizadas - entendem a interação texto-leitor. Portanto, para desenvolvermos os objetivos dessa dissertação, a saber, a formação do olhar crítico, sua relação com as continuações oulipianas de *Le Voyage d'hiver* e com o prazer da leitura, será preciso discutir alguns dos conceitos apresentados por essas teorias na tentativa de estabelecermos uma metodologia de análise. É precisamente disso que trata o segundo capítulo dessa dissertação.

2 O projeto estético de Georges Perec e as teorias da leitura.

“Un livre est un dialogue entre deux personnes, l’auteur et le lecteur: un travail de séduction, un échange par l’intermédiaire de la fiction...” Georges Perec, *Entretiens et conférences*⁶¹.

O capítulo anterior mostrou como parte importante da crítica advogava um status privilegiado para a citação e/ou impli-citação como estímulo à participação do leitor nos textos de Perec. Esse movimento, entretanto, provocava a decepção - um dos efeitos de leitura considerado mais significativo nos textos do autor. Outra parte da crítica, contudo, apresentando as noções de “potencialidade” e “olhar crítico”, vieram tensionar tais proposições, numa tentativa mais abrangente de dar conta do papel do leitor nas obras de Perec.

Neste capítulo, tentarei mostrar como essa valorização do leitor é apresentada e debatida pelo próprio romancista em inúmeras entrevistas e conferências. E como essa visão apresentada por ele está próxima de conceitos veiculados pelas teorias sobre a leitura desenvolvidas a partir da década de 70.

A coincidência histórica entre a produção perecquiana e o surgimento das teorias da leitura talvez possa ser explicada pela circulação, naquele momento histórico, de problemas relacionados à recepção. É possível também que tais questões tenham se manifestado primeiramente na produção literária e que a crítica tenha apenas respondido a uma demanda da própria literatura. De qualquer modo, o apontamento da sobreposição entre a poética

⁶¹ Entrevista concedida à Raffaella di Ambra, em junho de 1979 - Georges PEREC. *Entretiens et conférences II*, op. cit., p. 86.

perequiana e a teoria pode configurar caminho analítico produtivo. Neste capítulo, apresentarei algumas das idéias expressas por Perec em uma conferência pronunciada em Coventry, Inglaterra e também em algumas entrevistas. A seguir, farei um levantamento dos principais elementos das teorias da leitura para, finalmente, relacionar as duas posições. Essa comparação tem por função desenvolver um aparato teórico específico que possibilite a análise detalhada do papel do leitor em *Le Voyage d'hiver*, que será apresentada no terceiro capítulo desta dissertação.

2.1 O projeto estético de Georges Perec - A literatura e o leitor em suas conferências e entrevistas.

Ao longo de mais de vinte anos de carreira, Georges Perec concede uma série de entrevistas e conferências nas quais explicita seu projeto estético. Nesta parte do capítulo, apresentarei uma conferência e trechos selecionados de três entrevistas nas quais Perec discute os problemas que concernem à leitura.

2.1.1 A Conferência de Warwick:

Em maio de 1967, na conferência “Pouvoirs et limites du romancier français contemporain”, pronunciada na Universidade de Warwick em Coventry, Inglaterra, Perec se propõe a elucidar a maneira pela qual tornou-se escritor. Para isso, traça um histórico das transformações e descobertas que marcaram sua trajetória.

O primeiro aspecto que apresenta a seus ouvintes diz respeito à situação em que se encontrava a literatura francesa na metade dos anos 50, polarizada entre as literaturas engajada (sartriana) e não-engajada. Perec afirma que seu projeto literário encontrava-se próximo da literatura engajada num aspecto particular que era o de querer ser uma “literatura realista”, definida por ele como aquela que estabelece uma certa relação com a “realidade”. Entretanto, mesmo conhecendo intuitivamente o que era essa realidade, isso em nada contribuía para seu desenvolvimento como escritor. Era preciso, naquele momento, encontrar “...une espèce de modèle littéraire, quelque chose qui vous permette d'avancer d'une manière un peu plus sûre...”⁶²

⁶² Georges PEREC. “Pouvoirs et limites du romancier français contemporain”. In: *Les Choses*, op. cit., p. 152.

O primeiro de seus modelos, afirma, foi Brecht. Com ele, aprendeu a chamada noção de “distanciamento”, definida como aquilo que é representado em seu teatro, mas que não é da ordem de um evento ou sentimento ao qual o leitor deve se identificar e sim de um evento ou sentimento que o espectador deve compreender. Seu segundo modelo foi o Georg Lukács de *Signification presente du réalisme critique* no qual compreendeu a noção de ironia ou: “le fait qu’un personnage peut faire une action ou éprouver un sentiment dans un livre alors que l’auteur n’est pas du tout d’accord avec ce personnage et montre comment ce personnage est en train de se tromper...”⁶³.

Essa noção de ironia foi fundamental para seu desenvolvimento como escritor porque orientou sua leitura de uma série de autores, entre os quais Thommas Mann, Fielding, Sterne, Diderot e Stendhal, levando-o, desse modo, a descobrir o que chamou de “liberdade no interior da escrita”. Percec define esse conceito como a maneira de deixar o leitor livre para compreender ou ainda a maneira como o escritor pode influenciar o leitor de uma forma indireta, convencê-lo sem forçá-lo didaticamente a uma determinada conclusão. Percec afirma que todas as idéias que tem enquanto escreve um livro mostram-se inúteis se não for capaz de transformá-las em palavras ou frases que vão atuar sobre o leitor, produzindo uma determinada impressão, que o escritor não pode garantir de antemão, mas que pode, ao menos, desenhar. Isso, ainda de acordo com o escritor, só é possível se o autor não afirmar nada, deixando “...au lecteur la possibilité de décider entre un certain nombre d’interprétations possibles d’un événement ou d’un sentiment...”⁶⁴. Dessa noção de ironia, Percec caminha para a descoberta da retórica, entendida como um modo de domínio da linguagem. Todas essas etapas foram essenciais para que pudesse, assim, chegar ao trabalho da escrita ou “escritura”.

Percec define esse conceito como “...ensemble de moyens qui permettent, à partir d’une sensation, d’une impression, d’un refus, d’un acquiescement, de grouper ensemble des mots, des phrases, des chapitres, en un mot de produire un livre...”⁶⁵. Ora, esse conceito é peça-chave em sua reflexão sobre sua própria produção literária, uma vez que entre a

⁶³ Georges PEREC. “Pouvoirs et limites du romancier français contemporain”. In: *Les Choses*, op. cit., p. 153.

⁶⁴ *Ibid.*, p.155.

⁶⁵ *Ibid.*, p.156.

realidade que tentava descrever e o livro que produzia “...*il y a(vait) seulement l'écriture...*”⁶⁶.Essa mediação da escritura é possível porque está embasada por uma visão de que o mundo ou a realidade que tentava descrever não é:

... un ensemble de concepts, c'est seulement un langage, un style, des mots. C'est-à-dire qu'en somme, il n'y a pas d'écriture naturelle, il n'y a pas d'inspiration, il n'y a rien qui m'aide à produire du langage. L'écriture est un acte culturel et uniquement culturel. Il y a uniquement une recherche sur le pouvoir du langage. Entre le monde et le livre, il y a la culture...⁶⁷

Essa descoberta é capital para Perec pois, se entre a língua e o mundo, está a cultura para escrever é preciso que o escritor passe necessariamente pela cultura o que significa dizer que “... tout ce que les écrivains ont produit fait partie du réel, de la même manière que le réel...”⁶⁸.

Uma outra linha de pensamento que decorre desse conceito de cultura como mediadora entre o livro e a realidade está na questão de que, de acordo com Perec, todos os sentimentos que o escritor experimenta durante o processo de criação de uma obra, todas as idéias que lhe ocorrem já foram atravessadas por expressões, por formas referentes à cultura do passado. Daí a afirmação de que “...tout écrivain se forme en répétant les autres écrivains ...”⁶⁹.

Com isso, o autor parece querer mostrar que, durante muito tempo, a literatura francesa esteve aprisionada numa falsa contradição entre o que se convencionou chamar de forma e conteúdo ou ainda estilo e ideologia e essa dicotomia excluía a presença do trabalho da escrita ou escritura. Na literatura engajada, por exemplo, falar de escritura sempre havia sido tabu, nunca se questionou o aspecto escrever “bem” ou “mal”. Esse tabu levou, de acordo com Perec, a pensar a escritura como algo que:

...reste spontané, qui reste secret, qui reste privilégié; l'écriture est le privilège de l'écrivain, on ne demande à l'écrivain de comptes que sur ce qu'il exprime, c'est-à-dire sur son idéologie, sur son contenu. Ceci correspond tout à fait au statut social de

⁶⁶Georges PEREC. “Pouvoirs et limites du romancier français contemporain”. In: *Les Choses*, op, cit., p.156.

⁶⁷IBIDEM

⁶⁸IBIDEM

⁶⁹*Ibid.*, p.157.

l'écrivain qui est dans la société un individu privilégié, et qui est d'une certaine manière irresponsable de ce qu'il produit: il produit de la littérature, mais ce n'est pas sa faute, il la produit parce qu'il y a l'inspiration derrière lui, parce qu'il y a une force qui le pousse à écrire, parce qu'il est une espèce de mage inspiré comme l'était Victor Hugo, mais finalement totalement irresponsable...⁷⁰”.

A valorização da escritura evitaria esse problema. O perigo dessa valorização estaria, porém, na possibilidade de se abandonar o projeto realista e concentrar-se única e exclusivamente na exploração da linguagem pela linguagem, confiando a preocupação com a significação da obra à psicanálise, por exemplo. É o que estaria acontecendo, em sua opinião, com a produção literária ligada ao grupo *Tel Quel*. Por outro lado, Perec vê na literatura francesa do momento uma abertura para a manipulação da linguagem que a aproxima duma literatura experimental ou citacional, sem descuidar do “projeto realista”. Para ele, esse tipo de literatura relaciona-se com um certo tipo de arte pop que só produz pinturas que já foram feitas com a intenção de deformar sua função. Assim, Perec termina a conferência afirmando que:

...a partir du moment où l'écrivain cesse de se revendiquer comme créateur, c'est-à-dire comme monsieur siégeant dans les cieux et faisant descendre son inspiration jusqu'à terre, dans ce...enfin en revendiquant seulement sa spontanéité, enfin, le privilège de l'écriture, quand il abandonne ce privilège et qu'il revendique le contrôle et la connaissance de ses moyens de production, je pense qu'il accomplit une certaine forme sociale de contestation...⁷¹.

Deixando de lado a discussão dos desdobramentos dessa “forma social de contestação”, podemos apontar, de maneira resumida, entre os pontos mais revelantes para nossa discussão da leitura, as seguintes questões: 1) a discussão sobre a relação da ficção e do “real” apresentada pelo conceito de “projeto realista”; 2) a mediação cultural dos modelos literários como única forma de “acessar”o real e 3) a liberdade concedida ao leitor para “montar” diferentes interpretações textuais.

⁷⁰ Georges PEREC. “Pouvoirs et limites du romancier français contemporain”. In: *Les Choses*, p. 161-162.

⁷¹ *Ibid.*, p. 165.

2.1.2 As entrevistas:

Inúmeras são as entrevistas nas quais Percec menciona a leitura e o papel do leitor. Muitas dessas considerações são feitas indiretamente, inseridas numa discussão mais ampla sobre a literatura e sua prática de escritor. Entre essas menções “oblíquas”, podemos citar a entrevista publicada pela revista *L’arc*, em 1979. O entrevistador – Jean-Marie Le Sidaner – pergunta a Percec sobre a influência do romance policial em seu trabalho, o que o leva a formular a seguinte resposta:

...j'ai été pendant une dizaine d'années un grand amateur de romans policiers (...) je ne lis pratiquement plus de roman policiers, sinon de vieux Hercule Poirot. Mais en tant que producteur de fiction, le roman policier continue de m'intéresser, et de me concerner, dans la mesure où il fonctionne explicitement comme un jeu entre un auteur et un lecteur, un jeu dont les intrusions de l'intrigue, le mécanisme du meurtre, la victime, le coupable, le détective, le mobile, etc., sont ouvertement les pions: cette partie qui se joue entre un écrivain et son lecteur et dont les personnages, les décors, les sentiments, les péripéties ne sont que des fictions renvoyant au seul plaisir de lire (d'être intrigué, ému, séduit, etc.) est pour moi un des modèles les plus efficaces du fonctionnement romanesque...⁷²

Essa apresentação do romance policial como modelo da relação autor-leitor é retomada inúmeras vezes por Percec. Em 1981, por exemplo, numa entrevista concedida a Bernard Pous, o escritor de *Le Voyage d'hiver* responde a uma colocação do entrevistador sobre a necessidade do leitor empregar táticas próprias na leitura desse tipo de texto explicitando que:

...c'est ce qui se passe, d'une manière simplifiée, dans le roman policier. Ce n'est pas la découverte de la vérité qui compte. Une fois qu'on connaît le coupable, comme on dit, on n'a plus d'intérêt à lire le livre. Si on le lit jusqu'au bout, c'est pour savoir comment on va se faire coincer par celui qui a écrit le livre, comment il va nous faire croire

⁷² Georges PEREC. *Entretiens et conférences II, op cit.*, p. 102.

certaines choses pour...tout en nous donnant tous les éléments. C'est très, très beau. C'est comme dans une partie d'échecs: c'est un jeu où on tourne autour de quelque chose et puis, en fait, il y a une autre tactique qui se met derrière...⁷³

Finalmente, esse tema é retomado numa entrevista que trata da apresentação e discussão do projeto literário do Oulipo. Nela, Perec afirma que:

... à travers l'Oulipo, grâce à l'existence de l'Oulipo, il y a eu comme une prise de conscience de ce qu'on pouvait faire. Écrire, dans un certain sens, c'est prendre le dictionnaire - c'est-à-dire le réservoir de la langue et de la syntaxe, et toutes les traditions romanesques et poétiques - et essayer d'en faire quelque chose d'autre...quelque chose qui diffère un peu de ce qui existait avant. C'est toujours, bien sûr, le même type d'histoire, le même type de description, et le même type d'action et de récit. Nous avons seulement essayé de renforcer ce qui se passe entre écrivain et lecteur, à savoir le texte. Je veux dire que le texte fonctionne seulement si le lecteur le lit et qu'il faut donc séduire celui-ci...⁷⁴

O entrevistador, a seguir, lhe pergunta como ele se vê em relação a seu leitor e em que medida ele considera o leitor como uma espécie de alter-ego. O entrevistado responde que:

...je me vois un peu comme un joueur d'échecs en train de faire une partie avec le lecteur. Je dois convaincre ce lecteur, ou cette lectrice, de lire ce que j'ai écrit et il doit commencer le livre et aller jusqu'à la fin. S'il ne le fait pas, j'ai manqué mon but. Et que'est-ce qui se passé s'il le fait? Je ne sais pas. Tout ce que je peux imaginer, c'est que

⁷³ Georges PEREC. *Entretiens et conférences II, op cit.*, p. 189. Esta entrevista, aliás, é a única que traz a menção de *Le Voyage d'hiver* (que, de acordo com as organizadoras das entrevistas, havia sido publicada em 1979, fora do circuito comercial e só seria republicada depois da morte de Perec). Falando da possibilidade de re-editar *Les revenentes*, que estava esgotado, Perec diz: "...j'ai un projet...de reprendre *Le Cabinet d'amateur*, *Quel petit vélo...?*, *Les Revenentes* et une nouvelle qui s'appelle *Le voyage d'hiver* - c'est un faux aussi - dans un volume, dans deux ou trois ans...Mais il y a des problèmes de droits..." (Ibid,p. 195). O "c'est un faux aussi" ocorre porque Perec e Bernard Pous conversaram sobre o aspecto "falso" de *Un Cabinet d'amateur*.

⁷⁴ *Ibid*, p. 256.

la lecture de mon texte lui procurera autant de plaisir ou de peine que j'ai eu à l'écrire (...) pendant le processus de lecture, je le considère comme un partenaire du jeu - quelqu'un qui joue avec moi. Le modèle pour ce genre des choses est le roman policier, tous les romans policiers. Quand vous lisez un roman policier, vous ne vous intéressez pas vraiment à celui qui a tué la victime, l'identité du meurtrier, vous vous souciez seulement de...vous vous demandez pourquoi vous ne trouvez pas. Et c'est très intéressant parce que dans un roman, on essaie de jouer avec le vrai, avec le faux, avec ce qu'on doit penser, ce qu'on doit... - simplement pour garder une aura de suspense, au sens où l'entend Barthes. Quelque chose est suspendu et c'est une façon de rêver, d'aller quelque part par le biais du romanesque. Le plus important dans un roman, c'est...je pourrais dire que ce n'est pas écrit. C'est quelque chose qui est derrière les mots et qui n'est jamais dit...⁷⁵

Desses fragmentos, identificamos algumas linhas que se relacionam diretamente a alguns aspectos bem marcados das teorias da leitura. A primeira delas está na imagem da “partida de xadrez” ou da leitura como um jogo que se estabelece entre o autor e o leitor. Apesar de grande parte do controle do jogo estar na antecipação dos movimentos de leitura pelo autor, o leitor, de acordo com Perec, não é passivo e precisa utilizar suas próprias estratégias na compreensão do texto. Como ele deixa claro, tal jogo entre a antecipação do autor e a participação do leitor pode ser compreendido melhor a partir do já mencionado modelo do romance policial. Neste, Perec ressalta a questão do suspense e, principalmente, do “suspenso”, daquilo que não é jamais dito e que paira por “trás” do texto. Essa “negatividade” é o que, em sua visão, sustenta o interesse pela ficção, provocando a necessidade de “sonhar” a partir do romanesco.

Para que a afinidade entre a posição de Perec e as teorias da leitura fique mais clara, discorrerei sobre alguns dos principais achados dessas teorias para, na terceira parte deste capítulo, relacionar as duas partes apresentadas.

⁷⁵ Georges PEREC. *Entretiens et conférences II, op cit.*, p. 256.

2.2 *As teorias da leitura.*

O processo de leitura começa a ganhar importância na crítica literária a partir da década de 70. Isso ocorre, de acordo com Vincent Jouve, porque “...as abordagens estruturalistas começam a sofrer certa cansaço...”⁷⁶, provocando um impulso de renovação no estudo dos textos literários. Essa renovação ocorre sob o impacto da pragmática na literatura, principalmente com os trabalhos de J. L. Austin e O. Ducrot. Surgem, assim, várias linhas teóricas que dão ênfase à componente interativa da leitura. Dentre essas, podemos distinguir “...os trabalhos da Escola de Constância, a análise semiótica, os estudos semiológicos e as teorias do leitor real...”⁷⁷.

A primeira delas - a Escola de Constância - é conhecida, entre outras coisas, como a primeira grande tentativa de teorização da leitura. Essa se divide em dois grandes ramos bem distintos, a saber, a “estética da recepção” de Hans Robert Jauss, com sua vontade de repensar a história literária e a “teoria do efeito estético” de Wolfgang Iser, que se volta para a produção do efeito literário. Para Jouve, a “... abordagem semiótica de Umberto Eco, tal qual exposta em *Lector in fabula*, está muito próxima da de Iser...”⁷⁸. Já os estudos semiológicos de P. Hamon e M. Otten “...baseiam-se na vontade de estudar a leitura a partir do detalhe do texto (não se tratando mais de) grandes modelos teóricos, mas de análises pontuais, sempre muito apuradas, que colocam em evidência esta ou aquela característica da leitura...”⁷⁹. Finalmente, as teorias do leitor real estão centradas na maneira como esse “...apreende o texto com sua inteligência, seus desejos, sua cultura, suas determinações sócio-históricas e seu inconsciente...”⁸⁰, e, portanto, estão ligadas a enfoques psicanalíticos.

Apresentarei, abaixo, um apanhado dos achados obtidos em diferentes teorias da leitura, principalmente a teoria do efeito estético de Iser e o estudo semiótico realizado por Umberto Eco, a partir da exposição realizada por Vincent Jouve em seu livro *A Leitura*. A escolha das teorias do efeito estético de Iser e dos estudos semióticos de Eco ocorre porque, como nos diz Jouve, as análises semiológicas de P. Hamon e M. Otten são pontuais, sem

⁷⁶ Vincent JOUVE. *A leitura*, p.11.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁸ IBIDEM.

⁷⁹ Vincent JOUVE. *A leitura*, p.15.

⁸⁰ IBIDEM.

uma sistematização teórica das questões. Já a teoria do “leitor concreto” parece fugir um pouco da proposta desta dissertação. Além disso, muito dos tópicos apresentados por Jouve no seu apanhado sobre a leitura são apresentados e discutidos por Iser e Eco. O mergulho mais profundo nestas duas teorias me parece suficiente para levantar os principais pontos que guiarão a análise de *Le Voyage d’hiver* que será apresentada no terceiro capítulo dessa dissertação.

2.2.1 O que é a leitura? – aspectos fundamentais:

2.2.1.1 Comunicação diferida e pluralidade textual:

Em seu livro sobre a leitura, Vincent Jouve começa apresentando aspectos que definem a atividade leitora. Entre eles, encontra-se sua condição de “comunicação diferida”.

Como “... o autor e o leitor estão – pelo menos na grande maioria dos casos – afastados um do outro no tempo e no espaço (...) a relação entre emissor e receptor é, na leitura, totalmente assimétrica...”⁸¹. Assim, diferentemente da comunicação oral em que dúvidas ou mal-entendidos podem ser resolvidos com perguntas ao emissor ou com referência à situação de enunciação, o texto literário não permite espaço comum de referência. Isso faz com que o contexto necessário a sua compreensão deva ser construído “... fundamentando-se na estrutura do texto, isto é, no jogo de suas relações internas...”⁸².

Esse aspecto é fundamental para a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser que se baseia, entre outras coisas, no estabelecimento da situação contextual com suas noções de repertório e estratégias (entendidas, respectivamente, como as “convenções” e “procedimentos aceitos” dos “atos de fala” literários). A apreensão do repertório e das estratégias textuais é condição necessária para a formação do contexto de relações internas que irá permitir ao leitor visualizar a “moldura” ou “contorno” dentro do qual deve construir o objeto estético⁸³.

Além disso, o status de comunicação diferida, implicando a ausência de contexto de enunciação, é um dos fatores que permite a existência das várias interpretações possíveis

⁸¹ Vincent JOUVE. *A leitura*, p. 23.

⁸² IBIDEM.

⁸³ Cf. Wolfgang ISER. *The act of reading*, p.107.

para um texto literário. Essa ausência de contexto, de acordo com Iser, “...não indica, obviamente, que a enunciação literária fracassa; essa ausência é apenas um sintoma do fato de que, em literatura, há uma aplicação diferente da linguagem e é exatamente nessa aplicação que reside a particularidade do discurso literário...”⁸⁴. Assim, “...a descontextualização da mensagem escrita é de fato (...) a condição do plural do texto...”⁸⁵.

A existência dessas diversas interpretações ou, nas palavras de Iser, “... o fato de o papel do leitor poder ser ocupado de diversas maneiras, conforme circunstâncias históricas ou individuais, é também uma indicação de que a estrutura textual permite tal multiplicidade...”⁸⁶. Na teoria de Umberto Eco, esta multiplicidade desdobra-se no conceito de mundos possíveis, definidos como “...representação estrutural de atualizações semânticas concretas...”⁸⁷ ou ainda como “...um estado de coisas expresso por um conjunto de proposições onde para cada proposição (tem-se) ou p ou ~p...”⁸⁸.

2.2.1.2 A legitimidade das leituras e a subjetividade descontrolada:

A pluralidade do texto literário acarreta uma multiplicidade de leituras ou interpretações. Mas, seriam todas essas leituras legítimas? – pergunta-se Jouve. Para o crítico, “...se não se pode reduzir a obra a uma única interpretação, existem, entretanto critérios de validação. O texto permite, com certeza, várias leituras, mas não autoriza qualquer leitura (...) senão todos os textos se tornam sinônimos...”⁸⁹. Dentre os critérios de validação apresentados por Jouve, destaca-se aquele proposto pela abordagem semiótica da leitura que diz que “...a recepção é, em grande parte, programada pelo texto...”⁹⁰, citando, como exemplo, a expressão de Umberto Eco sobre os “deveres filológicos” do leitor.

⁸⁴ “... this lack of context does not, of course, mean that the fictional utterance must therefore fail; it is just a symptom of the fact that literature involves a different application of language and it is in this application that we can pinpoint the uniqueness of literary speech...” . Wolfgang ISER. *The act of ...op. cit.*, p. 63. Tradução nossa. Todas as citações de Iser neste trabalho foram traduzidas por mim da versão em língua inglesa citada.

⁸⁵ Vincent JOUVE. *A leitura*, p.25.

⁸⁶ “the fact that the reader’s role can be fulfilled in different ways, according to historical or individual circumstances, is an indication that the structure of the text allows for different ways of fulfillment”. Wolfgang ISER. *The act of ...op. cit.*, p. 37. Tradução nossa.

⁸⁷ Umberto ECO. *Lector in fabula*, p. 106.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁹ Vincent JOUVE. *A leitura*, p.25.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 26.

Iser é outro teórico que apresenta o conceito de programação textual da recepção, vista como forma de evitar a noção de “subjetividade descontrolada”⁹¹- utilizada por muitos críticos para invalidar as teorias orientadas para o leitor. Para Iser, a programação da recepção está vinculada ao fato de que o texto literário é mais indeterminado que outros objetos⁹². Essa maior indeterminação induz a participação do leitor na produção dos sentidos do texto, ligados ao número de atualizações possíveis. Todavia, Iser frisa, isso não significa que a compreensão textual seja arbitrária, pelo contrário, como “...o jogo entre determinação e indeterminação é o elemento que condiciona a interação entre texto e leitor, esse processo de mão-dupla não pode ser chamado de arbitrário...”⁹³. O que seria totalmente pessoal e, portanto, arbitrário, é a incorporação do texto no repertório de experiências do leitor⁹⁴. Umberto Eco postula, assim, a diferença entre “uso” e “interpretação”, dizendo que “...devemos, assim, distinguir entre o uso livre de um texto aceito como estímulo imaginativo e a interpretação (...) que sempre envolve uma dialética entre a estratégia do autor e a resposta do Leitor-Modelo...”⁹⁵.

2.2.1.3 O estatuto do texto literário:

O problema discutido acima remete aos fundamentos do texto literário. Para Eco, “...o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros (...) na estratégia militar (ou xadrezística – digamos em toda a estratégia de jogo), o estrategista projeta um modelo de adversário...”⁹⁶.

Para Iser, o texto literário “...constitui uma organização de significantes que não são utilizados para denotar um objeto ou significado existente. Esse conjunto de significantes funciona, na verdade, como *instruções* para a *produção* do significado...”⁹⁷. Tal

⁹¹ Vincent JOUVE. *A leitura*, op. cit., p. 23.

⁹² Wolfgang ISER. *The act of ...op. cit.*, p.24.

⁹³ “...the mixture of determinacy and indeterminacy conditions the interaction between text and reader, and such two-way process cannot be called arbitrary...” IBIDEM. Tradução nossa.

⁹⁴ Cf. IBIDEM.

⁹⁵ Umberto ECO. *Lector in fabula*, p. 43.

⁹⁶ *Ibid*, p. 39.

⁹⁷ “...the iconic signs of literature constitutes an organization of signifiers which do not serve to designate a signified object, but instead designate instructions for the production of the signified...”. Wolfgang ISER. *The act of ...op. cit.*, p.65.

organização é possível porque “...o texto literário não traz apenas a visão de mundo de seu autor, ele é também um conjunto de diferentes perspectivas, sendo que somente pela combinação dessas é possível que a realidade não pré-existente do objeto estético seja construída...”⁹⁸.

Para que tal definição faça sentido, é preciso entender que, em Iser, a literatura (ficção) e a “realidade” estabelecem uma relação que não é de oposição, mas:

...de comunicação, pois a primeira não está meramente oposta à segunda – a ficção é uma maneira de tratar da realidade. Isso, portanto, elimina a necessidade de estabelecer um sistema de referências que englobe as duas pontas da escala de realidade ou os diferentes atributos de ‘verdade’ e ‘ficção’...⁹⁹

Para Iser, a literatura pode dizer algo sobre o mundo porque dentre os elementos que constituem seu contexto interno encontram-se o repertório e as estratégias. Iser define o repertório como “...todo e qualquer terreno familiar no texto, podendo assumir a forma de referência a obras anteriores ou a normas sociais e históricas ou à cultura como um todo na qual a obra surge...”¹⁰⁰, lembrando que as normas históricas ou sociais referem-se “... não à realidade em si, mas a modelos ou conceitos de realidade, nos quais contingências e complexidades são reduzidas de modo a formar uma estrutura coerente...”¹⁰¹. As estratégias são definidas por Iser como a maneira pela qual o repertório textual encontra-se efetivamente organizado no texto, dando forma às perspectivas. Entram aqui todas as

⁹⁸ “...the literary work is not just the author’s view of the world, it is itself an assembly of different perspectives – and, indeed, it is only through the combination of these different perspectives that the no given reality of the aesthetic object can be built up...”. Wolfgang ISER. *The act of ...op. cit.*, p. 96.

⁹⁹ “...if fiction and reality are to be linked, it must be in terms not of opposition but of communication, for the one is not the mere opposite of the other – fiction is a means of telling us something about reality. Thus we need no longer search for a frame of reference embracing both ends of a reality scale, or for the different attributes of truth and fiction...”. *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁰ “the repertoire consists of all familiar territory within the text. This may be in the form of references to earlier works, or to social and historical norms, or to the whole culture from which the text has emerged...” *Ibid.*, p. 69

¹⁰¹ “...no literary text relates to contingent reality as such, but to models or concepts of reality, in which contingencies and complexities are reduced to a meaningful structure...” *Ibid.*, p. 70.

técnicas narrativas disponíveis aos escritores, bem como a estrutura de “tema e horizonte”, considerada a estrutura básica da leitura¹⁰².

Umberto Eco também discute a relação entre ficção e realidade com seu conceito de “mundos possíveis”. Tratando do que tais mundos consistem e quais são suas relações com as “propriedades” selecionadas para caracterizá-los, Eco (numa análise de *Chapeuzinho Vermelho*) afirma que esse texto não arrola todas as propriedades possíveis da menina. Referir-se a uma menina confia à capacidade de explicitação semântica do leitor a tarefa de estabelecer a noção de ser humano, do sexo feminino, com duas pernas, dois braços, etc. Assim, o texto remete:

... salvo indicação contrária, à enciclopédia que regula e define o mundo “real”. Quando tiver de efetuar correções, como no caso do lobo, nos especificará que ele “fala”. Por isso um mundo narrativo toma emprestadas – salvo indicações em contrário – propriedades do mundo “real”; e para fazê-lo, sem dispêndio de energias, põe em jogo indivíduos já reconhecíveis como tais, sem reconstruí-los propriedade por propriedade...¹⁰³

Tal discussão parece estar próxima da questão do repertório em Iser na medida em que ocorre a relação de “empréstimo” de propriedades que se estabelece entre texto e “enciclopédia”. É importante notar, entretanto, que o crítico alemão insiste na idéia de que o texto não seria formado por elementos da “realidade contingente” e sim de construções e/ou modelos de realidade¹⁰⁴.

¹⁰² Em sua tentativa de definir a estrutura de tema e horizonte, Iser faz a seguinte afirmação: “... As perspectives are continually interweaving and interacting, it is not possible for the reader to embrace all perspectives at once, and so the view he is involved with at any one particular moment is what constitutes for him the ‘theme’. This, however, always stands before the ‘horizon’ of the other perspective segments in which he had been previously been situated. The horizon is that which includes and embraces everything that is visible from one point...” Wolfgang Iser. *The act of...op. cit.*, p. 97.

¹⁰³ Umberto ECO. *Lector in fabula*, op. cit., p. 111.

¹⁰⁴ Cf. Wolfgang Iser. *The act of...op. cit.*, p.71.

2.2.2 Como se lê? – o trabalho do leitor

2.2.2.1 O ponto de vista móvel:

Para Iser, contudo, a pluralidade textual devido à ausência de contexto não é a única responsável pela multiplicidade de leituras de um texto literário. A esse fator, vem acrescentar-se a pluralidade provocada pelo próprio processo de apreensão e projeção do texto na consciência do leitor.

Neste processo - que para o crítico alemão está longe de ser passivo - a interação entre o texto e o leitor “produz” um correlato mental do primeiro na consciência do segundo. Isso ocorre por um processo de construção de coerência seletivo que depende exclusivamente do leitor dentro, é claro, das possibilidades de coerência apresentadas pelo próprio texto.

Esse processo de seleção e transferência relaciona-se a outro aspecto fundamental da leitura, que é a especificidade do modo de percepção textual. De acordo com Iser, o texto, diferentemente de qualquer outro objeto, “...não pode ser percebido como um objeto completo ou como um todo em um determinado momento da leitura ...”¹⁰⁵, o que leva o leitor a visualizar o “objeto” do texto em fases consecutivas do processo de apreensão. Diferentemente da percepção dos outros objetos, sempre vista de fora, em literatura:

...nós estamos situados dentro do texto literário (...) o que instaura uma relação entre texto e leitor que é bem diferente daquela que se estabelece entre objeto e observador: ao invés de uma relação sujeito-objeto, há um ponto de vista móvel que “caminha” ou “viaja” dentro do objeto que deve ser apreendido. Esse modo de apreensão é encontrado exclusivamente na literatura...¹⁰⁶

¹⁰⁵ “in our attempts to describe the intersubjective structure of the process through which a text is transferred and translated, our first problem is the fact that the whole text can never be perceived at any one time...” Wolfgang ISER. *The act of...op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁶ “...we always stand outside the given object, whereas we are situated inside the literary text. The relation between text and reader is therefore quite different from that between object and observer: instead of a subject-object relationship, there is a moving viewpoint which travels along inside that which is has to apprehend. This mode of grasping an object is unique to literature...”. *Ibid* p.109.

Como conseqüência deste modo de percepção único, temos a fragmentação do texto pelo “ponto de vista móvel” entre os elementos que já foram lidos e o “futuro” do texto ou sua “previsão”. Iser chama esses dois momentos de “retenção” e “protensão”, respectivamente. A estrutura básica do “ponto de vista móvel” pode ser descrita, então, como “...o posicionamento do leitor (em um dado momento da leitura) na intersecção entre retenção e protensão...”¹⁰⁷.

2.2.2.2 Retenção, protensão, previsões e passeios inferenciais:

As noções de retenção e protensão relacionam-se à atividade preditiva da leitura. Jouve explica que:

...por causa do reflexo de antecipação, a leitura apresenta-se como um teste, pelo texto, das capacidades de previsão do leitor. Se certos gêneros, como o romance policial, estão totalmente fundamentados neste princípio, até mesmo as obras consideradas mais ‘literárias’ não podem deixar de lançar mão dele (...) o texto, com felicidade qualificado por Eco de ‘máquina preguiçosa’, necessita das previsões do leitor para funcionar. Depende dessa condição para poder confortá-lo, surpreendê-lo ou, simplesmente, interessá-lo...¹⁰⁸

Assim, com os conceitos de “retenção” e “protensão”, Iser descreve uma parte fundamental da dinâmica da leitura. Na dialética entre elas, a antecipação do leitor será validada ou invalidada pelo texto. Quando ocorre a invalidação das previsões do leitor, coloca-se em movimento um mecanismo de retro-alimentação que modifica o que já havia sido estabelecido na leitura – modificando sua memória. Esse mecanismo possibilita um dos efeitos fundamentais da leitura, a saber, a modificação das disposições habituais do leitor ou, nas palavras de Jouve, a “redescoberta de si”¹⁰⁹.

¹⁰⁷ “now herein lies a basic structure of the wandering viewpoint. The reader’s position in the text is at the point of intersection between retention and protension...” Wolfgang ISER. *The act of ...op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁸ Vincent JOUVE. *A leitura*, p.76.

¹⁰⁹ *Ibid*, p.77.

As previsões são essenciais, também, na análise semiótica de Umberto Eco. Relacionando-se ao componente temporal da leitura “...a cooperação interpretativa ocorre no tempo (...) a fábula global (a história contada por um texto coerente), embora seja concebida como terminada pelo autor, ao Leitor-Modelo, apresenta-se como em devir (...) pode-se então prever que o leitor atualiza macroposições consistentes(...) (ou que) perceba disjunção de probabilidade...”¹¹⁰. A disjunção de probabilidade é definida como pontos textuais nos quais “...a atuação de uma ação que pode produzir uma mudança no estado do mundo narrado, introduzindo assim novos cursos de eventos...”¹¹¹. Nesses momentos, o leitor é convidado a prever qual será a mudança de estado e quais serão os novos cursos dos acontecimentos, assumindo uma “...atitude proposicional (crê, deseja, augura, espera, pensa) quanto ao modo em que as coisas vão andar. Agindo dessa maneira, configura um possível curso de eventos ou um possível estado de coisas (...) aventura hipóteses sobre estruturas de mundos...”¹¹².

Eco afirma que para aventurar previsões que possam satisfazer o curso da história, o leitor tem de sair do texto realizando o que chama de “passeio inferencial”¹¹³ – elemento essencial na cooperação textual.

2.2.2.3 A insuficiência textual, os vazios e o controle do efeito:

A problemática da retenção, protensão, previsões e passeios inferenciais está relacionada ao estímulo participativo do leitor, isso, por sua vez, relaciona-se à chamada “insuficiência textual” que ocorre pelo fato de que “...um universo textual (...) é, por definição, sempre inacabado...”¹¹⁴. Umberto Eco encontra-se alinhado a essa afirmação quando diz que:

...nenhum mundo narrativo poderia ser totalmente autônomo do mundo real, porque não poderia delinear um estado de coisas maximal e consistente, estipulando ex nihilo todo

¹¹⁰ Umberto ECO. *Lector in fabula*, p. 93.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 94.

¹¹² *Ibid.*, p. 95.

¹¹³ *Cf. Ibid.*, p. 99.

¹¹⁴ Vincent JOUVE. *A leitura*, p.61.

o mobiliamento de indivíduos e propriedades. Um mundo possível superpõe-se abundantemente ao mundo ‘real’ da enciclopédia do leitor. Mas esta superposição é necessária não só por razões práticas de economia, como também por razões teóricas mais radicais (uma vez que) não só é impossível estabelecer um mundo alternativo completo, mas é também impossível descrever como completo o mundo ‘real’ ...¹¹⁵.

O texto, estruturalmente incompleto, não pode abrir mão da contribuição do leitor, o que implica que o leitor pode completar o texto, de acordo com Jouve, “...em quatro esferas essenciais: a verossimilhança, a seqüência de ações, a lógica simbólica e a significação geral da obra...”¹¹⁶.

Na teoria do efeito estético, o trabalho do leitor traz ainda uma outra implicação. Relacionando a insuficiência textual com o conceito, fundamental em Iser, de indeterminação, aquela passa a ser entendida não apenas como o inacabamento característico do universo textual (que implicaria o movimento de preenchimento, como explicitado por Jouve), mas também como a suspensão proposital da continuidade das perspectivas (que implica o movimento de combinação).

Para Iser, a indeterminação desdobra-se nos conceitos de “vazio” e “negação”. O vazio é definido como “...uma falha no sistema geral do texto, cuja redução produz a interação das perspectivas textuais...”¹¹⁷. Os vazios, desse modo, “...deixam em aberto as conexões entre as perspectivas textuais, estimulando o leitor a coordená-las. Dito de outro modo, eles induzem o leitor a realizar certas operações básicas dentro do texto...”¹¹⁸. Tais vazios “...indicam que os diferentes segmentos do texto devem ser conectados, ainda que o texto não diga isso explicitamente. Eles são, assim, suas suturas invisíveis (...) funcionando de modo a estimular a imaginação do leitor...”¹¹⁹.

¹¹⁵ Umberto ECO. *Lector in fabula*, p. 111.

¹¹⁶ Vincent JOUVE. *A leitura*, p. 62.

¹¹⁷ “...the blank, however, designates a vacancy in the overall system of the text, the filling of which brings about an interaction of textual perspectives...” Wolfgang ISER. *The act of...op. cit.*, p.182

¹¹⁸ “...the blanks leave open the connections between perspectives in the text, and so spur the reader into coordinating these perspectives – in other words, they induce the reader to perform basic operations within the text.” *Ibid.*, p. 169.

¹¹⁹ “...the blanks (...) indicate that the different segments of the text are to be connected, even though the text does not say so. They are the unseen joints of the text, and as they mark off schemata and textual perspectives

A negação, por outro lado, surge quando elementos do repertório são selecionados de um “reservatório” cultural de normas sociais, históricas e/ou literárias e organizados no texto de modo a tornarem um tema em si. Assim, “... os diferentes tipos de negação invocam elementos determinados ou familiares com o intuito de cancelá-los (de seu contexto original). Os elementos cancelados, entretanto, permanecem no horizonte da leitura de modo a produzirem modificações na atitude do leitor em relação ao que lhe era familiar ou determinado – em outras palavras, o leitor é orientado a assumir uma posição em relação ao texto lido...”¹²⁰.

Logo, tanto os vazios como as negações “...funcionam como uma espécie de eixo em torno do qual a relação texto-leitor revolve. São, portanto, esses vazios estruturados que estimulam o processo de ideação a ser realizado pelo leitor nos termos propostos pelo texto...”¹²¹. Iser apresenta, assim, seu conceito mais importante, a saber, a “negatividade”, definida como “...a estrutura que sustenta a invalidação da realidade manifesta. A negatividade é, portanto, o elemento não formulado do texto. No que diz respeito à sua recepção, a negatividade é tudo aquilo que ainda não foi compreendido...”¹²².

2.3 O escritor e os teóricos – uma relação.

Após esta apresentação da posição de Percec em relação à literatura, ao trabalho do escritor e ao processo de leitura, e de alguns dos aspectos mais importantes das teorias da leitura, as relações que pretendo estabelecer já devem ter ficado claras para o leitor. Passarei, a seguir, a explicitá-las.

from one another, they simultaneously trigger acts of ideation on the reader’s part...” Wolfgang Iser. *The act of...op. cit.*, p. 182-183.

¹²⁰ “...the various types of negation invoke familiar or determinate elements only to cancel them out. What is cancelled, however, remains in view, and thus bring about modifications in the reader’s attitude toward what is familiar or determinate – in other words, he is guided to adopt a position in relation to the text...” *Ibid*, p.169.

¹²¹ “... the gaps function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves. Hence the structured blanks of the text stimulate the process of ideation to be performed by the reader in terms set by the text...”*Ibid.*, p. 169.

¹²² “... as far as literary texts are concerned, negativity is the structure underlying the invalidation of the manifested reality. It is the unformulated constituent of the text. As far as the reception of the text is concerned, negativity is that which has not yet been comprehended...” *Ibid.*, p.229.

2.3.1 Sobrepondo as posições – Perec e as teorias da leitura:

A primeira sobreposição que podemos apontar está na compreensão da relação autor-leitor por intermédio da imagem do “jogo” e da parceria entre leitor e autor (ou texto).

Assim como Perec, Iser afirma que “...o leitor e o texto literário são parceiros no processo de comunicação...”¹²³. Já a imagem do jogo – do xadrez e do quebra-cabeças, muito utilizada por Perec para descrever a relação texto-leitor e que está no centro de *La Vie mode d'emploi*, por exemplo - é também utilizada por Eco para explicar o papel das previsões como prefiguração de mundos possíveis. Para ele, a narração pode equivaler a “...um manual de instruções para enxadristas...”¹²⁴ que funcionaria como sua enciclopédia da área juntamente com as regras do jogo. O leitor, tendo a sua disposição “...a forma do tabuleiro, as regras do xadrez e uma série de movimentos clássicos registrados pela enciclopédia do enxadrista...”¹²⁵, pode prever os movimentos textuais porque “...tudo isto em conjunto – forma do tabuleiro, regras do jogo, encenações do jogo – representa um conjunto de possibilidades permitida pela estrutura da enciclopédia enxadrística...”¹²⁶. São essas as “estratégias” do leitor com as quais o autor pode brincar para seduzi-lo, como afirma Perec. Esse aspecto de sedução, aliás, parece indicar a valorização do papel do leitor em seus textos – daí a necessidade sempre presente do escritor de “...convaincre ce lecteur, ou cette lectrice, de lire (...) (de) commencer le livre et aller jusqu'à la fin...”¹²⁷.

Esse aspecto da sedução se relaciona, por sua vez, com o jogo entre o “verdadeiro” e o “falso”¹²⁸, que podemos entender de duas maneiras. A primeira delas está na discussão da relação entre “realidade” e “ficção”. Como apresentado acima, para Perec a ficção “realista”, que define seu projeto de trabalho, é aquela que “diz alguma coisa” sobre a realidade. Essa “alguma coisa”, entretanto, não se apresenta meramente como uma cópia

¹²³ “...the reader and the literary text are partners in a process of communication...” Wolfgang ISER. *The act of...op. cit.*, Wolfgang ISER. *The act of...op. cit.*, p. 54.

¹²⁴ Umberto ECO. *Lector in fabula*, p. 97.

¹²⁵ IBIDEM.

¹²⁶ IBIDEM.

¹²⁷ Georges PEREC. *Entretiens et conférences II, op. cit.*, p. 256.

¹²⁸ Cf. IBIDEM.

da realidade, sendo, antes, um movimento entre “realidade almejada e realidade visível”¹²⁹ ou uma visão de “mundo em movimento”¹³⁰ que tende a provocar a “...desestabilização de toda noção de verdade alcançada e (que tende a produzir) um efeito de perturbação, inclusive da noção de realidade, no leitor...”¹³¹, como afirma Pino.

Ora, tal “realismo” não ocorre, insiste o romancista, de maneira imediata. Ele só pode existir culturalmente, passando pela literatura que cerca o escritor e que se desdobra na crítica, entre outros, no conceito de intertextualidade. Como sabemos, Iser também valoriza essa relação entre a literatura e a cultura com sua noção de repertório, rejeitando uma apreensão direta da realidade e rejeitando também a literatura como simples cópia de si mesma ou de algo pré-existente no mundo. Para o crítico alemão, a literatura (ou pelo menos, a prosa de ficção) relaciona-se com modelos de apreensão da realidade e com a literatura anterior, sem meramente repetir-se. A literatura apresentaria a visão de mundo do autor em relação à cultura que o cerca, ela mesma formada por diferentes perspectivas que fornecem instruções para a construção do objeto estético, que fica a cargo do leitor.

À construção do objeto estético pelo leitor proposto por Iser, podemos aproximar o comentário de Perec sobre a “liberdade” dentro da literatura, uma vez que para o escritor seria necessário fornecer as condições para que o leitor possa, ele mesmo, construir interpretações possíveis. Essa “liberdade” ou abertura desempenha um papel tão fundamental para Perec que ele chega a dizer – lembrando muito o debate efetuado por Umberto Eco sobre a “obra aberta” - que “...cette idée d’un livre ouvert est très important pour moi: qu’il soit en quelque sorte inachevé, en porte-à-faux...”¹³². Sua função é provocar uma espécie de distância entre as camadas do livro, entre aquilo que está sendo contado e aquilo que se pode imaginar “por trás” da história¹³³.

Essa última imagem é retomada por Perec em outras entrevistas que, como vimos, demonstram a importância do que não está dito e sim “suspenso por trás” do texto. É evidente a afinidade entre essa idéia e o conceito de negatividade em Iser. Além disso, a

¹²⁹ Claudia Amigo PINO. *A ficção da escrita*, p. 203.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 204.

¹³¹ *Ibid.*, p. 205.

¹³² Entrevista realizada por Jean Royer em 2 junho de 1979 em Montréal. Georges PEREC. *Entretiens et conférences II, op. cit.*, p. 76.

¹³³ Cf. IBIDEM

função desse elemento suspenso também é vista de forma similar. Se para Perec essa suspensão, essa “coisa” “qui est derrière les mots et qui n'est jamais dit”¹³⁴ é o aspecto “...le plus important dans un roman...”¹³⁵, para Iser, ela “...garante a relação básica entre texto e leitor...”¹³⁶, pois:

...se o leitor deve formular a causa que está por trás do questionamento do mundo, isso implica que ele deve transcender esse mundo de modo a observá-lo de fora, e nisso reside a verdadeira função comunicativa da literatura. Pouco importa qual ou quais são os conteúdos individuais que se materializam por intermédio da obra de arte, haverá sempre alguma coisa que não está dada pelo mundo real e que apenas a obra de arte tem condições de fornecer: a obra de arte permite transcender aquilo que, de outra maneira, não transcenderíamos por estarmos imiscuídos nesse mundo, isto é, nossa própria experiência, nossa própria vida no seio do mundo real...¹³⁷

Aqui entra o segundo elemento da discussão entre ficção e realidade. Perec¹³⁸ explica que em um romance, como acontece com o modelo do romance policial, o autor joga com aquilo que é verdadeiro e aquilo que é falso, com aquilo que o leitor deve pensar de modo a manter uma aura de suspense. Esse jogo tem por função desviar a atenção do leitor, levá-lo, como é o caso dos romances policiais, a suspeitar da pessoa errada e, ao final, surpreender-se com a verdadeira identidade do assassino. É a manipulação do chamado código hermenêutico apresentado por Barthes.

Para Perec, essa manipulação tem duas funções bem distintas, a primeira delas, já discutida, diz respeito à sedução do leitor. A segunda diz respeito à necessidade de produzir

¹³⁴ Georges PEREC. *Entretiens et conférences II, op. cit.*, p. 256.

¹³⁵ IBIDEM.

¹³⁶ “...it provides a basic link between the reader and the text...” Wolfgang ISER. *The act of ...op. cit.*, p.230-231.

¹³⁷ “...if the reader is made to formulate the cause underlying the questioning of the world, it implies that he must transcend that world, in order to be able to observe it from outside and herein lies the true communicatory function of literature. Whatever may be the individual contents which come into the world through the work of art, there will always be something which is never given in the world and which only a work of art provides: it enables us to transcend that which we are otherwise so inextricably entangled in – our own lives in the midst of the real world...” *Ibid.*, p. 230.

¹³⁸ Cf. Georges PEREC. *Entretiens et conférences II, op. cit.*, p.256.

uma espécie de distanciamento, pois “...à partir du moment où on fait un pas de côté, on découvre les choses d’une manière différente, et puis quelque chose est mis en lumière...”¹³⁹. É Iser, novamente, que traz uma noção semelhante, principalmente em seu conceito de “negação secundária” definida como a invalidação das normas do leitor¹⁴⁰, além do já citado conceito de negatividade. Tudo isso, de acordo com Percec, para fazer o leitor “sonhar” a partir do romanesco.

É Jouve que trata do impacto da leitura no receptor dizendo, entre outras coisas, que há uma “redescoberta de si”, pois, na maioria das vezes, “...o interesse do texto lido não vem mais então daquilo que reconhecemos de nós mesmos nele, mas daquilo que aprendemos de nós mesmos nele...”¹⁴¹.

Assim, para finalizar, parece claro que há uma grande coincidência entre pontos teóricos centrais às teorias da leitura e à visão de Percec sobre o assunto. As implicações, vantagens e desvantagens dessa coincidência para a análise dos textos percecianos serão discutidas no desenvolvimento da metodologia de análise.

2.3.2 Metodologia – algumas considerações:

Nesta justificativa da escolha teórica e estabelecimento de uma metodologia de análise é importante dizer, em primeiro lugar, que o interesse no papel do leitor e no processo de leitura surgiu como demanda na leitura do próprio *Le Voyage d’hiver*. Como já dito no primeiro capítulo, foi minha experiência de leitura que suscitou o interesse pela análise do processo de compreensão do texto.

A busca da teoria, todavia, mostrou que não há no campo dos estudos da leitura – como em muitos outros – uma teoria única que dê conta de aspectos fundamentais do problema. Como exemplo disso podemos comparar o posicionamento teórico de Umberto Eco e Wolfgang Iser, por exemplo. Mesmo havendo, como aponta Jouve, uma certa coincidência entre esses dois pontos de vista, Eco trabalha bastante com a idéia de que o

¹³⁹ Georges PEREC. *Entretiens et conférences II*, op. cit., p. 62. Entrevista com Patrice Fardeau da revista France Nouvelle, de abril de 1979.

¹⁴⁰ Wolfgang ISER. *The act of...op. cit.*, p.217

¹⁴¹ Vincent JOUVE. *A leitura*, p.131.

texto precisa ser completado pelo leitor, deixando de fora a necessidade de relação entre os elementos do texto. Iser, por outro lado, insiste na necessidade de relação entre as perspectivas, principalmente quando há descontinuidade entre elas, deixando de lado o ponto levantado por Eco. O mesmo se dá dentro da própria Escola de Constância na qual surgiram as duas vertentes –histórica e do efeito literário - da estética da recepção. Finalmente, podemos citar o desenvolvimento do conceito de narratário, que inicialmente proposto por Gérard Genette, conhece seu desenvolvimento nos escritos de Gerald Prince.

As teorias, logo, complementam-se. Daí a necessidade de combinação entre elas, principalmente porque, como explica Jouve, no estudo da leitura, há a necessidade de tratar tanto a leitura linear quanto a releitura, uma vez que, por um lado, “...o texto (...) é concebido para ser lido na sua progressão temporal (basta pensar nos efeitos de “suspense” do romance policial). Se desejamos saber como o texto funciona, devemos obrigatoriamente levá-la em conta...”¹⁴². Por outro lado, Jouve também afirma que “...se a leitura linear é a mais respeitosa das regras do jogo, não é necessariamente a mais interessante. A sucessão não é a única dimensão da narrativa: o texto não é somente uma “superfície”, mas também um “volume” do qual certas conexões só se percebem na segunda leitura...”¹⁴³.

A análise de *Le Voyage d’hiver* seguirá, desse modo, essa dupla leitura - linear e em “profundidade”. É claro, porém, que tal divisão é, de fato, artificial, pois, muitas vezes, a leitura linear desafia o leitor a desenvolver essas “certas conexões” que Jouve menciona. Não é outra coisa que afirma Eco quando, tratando do conceito de “nível textual” e da ausência de hierarquia de fases do processo cooperativo, diz que:

...no processo concreto de interpretação todos os níveis e subníveis (...) podem ser alcançados também com largos saltos, sem precisar necessariamente percorrer veredas obrigatórias, gaveta por gaveta: se a metáfora do movimento do cavalo ainda não tivesse sido usada para outros propósitos, seria o caso de usá-la aqui. Às vezes a cooperação do

¹⁴² Vincent JOUVE. *A leitura*, p.28.

¹⁴³ *Ibid.*, p.29.

leitor no nível de estruturas discursivas pode ter êxito, justamente porque já foi aventada uma hipótese sobre as estruturas de mundo – e assim por diante...¹⁴⁴

Iser também expõe a “falsa” separação entre os “elementos” do processo de leitura quando explica que, mesmo o texto sendo formado em sua relação com o repertório, estratégias e perspectivas, esses elementos não são claramente separáveis uns dos outros. Os “...comentários autorais, diálogo entre as personagens, desenvolvimento da intriga e as posições marcadas para o leitor – tudo isso está entrelaçado no texto de modo a oferecer ao leitor uma constelação de pontos de vista permanentemente movediça...”¹⁴⁵. Apenas a leitura linear – pela estrutura de tema e horizonte – opera a única separação possível do texto - entre o já-lido (horizonte) e o foco do leitor naquele momento (tema) -, e é justamente essa estrutura que permitirá o jogo entre memória e expectativa e sua deformação recíproca, responsável, entre outras coisas, pela possibilidade de formação da consistência.

Assim, tanto Eco como Iser operam divisões “didáticas”, respectivamente, entre os níveis narrativos e o repertório, estratégias e choque de perspectivas de modo a garantir operabilidade a suas descrições. Ainda que artificiais, essas divisões de diferentes aspectos são necessárias na descrição desse processo complexo que é a leitura, do mesmo modo que parece necessário operar em diferentes chaves teóricas com o mesmo propósito.

O capítulo seguinte traz, assim, dois momentos de análise de *Le Voyage d'hiver*. A primeira trata do texto em sua “profundidade”, ou ainda de elementos do repertório e estratégias na constituição das perspectivas do texto que, de acordo com Iser, são: personagens, narrador, enredo e ficção do leitor. A seguir, proponho a já mencionada leitura linear do texto da qual dependem, a meu ver, a formação do “olhar crítico”, a discussão do problema da decepção e do prazer da leitura, e a compreensão das continuações propostas pelo Oulipo – itens que configuram os objetivos desta análise, como apontado no capítulo um desta dissertação.

¹⁴⁴ Umberto ECO. *Lector in fabula*, p. 53-54.

¹⁴⁵ “... authorial comment, dialogue between characters, developments of plot, and the positions marked out for the reader – all these interwoven in the text and offer a constantly shifting constellation of views...” Wolfgang ISER. *The act of...op. cit.*, p.96.

Porém, antes de passarmos à análise propriamente dita, é preciso uma última consideração. A aproximação entre a teoria e as afirmações de Pécoc tal qual realizada neste capítulo tem como objetivo indicar que tanto o escritor como os teóricos parecem estar preocupados com as mesmas questões e, portanto, a utilização dos conceitos propostos pelos teóricos da leitura possibilitaria a descrição mais precisa dos fenômenos que aparecem nos textos pécocianos e que são apresentados pelo autor numa linguagem não técnica.

Para alguns críticos, porém, tal aproximação pode ser vista como uma desvantagem porque acreditam que não há necessariamente correspondência entre o que o escritor diz que faz e o que faz realmente em seus textos. Sem negar essa possibilidade, penso que se é possível qualquer generalização sobre o projeto estético de um escritor, essa tem grandes chances de ser feita por ele mesmo. O escritor é o primeiro a passar pelo processo de produção da obra. Dito de outro modo, seu projeto estético não é coisa programada de antemão, mas desenvolvida ao longo de sua prática da escrita, como veremos no quarto capítulo desta dissertação, quando tratarmos dos manuscritos de *Le Voyage d'hiver*. Assim, identificar afinidades entre elementos de um projeto estético e teorias que trazem noções claras sobre as questões abordadas pode ser criticamente produtivo no apontamento do funcionamento do texto para o leitor sem que com isso caiamos na ilusão de que a produção de texto tenha sido guiada por esses elementos de antemão. O funcionamento do texto, bem como as generalizações que daí decorrem só foram experimentadas pelo escritor após a vivência do processo, daí a possibilidade do crítico de relacionar esses elementos de maneira não ingênua e nem linear. Tal postura não implica, de maneira nenhuma, uma redução da liberdade do crítico que tem controle total sobre a significação. Isso posto, passemos então à análise do texto.

3 O papel do leitor em *Le Voyage d'hiver* de Georges Perec

Como dito no capítulo anterior, analisarei, nesta seção da dissertação, o texto de Perec em dois momentos distintos e “artificiais”, mas necessários à compreensão do papel do leitor em *Le Voyage d'hiver*.

Num primeiro momento, tratarei da “espessura” ou “profundidade” do texto ou, em outras palavras, do que Iser chama de repertório (relação dos componentes do texto com normas históricas, sociais ou literárias) e estratégias (organização do discurso) constituintes das perspectivas textuais. Para isso, procederei à leitura dos elementos constituintes do conto tais como personagens, instância narrativa, organização temporal e espacial e ficcionalização do leitor. A análise empreendida aqui será, portanto, uma análise mais “tradicional”, baseada nos conceitos narratológicos de ordem, duração, modo e voz, propostos por Gérard Genette em *Figures III*, acrescentando apenas uma discussão da relação das personagens com certas normas históricas e literárias que me pareceram relevantes na leitura de *Le Voyage d'hiver* bem como um pequeno comentário sobre o tratamento do espaço no texto.

Esse tipo de análise diverge um pouco da realizada por Iser em *O Ato de Leitura*. Para justificar essa diferença é preciso lembrar que de acordo com Iser, as perspectivas textuais (personagens, narrador, trama e leitor fictício) que formam o texto literário são separáveis entre si apenas pela divisão do texto em retenção e protensão. Neste livro, Iser realiza análises do repertório distintas da análise linear apenas para exemplificar os conceitos que está tentando postular. Em relação às estratégias, por exemplo, o crítico alemão menciona rapidamente as diversas técnicas narrativas à disposição dos escritores para, em seguida, debruçar-se sobre a estratégia básica de leitura da qual todas as técnicas dependem, a saber, a estrutura de tema e horizonte.

A análise narratológica aqui realizada será, portanto, uma tentativa de descrever o “volume” textual de maneira mais organizada e atenta às diferentes técnicas narrativas utilizadas pelo autor. Essa análise não será, entretanto, totalmente ortodoxa, uma vez que estará norteada (diferentemente da proposta de Genette) para a compreensão do trabalho do leitor decorrente das técnicas utilizadas. De qualquer modo, a análise do volume textual

tem como característica principal a exposição da pluralidade do texto. Dito de outro modo, o que interessa nesta análise é indicar as várias possibilidades de materiais disponíveis ao leitor na formação das equivalências e, conseqüentemente, na coerência da leitura.

Num segundo momento da análise, procederei a um estudo linear da leitura. Esse movimento de leitura é essencial na marcação dos efeitos de “suspense” e “suspensão” que levam, como já dito anteriormente, à formação do olhar crítico, à discussão sobre o prazer e a decepção e, finalmente, à compreensão das continuações propostas pelo Oulipo. É ele que coloca em movimento a trama textual e produz efeitos no leitor por jogar com sua memória e expectativas. Neste estudo da linearidade da leitura está em jogo a exposição dos vazios textuais e a maneira como esses podem controlar a pluralidade de elementos para a formação da coerência mencionada no parágrafo anterior. Um outro elemento importante nesta leitura linear do conto está no elemento da sedução – tão importante para Perec – e que, por sua vez, está ligado à decepção e à reavaliação da disposição do leitor. Nesta análise utilizarei como eixo principal o conceito de código hermenêutico proposto por Barthes em *S/Z*.

3.1 O “volume” textual e a leitura em “profundidade”

3.1.1 Personagens

Tratar das personagens de *Le voyage d’hiver* pode parecer relativamente simples, uma vez que o texto de Perec é muito curto. Entretanto, devido à técnica narrativa utilizada, temos uma multiplicação desses atores, divididos entre principais e secundários. No primeiro grupo podemos destacar Vincent Degraël, Dennis Borrade e Hugo Vernier, já no segundo identificamos os pais de Borrade, os alunos de Degraël, o herói anônimo do livro de Vernier, o barqueiro que o leva à ilha misteriosa, o estranho casal de velhos que acompanha o herói anônimo nesta ilha, sem contar os vários escritores do século XIX, como Victor Hugo, Verlaine e Rimbaud. Que significa essa multiplicação vertiginosa de personagens? Qual a sua função?

3.1.1.1 Personagens principais - Vincent Degraël e Denis Borrade:

Para discutir essa questão, é preciso tratar da determinação das personagens. Para isso, retomarei a discussão do repertório em Iser. Pela definição apresentada pelo crítico alemão, o repertório se divide entre duas grandes áreas: as normas histórico-culturais e as alusões literárias. Essas duas estariam intimamente interligadas para produzir, entre outras coisas, a inovação do texto e sua comunicação com o leitor. O que observamos, então, nas figuras de Degraël e Borrade?

3.1.1.2 Degraël, Borrade , a “nova” e a “velha” crítica literária:

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

De fato, alguns aspectos da perspectiva de Degraël lembram certas questões levantadas por Gustave Lanson em *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*¹⁴⁶. Nesse texto, procedendo à sistematização do seu método crítico, Lanson propõe uma história literária baseada nos seguintes tópicos: determinação da existência do texto pela tradição retificada e completada por uma bibliografia; determinação da autenticidade do texto e “pureza” (completo e sem mutilações), determinação de sua data de publicação; conhecimento das mudanças ocorridas de sua primeira edição até a edição estudada; conhecimento do modo como o texto se formou do primeiro esboço à primeira edição; determinação do sentido literal do texto ou, em outras palavras, conhecimento do sentido das palavras e expressões pela história da língua, gramática e sintaxe histórica; determinação do sentido literário do texto, conhecimento da maneira como a obra se fez (perguntas sobre qual temperamento reage a quais circunstâncias ou o estudo biográfico e

¹⁴⁶ Gustave LANSON. *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, p. 43-46.

pesquisa de fontes para o estabelecimento dos materiais utilizados na obra); e , finalmente, determinação do sucesso e influência da obra ou sua recepção.

As similaridades com algumas das questões de *Le Voyage d'hiver* são importantes. Em primeiro lugar, Degraël admira-se de não conhecer o livro ou seu autor. Depois, interessa-se pelo problema das fontes que se impõem, em princípio, como uma questão de impressão apenas para render-se à “evidência” de reconhecer “...mot pour mot ou presque, au seul hasard de la lecture, ici un fragment de Rimbaud (...) ou de Mallarmé...”¹⁴⁷. A seguir, verifica a data de publicação do livro “...mû par ce réflexe de jeune chercheur qui ne consulte jamais un ouvrage sans en relever les données bibliographiques...”¹⁴⁸. No estabelecimento da existência do texto e do autor, Degraël consulta também dicionários e repertórios, bem como o “catalogue générale de la librairie française”, “la Bibliographie de la France”, a Biblioteca Nacional e “...une obscure biographie des hommes remarquables de la France du Nord et de la Belgique...”¹⁴⁹, sem, contudo, conseguir determinar os critérios necessários na “comprovação” da existência do livro e de seu autor. Essa dúvida se repete também no estudo da correspondência dos “plagiadores” que, em linguagem cifrada, parecem discutir a influência de Vernier.

Se aceitarmos a hipótese de Iser de que os textos literários reagem aos sistemas de mundo vigentes na época, como entender que Perec utilize tal repertório de normas no final da década de 70 , depois da “nova crítica” nas figuras de Barthes, Genette e Todorov, entre outros? Estaria ele reagindo, ainda, à lenta modificação da academia e do público leitor? Essa é, sem dúvida, uma possibilidade. Basta lembrarmos que a “querela” Barthes - Picard ocorre em 1965, levando à publicação do *Critique et Vérité* no ano seguinte.

Neste livro, discutindo o conceito de “verossímil crítico” representado pelos ideais de “clareza”, “gosto” e “objetividade” e, principalmente, “assimbolia”, Barthes afirma que a “crítica antiga”, entre outras coisas, rejeita veementemente a abertura da obra literária, que é o objeto mesmo da “nova crítica”, interessada não em fornecer um sentido ao texto, mas mostrar a maneira como sua pluralidade se manifesta. O objetivo da nova crítica não está em revelar a verdade profunda ou o “fundo” da obra entendida como uma maneira de

¹⁴⁷ Georges PEREC. *Le voyage d'hiver*, op. cit., p.18.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

fixar seu significado. Pelo contrário, para Barthes “...la critique dédouble les sens, il fait flotter au-dessus du premier langage de l’oeuvre un second langage, c’est-à-dire une cohérence des signes...”¹⁵⁰.

Barthes afirma que há duas maneiras de evitar a pluralidade da obra ou “manquer le symbole”. A primeira consiste em negar sua existência. É o que ocorreria com a filologia que se preocupa, entre outras coisas, em fixar o sentido literal da obra - como vemos no item sete da sistematização de Lanson. A segunda maneira:

...consiste à interpréter scientifiquement le symbole: à déclarer d'une part que l'oeuvre s'offre au déchiffrement (ce en quoi on la reconnaît symbolique), mais d'autre part, à mener ce déchiffrement au moyen d'une parole elle-même littérale, sans profondeurs, sans fuite, chargée d'arrêter la métaphore infinie de l'oeuvre pour posséder dans cet arrêt sa “vérité”: de ce type sont les critiques symboliques d'intention scientifique (sociologique ou psychanalytique). C'est dans les deux cas la disparité arbitraire des langages, celui de l'oeuvre et celui du critique, qui fait manquer le symbole: vouloir réduire le symbole est aussi excessif que de s'obstiner à ne voir que la lettre...¹⁵¹.

Poderia, então, o repertório selecionado por Perec expor exatamente esse problema da pluralidade e da unicidade de sentido em todos os seus aspectos? Como podemos ver no “manifesto” de Barthes, essa questão é essencial para a crítica literária realizada na França a partir da década de 60. Para termos uma dimensão de sua importância, basta lembrarmos que é a partir de meados dessa década que surgem os conceitos de intertextualidade, hipertextualidade e “angústia da influência”, entre outros.

Por outro lado, essa espécie de “exposição” da velha crítica, que parece estar na base da escolha da figura do crítico literário na composição de Degraël e Borrade, não resolve totalmente a questão, pois há, de fato, um intervalo temporal significativo entre a publicação de *Le Voyage d’hiver* (1979) e do *Critique et Vérité* (1966), o que significa dizer que, na época da publicação do texto de Perec, as mudanças defendidas por Barthes (e

¹⁵⁰ Roland BARTHES. *Oeuvres complètes*, p. 44. (Tome II)

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 48.

outros) estavam bem mais estabelecidas no meio acadêmico que em meados da década de 60, ainda que possam ter tardado a modificar as expectativas do leitor médio.

Parece haver, assim, uma estratégia complementar em jogo na seleção da figura do crítico literário como personagem principal de *Le Voyage d'hiver* e que parece estar ligada ao aspecto propriamente literário da questão. Transformar Degraël num crítico literário que busca uma conexão perdida da história literária permite, a meu ver, uma série de alusões à literatura policial, que como sabemos é vista por Perec como modelo de interação entre texto e leitor. Para tratar dessa relação com um pouco mais de profundidade recorrerei a Isabelle Dangy no artigo “Au Bonheur du crime”¹⁵².

3.1.1.3 Degraël e o modelo do romance policial:

Em “Au bonheur du crime”, Dangy mostra seu interesse pelo papel que as narrativas policiais desempenham nos escritos romanescos de Perec e aponta as formas que as inserções dessas narrativas assumem nos textos do autor.

Para tratar narratologicamente a maneira como Perec retoma, modela e deforma elementos das narrativas policiais, Dangy define, de maneira ampla, a relação perecquiana com o gênero de modo a incluir “...toutes les trames romanesques qui proposent au lecteur un dosage suffisant d’actes criminels, de démarches d’enquête, ou de références évidents à l’univers littéraire du roman policier...”¹⁵³.

Definindo assim seu campo de trabalho, Dangy começa a analisar de que maneira Perec trabalha os códigos estabelecidos pela tradição do romance policial. Dentre os aspectos levantados, destaca-se o desregramento do sistema de personagens do romance policial, uma vez que os papéis de vítima, culpado, suspeito, investigador são de tal forma embaralhados que operam uma desestabilização de suas funções. O mesmo ocorre com a função do “desfecho” que, mantendo a ilusão de fechamento narrativo, adensa o mistério ao invés de resolvê-lo.

¹⁵² Isabelle DANGY. “Au Bonheur du crime”. In: <http://www.cabinetperec.org>. Este site é mantido pela revista de estudos perecquianos chamada *Un Cabinet d’amateur* e dirigida por Bernard Magné e Dominique Bertelli.

¹⁵³ *Ibid.*, p 3.

Uma outra distorção a que Péric submete o desenvolvimento da intriga policial se manifesta na propensão que exibem vários de seus “investigadores” para a “derrapagem” lógica. Esses detetives deixam de lado: “...les voies d'une logique rigoureuse, rationaliste même, pour se perdre dans les ténèbres de l'irrationnel...”¹⁵⁴. O modelo fornecido por Dangy para esse detetive é Sven Ericsson de *La Vie mode d'emploi*. Sobre essa personagem, a autora diz que:

...Un détective se présente habituellement comme un champion de la méthode et un héros de la déduction. Même s'il ne porte pas un culte à ses propres cellules grises, il fera preuve d'une intuition plus vague, plus inexplicable, d'un sixième sens efficace. Or Sven Ericsson offre une image très différente de ce modèle: lorsque débute son travail, il déploie le filet d'une méthode implacable, mais c'est pour se laisser petit à petit gagner par le délire. Dans la lettre qu'il adresse à Vera de Beaumont afin de rendre compte de son enquête passée, il commence par récapituler les efforts qu'il a multipliés pour interpréter les rares indices laissés par Elizabeth Breidel, un parfum, des initiales sur un chemisier, et pour retrouver sa trace en mobilisant une armée de collaborateurs, le tout s'intégrant dans un cadre chronologique très strict et qui donne l'impression d'un cartésianisme efficace. Mais les pages qui suivent introduisent le recours à des méthodes beaucoup plus bizarres, ou même franchement extravagantes, et pour finir le recours à différents modes de divination qui vont de la pseudo-interprétation freudienne à la magie et à la sorcellerie. Du reste, il ne parvient à ses fins que grâce à une erreur de sa victime, à une sorte de lapsus de la part d'Elizabeth, qui vient se jeter toute seule dans les mailles de sa surveillance, comme si elle obéissait au désir de tomber enfin entre ses mains pour mettre fin à la traque attitude qui se confirme lorsqu'elle lui envoie ensuite deux lettres depuis la maternité de Rethel. En somme le scénario de progression logique échoue. Il est relayé par la conjugaison du fantasme et du hasard...¹⁵⁵.

A citação é longa, mas fundamental para a caracterização de Degraël. Como Ericsson, Degraël, comportando-se como um detetive que investiga o crime de “morte” do nome ou memória de Hugo Vernier, aparenta seguir uma lógica investigativa rigorosa e

¹⁵⁴ Isabelle DANGY. “Au Bonheur du crime”...*op.cit*, p.9.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 10.

evidencial que, inexoravelmente, o leva ao elemento mais claro da via irracional – o hospital psiquiátrico de Verrières.

Uma outra alusão literária ligada ao modelo do romance policial que compõe a figura de Degraël está relacionada à escolha de seu nome. É famosa, nos campos dos estudos perecquianos, a importância que o autor concede aos nomes próprios de suas personagens. Daí a vertigem de hipóteses fornecidas por Burgelin, no já citado capítulo cinco de *Les parties de domino chez Monsieur Lefèvre*, para o jovem professor de letras, Vincent Degraël, cujo “...nom même voue peut-être à la conservation (Degraël = anagramme de ‘le garde’? et quel fil secret l’unirait à la Blanche Gardel de *La Vie mode d’emploi*?) ou à la quête des trésors inaccessibles (Gaal)...”¹⁵⁶.

Esta semelhança sonora entre Degraël e Graal faz com que esta personagem pareça estar unida por um “fio secreto” também a outras personagens de *La Vie mode d’emploi* como Percival Bartlebooth e seu tio-avô James Sherwood, o colecionador de “únicas”¹⁵⁷ e cuja maior conquista teria sido a obtenção do Santo Graal. Nem é preciso dizer que, como em muitas outras narrativas de Perec, Sherwood é vítima de um golpe, pagando um milhão de dólares por um objeto falso. É interessante notar também que, na hipótese de Ursula Sobieski¹⁵⁸, o tio-avô de Bartlebooth, no fundo, parecia saber de toda a trama, gastando aquela pequena fortuna não na obtenção do cálice e sim da “...mise en scène, se laissant appâter, répondant au programme préparé par le soi-disant Shaw avec un mélange adéquat de crédulité, de doute et d’enthousiasme, et trouvant à ce jeu un dérivatif à sa mélancolie plus efficace encore que s’il s’était agi d’un vrai trésor...”¹⁵⁹.

A possibilidade de relação entre Degraël e a busca do Graal é reforçada por Dangy que sustenta que a fascinação pelo tema da investigação, centrada na resolução de um enigma, possibilita também a expressão e a “mise en scène” de um desejo de busca. Assim, ao tema literário da investigação, sobrepõe-se uma outra alusão intertextual - a da busca.

¹⁵⁶ Claude BURGELIN. *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre... op cit.*, p. 181.

¹⁵⁷ Georges PEREC. *La Vie mode d’emploi*, p. 115.

¹⁵⁸ Uma das personagens de *La Vie mode d’emploi*. No texto, Sobieski é romancista que tenta reconstituir a mistificação a que Sherwood foi submetido para usá-la como tema de seu próximo romance.

¹⁵⁹ Georges PEREC. *La Vie mode d’emploi*, p. 127.

3.1.2 Hugo Vernier:

Se a perspectiva de Degraël pode ser compreendida como um misto de referências literárias e de normas históricas relacionadas à própria crítica, a perspectiva de Hugo Vernier parece ser predominantemente formada por alusões literárias, a começar também por seu nome.

É Burgelin, mais uma vez, que explica o problema que o crítico enfrenta quando quer imprimir um sentido a esse nome. Entre as inúmeras possibilidades, poderíamos pensar em:

...Hugo vers niés? Vers reniés? Rêves niés? Vers niais? Hugo: Verne y est? Hugo renversé? Vers à l'envers? V.H. /H. V. achevé? V ou W renié? Quel rapport avec le Marais Vernier, en cette histoire partiellement normande? Pourquoi tant de v- et aussi de r- (Hervé, Verviers, Verrières, Valenciennes, Vimy, Beuvais, Le Havre, etc) dans les noms propres évoqués ou inventés? Une fois de plus, voici le nom propre sacralisé et désacralisé en même temps, manipulé en tous sens comme un jouet ou présenté comme une énigme cabalistique devenue plaisanterie et, en fin de compte parasité par le simple ou double v- perecquien. Cette jonglerie autour du nom du patriarche Hugo, emblème usé de la paternité et de la fécondité littéraire, permet de jouer avec le symbole ou le fétiche du “nom du père”. Ce nom devient un tiroir à multiples fonds dans lequel Perc s’arrange inmanquablement pour laisser sa marque, façon à lui de détrôner qui est toujours manière de reconnaître que trône il y a...¹⁶⁰

Esse “nome do pai” aludiria a Victor Hugo, como o próprio texto indica quando diz que “...des notes comme ‘reçu aujourd’hui une lettre d’Hugo’, ou ‘écrit une longue lettre à Hugo’, ‘lu V.H toute la nuit’, ou encore le célèbre ‘Hugo seulement Hugo’, de Valentin Havercamp, ne se référaient absolument pas à ‘Victor’ Hugo...”¹⁶¹

Essa alusão à Victor Hugo parece ser amplificada pela referência intertextual ao ciclo de poemas *Die Winterreise* de Wilhelm Müller musicados por Franz Schubert. De

¹⁶⁰ Claude BURGELIN. *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre... op cit.*, p. 188.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 29.

maneira muito resumida, os poemas tratam da questão da correspondência, para o poeta, entre a natureza e a desilusão amorosa. No primeiro poema, o leitor é informado da partida abrupta de um forasteiro que, rejeitado pela amada e sua família, abandona a casa de seus anfitriões no meio de uma noite de inverno. Em sua jornada, o herói revê toda sua história de amor através de objetos e lugares importantes para sua ilusão amorosa. Logo à saída da casa, ele observa um cata-vento que foi um dos primeiros objetos percebidos em sua chegada ao local, mas que no momento da dor lhe remete à inconstância do coração da mulher. Ao portão, uma tília transporta-o à primavera anterior quando se achava amado. Seguindo o curso do rio, associa o estado desse ao seu coração, que duro e gelado, sente correr embaixo de si um turbilhão de emoções. Quando pára por um momento para descansar, sonha novamente com a primavera. O sol, as flores, a alegria que se apresentam em seu sonho contrastam fortemente com a paisagem invernal que observa. Em seu caminho, passando por um vilarejo, ouve cães ladrarem alto, protegendo o sono de seus donos. Sente-se expulso e pergunta-se por que deveria buscar a companhia dos homens, já que esses têm sonhos e ele não. A manhã de tempestade que desponta no horizonte anuncia claramente seu estado de espírito – seu coração reconhece no céu sua própria imagem pintada: ele é só inverno - frio e selvagem. A próxima etapa de sua viagem o leva a um cemitério. Nessa “fria estalagem” o narrador pergunta-se se não seria o caso de lá ficar descansando. Contudo, o cemitério o rejeita e em sua próxima etapa, em meio a uma alucinação, percebe que a coragem lhe volta na figura de um sol. O poema final trata da figura de um velho andarilho com seu realejo. Deveria o narrador seguir o velho, fazendo-se acompanhar pelo realejo em sua canção¹⁶²?

Esses elementos típicos dos heróis românticos (como a correspondência entre o estado de alma do herói e a natureza, o sentimento de solidão, além da própria temática do amor) parecem ressoar na perspectiva de Vernier. Um claro exemplo disso está na caracterização do poeta feita por Roubaud em *Le Voyage d'hier* e em cujo texto Vernier, após ser traído por seu melhor amigo (o poeta Charles Baudelaire) vive uma vida de penúria com a esposa Virginie Huet (ex-preceptora da filha de Théophile Gautier) por um ano até que morre devido a privações de toda a sorte pelas quais passaram. As alusões

¹⁶² Este é um resumo dos poemas originais e traduções em português disponíveis (juntamente com a música de Schubert) disponível no site: www.gopera.com/winterreise..

românticas funcionam, portanto, como pano de fundo para a imagem de Vernier que o leitor intra e extra-diegético pode formar a partir dos poucos elementos de determinação que se encontram no texto. Essa imagem é também construída pelas alusões contidas na construção de suas personagens e na ação de seu livro, como veremos no item seguinte.

3.1.3 Demais personagens - o livro como personagem:

Como Vernier, as demais personagens do *Le Voyage d'hiver* intra-diegético – o herói anônimo, o casal de velhos que acompanha esse herói à ilhota escarpada e os poetas e prosadores do final do século XIX - são majoritariamente compostas de alusões literárias a textos da literatura mundial e a outros textos de Perec.

Assim, o herói anônimo, a estrutura e a ação desta obra, como explica Burgelin, ganham elementos do folhetim *W* do próprio Perec. É Burgelin que indica essa “filiação” em *Les parties de domino de Monsieur Lefèvre*. A similaridade começa com a estrutura do *Le Voyage d'hiver* intra-diegético que se inicia com uma história para se interromper e apresentar uma outra, exatamente como *W* que:

“...s’agit d’ “une sorte de récit à la première personne” et situé “dans une contrée semi-imaginaire” dont les caractéristiques rappelaient “avec une insistance insidieuse des paysages des Flandres ou des Ardennes” (et l’on se souvient que le narrateur anonyme de la partie romancée de *W* est censé s’être fixé “autour de la frontière luxembourgeoise”). Dans ce *Voyage d’hiver* est donc retracé “en termes sybillines”, “un voyage aux allures initiaques dont il semblait bien que chaque étape était marqué part un échec et au terme duquel le héros anonyme dont tout laissait supposer qu’il était jeune” aboutit “au bord d’un lac noyé dans une brume épaisse”(écho discret de l’épigraphe de *W*...). L’y attend non point un “medical doctor” comme Otto Apfelstahl ,mais “un passeur” (...) qui le conduit “sur un îlot escarpé au milieu duquel s’élevait une bâtisse haute et sombre” (la dernière image de l’île *W*, aux abruptes falaises, était celle de “la Forteresse” vide que auparavant servait de “siège au gouvernement central”)...¹⁶³

¹⁶³ Claude BURGELIN. *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre... op cit.*, p. 181-182.

Burgelin continua sua análise comparativa mostrando que na entrada da ilha – o que não acontece em *W*, uma vez que, como sabemos, nada é dito sobre o destino de Gaspard Winckler – novas alusões aparecem, mas desta vez ao *W ou le souvenir d'enfance*, de 1975. Como sabemos, quando o herói anônimo de *Le voyage d'hiver* adentra a ilha “...un vieil homme et une vieille femme, tous deux drapés dans de longues capes noires, qui semblaient surgir du brouillard et qui venaient se placer chaque côté de lui, lui saisissaient les coudes, se serraient le plus possible contre ses flancs...”¹⁶⁴. Ora, de acordo com Burgelin, “...ce couplet endeuillé colle à lui de la même façon que les assassins de Joseph K. à la fin du *Procès*...”¹⁶⁵. Essa alusão a Kafka é também uma “auto-alusão”, uma vez que Perec utiliza esse mesmo trecho em *Un homme qui dort*.

Outra alusão literária utilizada pelo romancista na construção desta personagem anônima e da ação do *Le Voyage d'hiver* intra-diegético está na relação que estabelece com *Paludes* e que foi levantada por Burgelin quando da discussão do uso da palavra “macreuse”. De fato, lendo o livro de Gide, tem-se a impressão de que o herói anônimo do *Le Voyage d'hiver* de Hugo Vernier está relacionado à personagem Tytire, herói de *Paludes*, definido pelo narrador do romance de Gide como “...un célibataire dans un tour entourée de marais...”¹⁶⁶. Além disso, a própria estrutura do livro dentro do livro pode remeter, entre outros, a Gide, afinal o *Paludes* de Tytire está contido dentro do *Paludes* (de Gide) que o leitor tem em mãos.

Essa relação de mise-en-abyme pode ser atribuída não apenas a Gide, mas também a uma outra referência fundamental para o texto de Perec, a saber, Borges - principalmente os contos “Tlön, Uqbar, Obis Tertius” e “A biblioteca de Babel” que se encontram em *Ficções*.

O primeiro deles trata de um livro ficcional (a enciclopédia de Tlön) que, apesar desse estatuto, seria mais “real” que a própria realidade, contaminando-a. Já em “A biblioteca de Babel”, no “universo” ou na “biblioteca”, com sua infinidade de livros

¹⁶⁴ Georges PEREC. *Le voyage d'hiver*, p.10-11.

¹⁶⁵ Claude BURGELIN. *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre... op cit.*, p.182.

¹⁶⁶ André GIDE. *Paludes*, p. 18.

possíveis, existiria, perdido em algum recôndito, um livro que conteria todos os outros e que, como o *Le Voyage d'hiver* de Hugo Vernier, seria a origem de todos os outros livros do mundo existentes ou não.

Nossa lista de alusões literárias poderia certamente continuar¹⁶⁷, pois como nos alerta Oriol-Boyer, o leitor de *Le Voyage d'hiver*:

...se demande si alors tout n'est pas citation. Seul il a peu de chance de pouvoir le vérifier: Il entame alors un lent processus de coopération lectorale. Chacun désigne un livre de la bibliothèque à lire ou a relire. Si les lecteurs (...) veulent bien se reporter à Proust, ils verront des citations du Temps Retrouvé déformées dans la nouvelle de Perec. D'autres diront la présence de Gide, Borges ou Calvino. Peu importe pourvu que la coopération s'installe là aussi...¹⁶⁸

Ora, essa cooperação é uma das linhas críticas mais bem estabelecidas nos estudos perecquianos. Mas sua função, como sabemos, é motivo de controvérsia. Como já mencionamos no capítulo um, parte importante da crítica aceita que a multiplicação dessas alusões literárias pode provocar um efeito de decepção.

Porém, podemos imaginar um outro caminho para a função das alusões caso sigamos o raciocínio de Iser sobre a função destas na literatura. Para ele, essas passam pela “citação” de respostas a problemas históricos provenientes da literatura anterior como forma de orientação ao leitor, pelo apontamento de fraquezas do sistema de pensamento vigente, pela generalização de problemas históricos específicos e, finalmente, pela construção de terreno familiar entre texto e leitor¹⁶⁹.

Em *Le Voyage d'hiver*, a inclusão de uma grande quantidade de citações e impli-citações, apesar de fornecer as condições para que leitores com diferentes formações

¹⁶⁷ Poderíamos apontar, por exemplo, a alusão às madalenas de Proust que está no seguinte trecho de *Le Voyage d'hiver*: “...il était victime d'une illusion de déjà vu où, comme lorsque le simple goût d'une gorgée de thé vous ramène tout à coup trente ans avant en Angleterre, il avait suffi d'un rien, d'un son, d'une odeur, d'un geste...” (Georges PEREC. *Le voyage d'hiver*, op. cit., p.15).

¹⁶⁸ Claudette ORIOL BOYER, “Le voyage d'hiver : lire/écrire avec Perec”. In : *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p.165-167.

¹⁶⁹ Cf. Wolfgang ISER. *The act of ...op. cit.*, p. 79-81.

possam vivenciar, em sua experiência de leitura, o mesmo tipo de processo sofrido por Degraël, parece fazer com que esse procedimento perca, pelo menos em parte, a função de orientação ao leitor. O repertório fica, conseqüentemente, “amorfo”¹⁷⁰, isto é, sem função (de orientação) clara. Ele exerce, então, o que Iser chama de “função negativa”. Este conceito é definido como satisfação negativa (porque ausente) de uma função esperada pelo leitor devido à tradição do gênero. Se a seleção de alusões literárias se multiplica muito, ela não pode mais garantir a satisfação da necessidade de orientação esperada pelo leitor. Nesse caso, as funções repertoriais só são realizadas negativamente, isto é, não são satisfeitas pelo texto, apenas invocadas como pano de fundo de modo que o que fica visível ao leitor é a própria existência e necessidade do repertório para a leitura. Isso está ligado à formação do “olhar crítico”. Voltaremos a isso quando tratarmos do que acontece aos elementos do repertório na leitura linear. Neste momento, é importante retermos que *Le Voyage d’hiver* faz um uso inusitado do repertório de normas e alusões literárias, distendendo-as ao máximo.

3.2 Instância narrativa.

Examinados alguns aspectos importantes da caracterização das personagens, que dizer da narração de *Le Voyage d’hiver*? Quem é o narrador? Qual sua relação com as personagens do conto? Qual sua posição em relação à história narrada? Para tratarmos dessas questões utilizarei os conceitos de voz e modo propostos por Gérard Genette em *Figures III*.

3.2.1 Voz:

Em sua análise da instância narrativa, Genette estabelece, inicialmente, uma distinção entre os conceitos de “voz” e “modo”. O conceito de “voz”, como o próprio nome indica, trata de “quem fala” na narrativa ou, na esteira de Todorov, da maneira como o narrador expõe a história ao leitor¹⁷¹.

¹⁷⁰ Cf. Wolfgang ISER. *The act of ...op. cit.*, p. 84.

¹⁷¹ Cf. Tzvetan TODOROV. “As categorias da narrativa literária”. In: *Análise estrutural da narrativa*, p. 242.

Para analisar este aspecto da instância narrativa, Genette propõe a análise do contexto da enunciação, isto é, a análise da determinação temporal, do nível narrativo e da “pessoa” do narrador - elementos que determinariam a situação de enunciação e moldariam as relações entre narrador/narratário e a história narrada.

3.2.1.1 Determinação temporal:

Quando se refere à relação entre narrador e tempo da narração, Genette diz que “...la principale détermination temporelle de l’instance narrative est évidemment sa position relative par rapport à l’histoire (...) la narration ultérieure (...) la position classique du récit au passé est, sans doute de très loin la plus fréquente...”¹⁷².

Para que a instância narrativa se apresente como posterior à história que conta, ela deve (obviamente) utilizar tempos verbais passados. Genette faz, então, observações sobre a utilização e o valor do “passé simple” e “passé composé” na língua francesa, explicando que a utilização de um ou outro tempo verbal determina uma distância temporal diferente em relação à história contada, sendo o “passé composé” um tempo verbal que implica uma certa ligação com o presente da enunciação e, conseqüentemente, uma distância menor entre esse e a história contada. O “passé simple”, por outro lado, seria, indicativo de uma grande distância entre a narração e a história.

Além disso, em muitas narrativas em terceira pessoa a distância temporal entre o momento de enunciação da história e esse passado da mesma é, em geral, indeterminado. Muitas narrativas, por outro lado, fazem uso da diminuição da distância temporal entre a história e a narração, até que as duas se encontrem num presente narrativo.

Le Voyage d’hiver é narrado no passado, o que indica a posição posterior do narrador em relação à história que conta. Isso é reforçado pelo uso do “passé simple”, mostrando que os fatos da narrativa encontram-se distantes da situação de enunciação. Logo, o narrador parece estar temporalmente distante dos eventos narrados.

¹⁷² Gerard GENETTE. *Figures III*, op. cit., p. 228-229.

3.2.1.2 Pessoa:

Outro aspecto da voz diz respeito à “pessoa” do narrador. Podemos ter dois tipos de “narrador”. Um narrador que está presente na narrativa como personagem ou um narrador que está ausente da história que ele conta. Em *Le Voyage d’hiver*, temos, em princípio, um narrador que não faz parte do relato da história de Degraël. Podemos fazer tal afirmação devido à ausência de “enquadramento” explícito. Dito de outro modo, não há possibilidade clara de inferência de proposição pessoal em relação ao narrador tendo em vista que há ausência de sua história na narrativa.

Por outro lado, a utilização de certos dêiticos parece remeter à situação de enunciação. Podemos observar tal utilização no trecho em que o narrador diz que Degraël “...explorait la bibliothèque de ses hôtes à la recherche d’un de ces livres qu’**on** s’est promis depuis toujours de lire, mais que l’**on** n’aura généralement que le temps...”¹⁷³.

O uso desses pronomes apontaria para um narrador como presença figural, participante claro da enunciação, fato claramente em contraste com o restante das indicações posicionais do narrador. Ora, esse tipo de narrador, ao mesmo tempo figural e “abstrato”, está de acordo com as observações feitas por outros críticos em relação ao tipo de narrador comumente utilizado por Perec. A já citada Marie-Odile Martin identifica exatamente esse tipo de narrador em *La vie mode d’emploi*, como apresentado no capítulo um. As conseqüências desta contradição serão discutidas mais adiante, depois da discussão dos níveis narrativos, realizada a seguir.

3.2.1.3 Níveis narrativos:

Para analisar o contexto da enunciação, precisamos tratar ainda do nível narrativo. Genette define a diferença entre os níveis narrativos afirmando que “...tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l’acte narratif producteur de ce récit..”¹⁷⁴. Isso significa dizer que a instância narrativa se encontra no mesmo nível de seu público (diretamente interpelado ou não) e que existem outras possíveis instâncias que assumem uma narrativa segunda (história dentro da história

¹⁷³ Georges PEREC. *Le voyage d’hiver*, p. 8. Grifos meus.

¹⁷⁴ Gerard GENETTE. *Figures III*, op.cit. p. 238.

ou livro dentro do livro - chamada meta-diegética). São esses problemas da narrativa em segundo grau que Genette ataca no correr de *Figures III*, estabelecendo uma lista das possíveis relações entre os eventos das narrativas primeiras e segundas.

A primeira possibilidade de relação ocorre quando a narrativa segunda tem uma função explicativa. O exemplo é Balzac em *La peau de chagrin* e *Sarrasine*, cuja narrativa segunda é assumida por uma personagem da narrativa primeira que conta sua própria história ou a de outro e, com isso, estabelece uma relação de causa e efeito com eventos da narrativa primeira. Já o segundo tipo de relação entre os eventos das duas narrativas é puramente temático e não implica continuidade espaço-temporal entre as histórias, apenas uma relação de contraste ou analogia. Essa última está na base da “mise-en -abyrne” do *Nouveau roman* francês que leva a relação de analogia aos limites da identificação. O terceiro tipo não apresenta nenhuma relação explícita entre os dois níveis da história – é o ato de narração em si que desempenha uma função na diegese, independentemente do conteúdo a ser contado. Esse ato tem por função a distração e/ou obstrução de uma ação como ocorre com Sherazade nas *Mil e uma noites*.

Após definir as possíveis relações entre os níveis narrativos, Genette trata do problema da passagem entre eles que “...ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d’un discours, la connaissance d’une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive...”¹⁷⁵.

Essas transgressões têm por função expor a importância do limite que ultrapassam. Algumas dessas transgressões são radicais, com personagens saindo de um romance para assassinar o leitor, e levam ao limite as fronteiras entre a realidade e a ficção, pois, como Borges apontou, se os personagens podem atuar no nível extradiegético, talvez nós, leitores, possamos ser, nós mesmos, personagens de alguma narrativa.

Entretanto, nem todas as transgressões de nível são tão radicais quando a exposta acima. Genette indica que uma forma mais sutil de transgressão consiste em narrar como diegético, isto é, no mesmo nível narrativo que o contexto, algo que, todavia, foi anunciado

¹⁷⁵ Gerard GENETTE. *Figures III*, op.cit. p. 243-244.

(ou que pode ser facilmente adivinhado) como metadieético em seu princípio ou fonte. Esse tipo de texto, muitas vezes, não é facilmente percebido como tal.

Em *Le Voyage d'hiver*, a transgressão dos níveis narrativos é fundamental já que a história de Degraël pode ser vista também como a história de um livro dentro de um livro. Mesmo que não pareça haver, à primeira vista, uma relação de analogia ou contraste entre a história de Degraël e a do herói anônimo de Vernier, temos claramente, entre essas duas histórias, um problema de passagem de nível. Para analisar tal trecho problemático, voltemos ao texto de Perec no momento em que Degraël encontra o magro volume intitulado *Le Voyage d'hiver* “...dont l’auteur, Hugo Vernier, lui était absolument inconnu, mais dont les premières pages lui firent une impression si forte qu’il prit à peine le temps de s’excuser auprès de son ami et de ses parents avant de monter le lire dans sa chambre...”¹⁷⁶. O próximo parágrafo começa da seguinte maneira: “...*Le Voyage d'hiver* était um sorte de récit écrit à la première personne ...”¹⁷⁷.

Ora, a primeira frase citada faz parte do primeiro parágrafo do conto e trata, como sabemos, da apresentação de Degraël. A passagem entre esse primeiro parágrafo e o segundo - que inicia a descrição do texto de Vernier - manifesta um caráter transgressivo, pois, apesar da presença constante da voz do narrador, nenhum leitor teria dificuldade de atribuir tal parágrafo à leitura que Degraël deveria realizar. A função de tal técnica será mais bem discutida no item relativo à leitura linear da narrativa. De qualquer modo, é possível adiantar que a transgressão de nível apontada pode produzir um certo estranhamento no leitor o que funcionaria, por sua vez, como indício da natureza metatextual do conto.

Além disso, há também um outro problema de nível narrativo, desta vez em relação à analogia de conteúdo entre os dois *Voyage d'hiver*, pois, além da confusão de nomes entre os textos, também há esta analogia na frase final do texto que coloca que “...les huit premières pages retraçaient l’histoire de ces vaines chercheurs; les trois cent quatre-vingt-douze autres étaient blanches...”¹⁷⁸. Essa frase sugere uma circularidade parecida com a que vemos na *Recherche du temps perdu*, com o final do texto remetendo a seu começo. Isso joga o nome do autor contido na capa para dentro da trama diegética, como um possível ex-

¹⁷⁶ PEREC, *Le voyage d'hiver*, op. cit., p. 8.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 8-9.

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 33.

aluno de Degraël. Como o narrador está no mesmo nível diegético que o narrador, nesse movimento é o próprio leitor que se vê como parte da trama diegética do livro.

De todos esses itens apresentados por Genette, podemos concluir que há uma dificuldade estrutural clara na figura do narrador, com uma desestabilização e indecidibilidade razoáveis nas categorias de determinação temporal, pessoa e nível narrativo. Entretanto, os aspectos levantados acima não são os únicos a determinar o narrador. Há ainda o aspecto do “modo”, que será tratado no próximo item.

3.2.2 Modo e focalização:

O outro aspecto da determinação da instância narrativa está na questão do “modo” ou de “quem vê” na narrativa. Dentre os diferentes tipos de “modo” ou, na nomenclatura de Genette, dentre as diferentes possibilidades de focalização, apresenta-se o conceito de “focalização interna” na qual o narrador só pode (ou escolhe) narrar fatos, sentimentos e opiniões, que o personagem focal conhece. O leitor só teria acesso às informações que o personagem focal seria capaz de apresentar. Isso gera uma série de implicações para a narrativa como, por exemplo, o fato do personagem focal não poder, em teoria, ser apresentado fisicamente, pois isso seria uma visão “fora” da perspectiva em focalização interna. Assim, Genette explica que:

...la focalisation interne n'est pleinement réalisée que dans le récit en “monologue intérieur”.... nous prendrons donc ce terme dans un sens nécessairement moins rigoureux, et dont le critère minimal a été dégagé par Roland Barthes dans sa définition de ce qu'il nomme le mode personnel du récit, ce critère, c'est la possibilité de réécrire le segment narratif considéré (s'il ne l'est déjà) à la première personne sans que cette opération entraîne “aucune autre altération du discours que le changement même des pronoms grammaticaux...”¹⁷⁹

Se seguirmos esse caráter mínimo de focalização interna, apresentado por Genette na análise de *Le Voyage d'hiver*, podemos dizer que praticamente todo o conto é escrito utilizando esta técnica (com exceções no primeiro e último parágrafos). Isso quer dizer que o narrador escolhe contar a história de Degraël assumindo seu ponto de vista, apresentando

¹⁷⁹ Gerard GENETTE. *Figures III*, op. cit., p. 210.

a história de modo que passamos pelas mesmas sensações, dúvidas, e certezas que o herói manifesta, sem haver um distanciamento claro entre o narrador e o herói.

Para deixar claro o funcionamento da técnica recorrerei à proposta de Barthes apresentada acima por Genette, a saber, a possibilidade de transcrever o segmento narrativo em questão em primeira pessoa sem que com isso ocorra mudança significativa no discurso a não ser nas alterações de pronomes. Logo no primeiro parágrafo temos: “...la veille de son départ, alors qu’il explorait la bibliothèque de ses hôtes à la recherche...”¹⁸⁰. A “transcrição” do trecho ficaria assim: la veille de mon départ, alors que j’explorais la bibliothèque de mes hôtes à la recherche...”. Já o trecho : “... son impatience était telle que, renonçant définitivement au sommeil, il se précipita dans la bibliothèque pour tenter d’en savoir un peu plus sur ce Vernier et sur son oeuvre...”¹⁸¹ transforma-se em : et mon impatience était telle que, renonçant définitivement au sommeil, je me précipitais dans la bibliothèque pour tenter d’en savoir un peu plus sur ce Vernier et sur son oeuvre.

Esses trechos, apesar de estarem na voz do narrador permitem ao leitor uma espécie de acesso privilegiado à personagem de modo que essas duas instâncias configuram o que Wayne C. Booth chama de “confusão na distância”¹⁸².

Essa técnica altera-se, entretanto, no último parágrafo, que traz detalhes da morte de Degraël. Ainda que pudéssemos reescrever a passagem na primeira pessoa, só poderíamos ler o parágrafo resultante caso estivéssemos diante de um Brás Cubas que narra depois de sua morte. Fica claro que esse não é o caso aqui e, portanto, percebe-se uma mudança importante na focalização deste parágrafo.

Para concluir essa análise da instância narrativa, podemos dizer que em relação ao contexto de enunciação temos um narrador distante dos eventos contados e que não está presente, aparentemente, na narrativa, apesar de certas intrusões no texto. Além disso, a dinâmica do texto é tal que o narrador assume, na maior parte do texto, a perspectiva do herói para, ao final, assumir uma perspectiva diferente. A função dessa estratégia de

¹⁸⁰ Georges PEREC. *Le voyage d’hiver*, op. cit., p. 7

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸² Para Wayne C. Booth a “confusão de distância” é uma situação literária na qual “explicit judgment has been unavailable”. (Wayne BOOTH. *The rhetoric of fiction*, p.316). Isto quer dizer que não temos uma distinção clara entre o que pensa o personagem, o narrador e o autor, o que faz com que os “julgamentos” que podemos fazer sobre o que nos está sendo contado fiquem relativizados e, assim, diferentes leitores apresentariam diferentes pontos de vista em relação à história que leram.

construção do narrador será mais bem discutida durante a análise linear do texto. No momento, é importante lembrar que a estratégia textual utilizada para o narrador em combinação com as deformações do repertório tem o potencial de desorientar o leitor. Como veremos no item seguinte, essa desorientação ocorre também no nível da organização do tempo, espaço e da ordem textual.

3.2.3 Tempo e espaço:

3.2.3.1 Ordem:

A desorientação do leitor que ocorre em relação às alusões literárias e à instância narrativa conhece uma multiplicação na organização do tempo e espaço.

Em termos de tempo, temos, em princípio, um arco temporal que se estende de 1939 a 1975. Apesar de sua extensão, o conto não parece, em primeira instância, apresentar um esquema temporal complexo. Nesta parte do capítulo trataremos da organização do esquema temporal ou, na nomenclatura de Genette, da “ordem” temporal, definida por ele como o estudo da relação “...de l’ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l’ordre de successions de ces mêmes événements ou segments temporels dans l’histoire...”¹⁸³.

O texto começa com uma determinação temporal bastante precisa. Estamos na “dernière semaine d’août 1939...”¹⁸⁴, quando Degraël recebe um convite para visitar a casa dos Borrade. Depois desse momento inicial, o leitor toma conhecimento do fato de que Degraël passa alguns dias na propriedade de seus anfitriões, pois encontra o livro na véspera de sua partida. Também temos algumas indicações que Degraël encontra o livro à noite, pois ele começa a lê-lo e vai para seu quarto terminar a leitura, o que só acontece às quatro horas da manhã. No dia seguinte, Degraël passa o dia analisando o livro com a ajuda do amigo e, em seguida, volta à Paris. Quando chega à capital, Degraël, por causa da guerra, é obrigado a deixar a cidade, retornando apenas em 1945. Novamente na França, Degraël passa 30 anos tentando coletar provas da existência de Hugo até que morre em Verrières.

¹⁸³ Gerard GENETTE. *Figures III*, op. cit., p 78.

¹⁸⁴ Georges PEREC. *Le voyage d’hiver*, op. cit., p.7.

Esse esquema temporal básico é complicado pelo tratamento que o livro de Hugo Vernier recebe na narrativa. Quando o texto determina que Degraël chega ao fim de sua leitura, às 4 da manhã, ele se lembra de ter notado, no momento em que retirou o livro da prateleira, (algumas horas antes) a data de publicação do volume (1864), fazendo, então, uma analepse temporal¹⁸⁵ de algumas horas com essa lembrança e também estendendo o arco temporal até 1864.

Esse movimento de ampliação do arco temporal continua em outros trechos da narrativa perecquiana, como no seguinte parágrafo:

... plus il mettait en valeur la place prépondérante qu'Hugo Vernier allait devoir occuper dans l'histoire littéraire de la France à la fin du siècle dernier, moins il était à même d'en fournir des preuves tangibles: car il ne put jamais remettre la main sur un exemplaire du Voyage d'hiver. Celui qu'il avait consulté avait été détruit – en même temps que la villa – lors des bombardements du Havre; l'exemplaire déposé à la Bibliothèque nationale n'était pas en place lorsqu'il le demanda et ce n'est qu'au terme de longues démarches qu'il put savoir que ce livre avait été, en 1926, envoyé à un relieur qui ne l'avait jamais reçu (...) et Degraël se persuada bientôt que les cinq cents exemplaires de l'édition avaient été volontairement détruits par ceux-là mêmes qui s'en étaient si directement inspirés...¹⁸⁶

Temos aqui uma prolepse (se levarmos em consideração o parágrafo anterior a esse, que trata do século XIX) e uma analepse ao tempo da guerra, depois uma analepse a 1926 e depois uma outra ao século XIX.

O parágrafo seguinte apresenta uma outra analepse a 1836, data de nascimento de Vernier, e a 1916, momento em que os arquivos da prefeitura de Vimy são queimados. Por fim, o último parágrafo de *Le Voyage d'hiver* faz uma prolepse, pois, do momento

¹⁸⁵ Para essa análise temporal usaremos os conceitos de analepse e de prolepse expostos por Gerard Genette em seu livro *Figures III*. Genette define como “... *prolepse toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par analepse toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve...*”. Gerard GENETTE. *Figures III*, op.cit., p 82.

¹⁸⁶ Georges PEREC. *Le voyage d'hiver*, op. cit., p.30 –31.

indeterminado das pesquisas de Degraël, remete o leitor 30 anos à frente até o momento da morte e da descoberta do manuscrito deixado por Degraël.

3.2.3.2 Duração:

Em termos de “duração”, esse longo arco temporal percorre umas poucas páginas,¹⁸⁷ num claro jogo com o ritmo do texto. Mais uma vez, é Genette quem aborda a questão propondo que a difícil medida da duração de uma narrativa pode ser realizada por meio da noção de “vitesse” ou “ritmo” definido como “... le rapport entre une durée, celle de l’histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte, mesurée en lignes et en pages...”¹⁸⁸.

Em *Le voyage d’hiver*, os efeitos de ritmo são muito marcados. Saindo de uma aceleração de alguns dias logo na primeira frase do conto, temos uma extensão textual de oito páginas e meia que cobre apenas algumas horas da história e correspondem ao momento em que Degraël sobe ao quarto para ler *Le Voyage d’hiver* até o momento que, renunciando ao sono, decide vasculhar a biblioteca dos Borrade em busca de dicionários literários e antologias que possam dizer-lhe algo sobre Vernier. Ora, essas horas descritas em tantos detalhes e que ocupam tamanha extensão textual são as mesmas que descrevem seu ato de leitura e suas hipóteses interpretativas, demonstrando, assim, a centralidade desse ato na narrativa.

Isso fica ainda mais claro quando observamos a vertiginosa aceleração temporal que se dá depois disso. Após passar o último dia na casa dos Borrade pesquisando em companhia de Denis (e cuja apresentação tem a extensão de um parágrafo), Degraël deixa a França em 1939 e só retorna em 1945 – arco temporal longo descrito na extensão de uma única linha! Isso sem falarmos na nova aceleração que ocorre de 1945 a 1975 quando, a frase “...pendant près de trente ans, Vincent Degraël s’efforça vainement de rassembler des preuves de l’existence de ce poète et de son oeuvre...”¹⁸⁹ nos informa de tal façanha. A função de tais mudanças de ritmo relaciona-se, como dito acima, à desorientação do leitor

¹⁸⁷ Na edição brasileira, *Le Voyage d’hiver* compreende oito páginas. Na edição francesa, *Le Voyage d’hiver* compreende 33 páginas.

¹⁸⁸ Gerard GENETTE. *Figures III*, op. cit., p 123.

¹⁸⁹ Georges PEREC. *Le voyage d’hiver*, op. cit., p.32.

já observada para as personagens e instância narrativa. O efeito de desorientação multiplica-se, como veremos, na categoria do espaço.

3.2.4 Espaço:

Apesar da análise do espaço não ser contemplada por Genette em *Figures III*, ela parece ser fundamental na análise de *Le Voyage d'hiver* porque funciona como uma espécie de “concretização” do tempo. Um exemplo dessa característica pode ser observado na frase “...mobilisé à Compiègne, il se retrouve, sans avoir vraiment eu le temps de comprendre pourquoi, à Saint-Jean-de-Luz, passa en Espagne et de là en Angleterre et ne revint en France qu'à la fin 1945...”¹⁹⁰. O jogo com o ritmo apontado no item anterior é acompanhado pela multiplicação espacial que passa por Compiègne, Espanha, Inglaterra, retornando novamente à França na extensão de apenas uma frase. Essa multiplicação dos espaços geográficos no texto parece reproduzir, no leitor, a sensação do próprio Degraël, que não sabe bem, ele também, porquê se encontra na Espanha e na Inglaterra em menos de meia frase. Esse desdobramento de efeitos será discutido no próximo item, que é o último desta análise do “volume” textual.

3.3 *Ficção do leitor.*

A “ficção do leitor” ou “leitor fictício” é apresentada por Iser como uma das perspectivas que constituem um texto literário. Assim, cabe a pergunta sobre a possibilidade de identificação de tal categoria em *Le Voyage d'hiver*. A resposta depende, é claro, da definição de leitor fictício.

O assunto é controverso, pois Iser não define esse tópico claramente. Lendo o crítico alemão, tem-se a impressão de que ele chama de “leitor fictício” a instância nomeada por Genette de narratário¹⁹¹. Mas essa associação também é complicada, pois o conceito de Genette se divide entre narratário intra-diegético (ou personagem-leitor) e extra-diegético “...qui se confond avec le lecteur virtuel, et auquel chaque lecteur réel peut

¹⁹⁰ Georges PEREC. *Le voyage d'hiver*, op. cit., p. 26.

¹⁹¹ Essa categoria é definida por Genette em *Figures III* em comparação à figura do narrador. O narratário “...comme le narrateur (...) est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique...” Gerard GENETTE. *Figures III*, p. 265.

s'identifiquer...”¹⁹². Portanto, a noção de narratário não tem o mesmo sentido conforme se refere ao plano da narrativa ou ao da história.

Dos vários modelos propostos para melhorar a distinção, Jouve propõe a seguinte organização de conceitos, sendo que:

... o primeiro é o “narratário-personagem”, aquele que desempenha um papel na história (...) O segundo tipo é o “narratário interpelado”. Trata-se do leitor anônimo, sem verdadeira identidade, interpelado pelo narrador durante a narrativa (...) O último tipo de narratário é o “narratário oculto”. Não é descrito nem nomeado, mas implicitamente presente pelo saber e pelos valores que o narrador supõe no destinatário de seu texto...¹⁹³

3.3.1 Narratário-personagem, narratário-interpelado e narratário-oculto:

Então, se usarmos para nossa determinação da “ficção do leitor” o conceito de narratário-personagem ou personagem-leitor, percebemos que há uma grande ênfase neste aspecto do texto, o que implica, como dito no item anterior, uma grande valorização do ato de leitura em *Le Voyage d'hiver*. Como críticos literários, Degraël e Borrade são leitores por excelência e, como indicado na análise do ritmo da narrativa, passam grande parte de seu tempo lendo. São leitores também os poetas simbolistas citados – ávidos consumidores de Hugo Vernier. São leitores também, e neste caso do manuscrito *Le Voyage d'hiver*, os alunos de Degraël – o autor Perec e o leitor real, aí incluídos.

Se, em contrapartida, entendermos a “ficção do leitor” como o narratário-interpelado de Jouve, as incongruências perequianas indicadas nas questões anteriores voltam a se manifestar, pois se, por um lado, o narrador não se dirige ao leitor de maneira explícita como acontece em *Tristram Shandy* de Sterne ou *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis (não havendo, portanto, um leitor intra-diegético interpelado claro que tem por função, de acordo com Iser, estabelecer um conjunto de atitudes que

¹⁹² Gerard GENETTE. *Figures III*, op.cit., p. 266.

¹⁹³ Vincent JOUVE. *A leitura*, op.cit., p.41-42.

poderiam ser incorporadas ou rejeitadas pelo leitor real), temos, por outro lado, uma espécie de interpelação oblíqua quando o narrador de *Le Voyage d'hiver* utiliza os já citados pronomes e demonstrativos de função dêitica. Esse uso parece ser, de acordo com Martin, uma tentativa explícita de atingir o horizonte de experiências do leitor, manifestar uma visão coletiva do mundo e solicitar sua imaginação. Esse procedimento abre espaços dentro do texto para que as lembranças do leitor possam aflorar, configurando também o que Jouve chama de “naratário-oculto”.

Esse misto de narratário-interpelado e narratário-oculto que poderia levar a um condicionamento mínimo das atitudes do leitor, como todos os outros itens, não garante a possibilidade de orientação necessária entre aceitação ou rejeição dos eventos no texto. O item sobre a leitura linear desenvolverá mais essa questão, mas, antes, apresentaremos o que nos parece ser o item fundamental da “ficção do leitor”, a saber, a ficção do próprio processo de leitura.

3.3.2 A ficção do ato de leitura:

Como já indicado nos itens anteriores, é o próprio processo de leitura que figura como elemento central de *Le Voyage d'hiver*. Recapitulemos, então, as etapas desse ato no conto.

A leitura de *Le Voyage d'hiver* começa logo no primeiro parágrafo, ainda na biblioteca dos Borrade, quando Degraël percorre as primeiras páginas do livro e desculpa-se com seus anfitriões a fim de continuá-lo no quarto. A segunda etapa consiste na descrição do conteúdo anedótico de *Le Voyage d'hiver*. A terceira etapa trata, após uma breve apresentação da suposta parte principal do livro, da descrição das reações de Degraël ao texto. Somos informados de que o herói:

...éprouva une sensation de malaise qu'il lui fut impossible de définir précisément, mais qui ne fit que s'accroître au fur et à mesure qu'il tournait les pages du volume d'une main de plus en plus tremblante: c'était comme si les phrases qu'il avait devant les yeux lui devenaient soudain familières, se mettaient irrésistiblement à lui rappeler quelque chose, comme si à la lecture de chacune venait s'imposer, ou plutôt se

superposer, le souvenir à la fois précis et flou d'une phrase qui aurait été presque identique et qu'il aurait déjà lue ailleurs ; comme si ces mots, plus tendres que des caresses ou plus perfides que des poisons, ces mots tour à tour limpides ou hermétiques, obscènes ou chaleureux, éblouissants, labyrinthiques, et oscillant sans cesse comme l'aiguille affollée d'une boussole entre la violence hallucinée et une sérénité fabuleuse, esquissaient une configuration confuse où l'on croyait retrouver pêle-mêle Germain Nouveau et Tristan Corbière, Villiers et Banville, Rimbaud et Verhaeren, Charles Cros et Léon Bloy...¹⁹⁴

Para analisar essas sensações decorrentes do processo de leitura será preciso retomar certos conceitos propostos por Iser em relação à fenomenologia da leitura – alguns deles já apresentados no capítulo dois desta dissertação.

Em Iser, o processo de transferência do texto para a consciência do leitor não ocorre de maneira passiva, necessitando da participação do leitor. Em sua tentativa de descrição dessa interação dinâmica entre texto e receptor, Iser afirma que a posição do leitor no texto literário encontra-se, em um dado momento, entre o que chama de retenção e protensão ou memória e expectativa. Isso, por sua vez, é decorrente do fato de que a percepção do texto literário é única se comparada com outros tipos de objetos, percebidos de “fora”, em sua totalidade. O texto literário só pode ser percebido de forma “interna” e móvel. O conceito de ponto de vista móvel representa esse tipo particular de percepção. Como consequência dos “passeios” do ponto de vista móvel pelo texto, abrem-se ao leitor uma multiplicidade de perspectivas intercaladas (uma vez que essas não são claramente separáveis) que produzem uma rede de possíveis conexões. É prerrogativa do observador (e não uma característica do texto) decidir quais dessas conexões são significativas. Como exemplo desse processo, Iser analisa a apreensão do texto no nível da frase. As sínteses realizadas pelo leitor na apreensão deste nível são predominantemente “agrupamentos que relacionam as perspectivas de modo a formar uma equivalência ou sentido configurativo”¹⁹⁵. A formação de equivalências imagéticas é, portanto, uma característica básica do processo de leitura e é chamada por Iser de “coerência”, uma vez que para se formarem é preciso que sejam resolvidas as tensões entre os fragmentos a serem relacionados.

¹⁹⁴ Georges PEREC. *Le voyage d'hiver*, op.cit., p.13-14.

¹⁹⁵ “... these syntheses, then, are primarily groupings that bring interrelated perspectives together in an equivalence that has the character of a configurative meaning.” Wolfgang ISER. *The act of ...op. cit.*, p. 119.

Na citação de *Le Voyage d'hiver* apresentada acima, não teríamos a descrição dos processos que levam à formação da coerência na leitura? Não poderíamos pensar que a sensação progressiva de mal-estar experimentada por Degraël ocorre devido ao fato de que as frases “...qu'il avait devant les yeux lui devenaient soudain familières, se mettaient irrésistiblement à lui rappeler quelque chose...”¹⁹⁶ funcionam como índice dos processos de agrupamento e equivalência que estão na base da coerência? Além disso, o fato de a leitura desenhar uma “une configuration confuse” não é indicativo da natureza imagética dessa última tal como proposta por Iser? Assim, parece possível afirmar que, ao longo da leitura, Degraël procede à formação de uma equivalência entre os signos lingüísticos que tem sob os olhos e a memória de suas leituras. A compreensão do texto para Degraël termina formando a imagem de que o texto de Vernier é uma colagem dos autores lembrados.

Entretanto, essa síntese realizada por Degraël tem uma característica bem particular. Diferentemente da afirmação de Iser de que os correlatos textuais devem ser relacionados entre si, Degraël insiste na denotação. A “imagem” ou o “sentido configurativo” resultante da leitura de Degraël apresenta como elementos os escritores Germain Nouveau e Tristan Corbière, Villiers e Banville, Rimbaud e Verhaeren, Charles Cros e Léon Bloy. Para justificar a formação dessa imagem, o parágrafo seguinte traz a informação de que Degraël estudava exatamente esses autores, o que vem confirmar a lógica de tal sistema de equivalências que, no entanto, é externa. Há, então, um problema com o processo de leitura de Degraël que parece não levar em conta a importância da construção do sistema de equivalências interno. Ignorando tal característica do texto literário, Degraël constrói equivalências de maneira externa, referencialmente e com valor de “verdade”, diminuindo, assim, a participação do leitor na formação do sentido e confundindo os limites entre ficção e realidade. A relevância de tal confusão ficará mais clara, espero, no item seguinte que tratará, finalmente, da leitura linear.

¹⁹⁶ Georges PEREC. *Le voyage d'hiver*, op.cit., p.15.

3.4 A leitura linear.

A leitura linear, como mencionado anteriormente, trata do desenvolvimento sequencial do texto. Ela é importante porque, retomando Jouve, o texto é primeiramente concebido para ser lido na sua progressão temporal.

Na teoria de Iser, essa análise é fundamental, pois é na linearidade do texto que o “choque” das perspectivas ocorre, e é desta maneira que o texto pode tentar exercer um certo controle sobre a compreensão do leitor, desenhando possíveis reações ao texto. As condições para que isso possa ocorrer estão ligadas à suspensão de continuidade das perspectivas ou, na nomenclatura de Iser, à existência de “vazios” que estimulam a imaginação do leitor, não no sentido de completar a informação faltante, mas para relacioná-la com o restante do texto, formando as isotopias ou sistema de equivalências da coerência textual.

A leitura linear parece ser importante também no estudo dos textos escritos por Georges Perec. Já discutimos o papel que a literatura policial, com seus efeitos de “suspense”, ocupa em seu projeto estético. É a análise linear, portanto, que pode levar o crítico a compreender o papel da sedução ou a maneira “...comment on va se faire coïncider par celui qui a écrit le livre, comment il va nous faire croire certaines choses pour...tout en nous donnant tous les éléments...”¹⁹⁷.

Todavia, como o comentário de Perec deixa entrever, a análise linear da leitura (pelo menos no âmbito da crítica) está intimamente relacionada à releitura. Tal movimento é ainda mais importante para textos que a estimulam, como é o caso de *Le Voyage d'hiver*, semelhante nisto ao texto *Un Drame bien parisien*, analisado por Eco em *Lector in fabula*. Ambos funcionam como um metatexto “...escrito para ser lido duas vezes (pelo menos): a primeira leitura pressupõe um Leitor Ingênuo, a segunda um Leitor Crítico, que interprete o malogro do cometimento do primeiro...”¹⁹⁸.

O problema é que, devido à diferença importante entre o tempo da leitura ingênua e da crítica, na qual a primeira deixa na sombra muitos traços importantes dedicados ao leitor

¹⁹⁷ Georges PEREC. *Entretiens et conférences II*, op cit, p. 189

¹⁹⁸ Umberto ECO. *Lector in fabula*, op. cit., p. 171.

crítico¹⁹⁹, só é possível nesta análise linear, paradoxalmente, como coloca Eco, a “...análise crítica da leitura ingênua...”²⁰⁰. Isto quer dizer que não me preocuparei aqui com uma análise que construa o clímax do texto e sim que indique como o metatexto se vale da estrutura básica da leitura chamada por Iser de “tema e horizonte” e joga com a memória e as expectativas do leitor sem, porém, efetuar uma leitura detalhada da seqüência temporal do texto, que seria, no mínimo, enfadonha e necessariamente limitada, já que não é possível esgotar o texto.

3.4.1 A estratégia metatextual:

Como dito acima, *Le Voyage d’hiver* funciona como um metatexto. Na definição de Eco, um metatexto é “...um texto narrativo que tem a coragem de contar a própria história...”²⁰¹, incluindo aí, de acordo com Eco, a história de suas “...*dramatis personae*, a história do que ocorre com o leitor ingênuo e a história daquilo que se dá com a própria novela como texto...”²⁰². Resumindo, um metatexto conta, então, a história de suas personagens apenas para apontar para um outro nível textual, o da história de seu processo – neste caso – de leitura.

Em *Le Voyage d’hiver*, a história do processo de leitura vem à tona quando o leitor ingênuo chega ao final do texto e depara-se com a impossibilidade de formar um sistema de equivalências coerente. É a já citada “indecidibilidade” descrita por Marie-Odile Martin em sua análise do papel do leitor em *La Vie mode d’emploi*.

No conto de Perec, essa indecidibilidade ocorre quando o leitor se defronta com o paradoxo de experimentar ao mesmo tempo o acabamento e o inacabamento textual. A multiplicação dos enigmas ao invés da obtenção de respostas impede o leitor de afirmar com certeza se Degraël foi internado no hospital psiquiátrico de Verrières devido ao fracasso de sua investigação sobre Vernier, ou se foi sua loucura “original”, sua incapacidade de diferenciar a realidade (aquilo que é efetivamente histórico) da ficção (isto é, sua contribuição como leitor) que gerou a impossível missão de provar a existência de Vernier.

¹⁹⁹ Cf. IBIDEM.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 172.

²⁰¹ Umberto ECO. *Lector in fabula*, op. cit., p. 171.

²⁰² *Ibid.*, p. 172.

A indecidibilidade tem como consequência lógica a impossibilidade, por parte do leitor, de saber se Vernier realmente existiu, se o crime de plágio foi cometido ou não e em que condições ele foi cometido, como Vernier foi apagado da história literária, etc. Tem-se, portanto, além do problema da coerência, um outro aspecto fundamental do metatexto perequiano em seu inacabamento ou abertura. Esse aspecto do texto produz uma certa insatisfação por parte do leitor, já que sua curiosidade, estimulada ao máximo pelo texto, não foi satisfeita pelo mesmo, apesar das reiteradas promessas de satisfação na resolução dos enigmas.

Essa tendência à abertura não é, no entanto, imediatamente percebida pelo leitor ingênuo que tem grandes chances de se dar conta do ardil apenas quando chega ao final do texto, apesar dessa característica ter sido constantemente anunciada ao longo do texto. Assim, é a partir da construção desse elemento de “surpresa anunciada” que irei indicar como o leitor, não descobrindo o que queria, pode ser levado a descobrir o que não esperava.

3.4.1.1 A armadilha para capturar leitores ingênuos:

Para estudarmos a “surpresa anunciada” apresentada no item anterior, é preciso que passemos pela discussão do que Barthes chamou de “código hermenêutico” ou “...l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la questions ou retarder la réponse; ou encore: de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement...”²⁰³.

Para Barthes, os códigos correspondem aos elementos conhecidos do leitor, àquilo que foi “déjà-vu”, “déjà-lu”. No caso do código hermenêutico, a tradição da narrativa estabelece as seguintes etapas: “...le leurre (dévoisement délibère de la vérité), (...) l'équivoque (mélange de vérité et de leurre), (...) la réponse partielle (fonction d'irriter l'attente de dévoilement), (...) la réponse suspendue (arrêt aphasique du dévoilement) (...) et le blocage (constat de insolubilité) ...”²⁰⁴.

²⁰³ Roland BARTHES. *Oeuvres complètes*, p. 565-566. (Tome II)

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 566.

Analisando uma narrativa tida como tradicional (o conto *Sarrasine* de Balzac), Barthes mostra como certas questões colocadas ao longo do texto são respondidas no final da narrativa. Há, nessa narrativa tradicional, o que chama de “voz da verdade” – o fechamento da grande frase hermenêutica ou “revelação” final. Barthes observa que *Sarrasine*, como conto dramático :

...(que va-t-il arriver au héros? Comment va-t-il finir?) (...) le dénouement est compromis dans un dévoilement: ce qui arrive, ce qui dénoue, c'est la vérité (...) la vérité est le prédicat enfin trouvé. Le sujet enfin pourvu de son complément (...) l'énigme est cette carence prédicative; en dévoilant, le discours remplit la formule logique, et c'est cette plénitude retrouvée qui dénoue le drame (..) cette errance temporaire du prédicat peut se décrire en termes de jeu. Le récit dramatique est un jeu à deux partenaires: le leurre et la vérité. Au début, une grande indétermination règle leurs rencontres, l'errance est forte; mais peu à peu les deux réseaux s'approchent, se compénètrent, la détermination se remplit et le sujet avec elle; le dévoilement est alors ce coup final, par quoi tout le probable initial passe du côté du nécessaire: le jeu est fini, le drame est dénoué, le sujet justement prédiqué (fixé): le discours ne peut plus que se taire...²⁰⁵

Apesar de Barthes utilizar *Sarrasine* como modelo do código, está claro que é justamente o código hermenêutico aquele mais importante para o romance policial. A estratégia usada por Perec está na manipulação inovadora deste código, pois ele consegue, como nos indica Dangy, manter a ilusão de fechamento narrativo ao mesmo tempo em que adensa o enigma ao invés de resolvê-lo. Se usarmos a terminologia barthesiana, podemos dizer que Perec opera uma separação entre o “desenrolamento” e o “desfecho” da narrativa que, numa história clássica como *Sarrasine*, são coincidentes. Há, portanto, uma suspensão de todo o efeito de verdade em Perec.

Essa divisão entre o “desenrolamento” e o “desfecho” narrativos só se concretiza mesmo ao final do texto e funciona como uma surpresa para o leitor ingênuo, uma vez que os indícios de tal separação são apresentados de maneira velada no decorrer da narrativa. O

²⁰⁵ Roland BARTHES. *Oeuvres complètes*, p. 681-682. (Tome II)

texto, portanto, direciona o foco do leitor para o desenvolvimento do código hermenêutico, estimulando suas expectativas em relação a ele para, no final, suspendê-lo. Estamos muito próximos da colocação de Iser sobre a narrativa moderna e contemporânea, esse afirma ser “...típico dos textos modernos a invocação de funções esperadas com a intenção de transformá-las em “vazios”. Isso geralmente ocorre devido à omissão deliberada de características genéricas que foram firmemente estabelecidas pela tradição do gênero...”²⁰⁶.

O código hermenêutico modificado é, então, a grande força-motora da leitura de *Le Voyage d’hiver* e também o elemento que concentra a grande armadilha que irá aprisionar o leitor ingênuo. Ele é, aliás, uma das condições que possibilitaram as várias seqüências oulipianas do texto, pois o “golpe” hermenêutico final, o desfecho da narrativa, garante que “...le jeu est fini, le drame est dénoué, le sujet justement prédiqué (fixe): le discours ne peut que se taire...”²⁰⁷. A ausência de voz da verdade, a multiplicação dos vazios como o abandono da história de Denis Borrade, e a ausência de respostas aos enigmas relacionados a Vernier, fazem com que a narrativa não possa se calar, as continuações oulipianas são, portanto, sementes espalhadas pelo texto que, em solo fértil não puderam senão germinar.

Essa deformação do código é, como dito, encoberta por outros procedimentos do texto. A idéia aqui é apontar como o texto desvia a atenção do leitor, mantendo-o focado no desenrolamento da narrativa, na ilusão de uma “verdade” que não virá, mas dando-lhe, ao mesmo tempo, todos os elementos, fornecendo-lhe todas as pistas do “fracasso” final.

3.4.1.2 Satisfações hermenêuticas parciais:

A máquina do “código hermenêutico” coloca-se em movimento desde o primeiro parágrafo. Os detalhes realistas, a ancoragem no tempo e no espaço, a determinação do agente da ação e a proposição dos primeiros enigmas (o que irá acontecer com Degraël na casa de campo dos Borrade, que irá ele descobrir na leitura do livro misterioso de autor desconhecido?) estimulam a curiosidade do leitor, desencadeando uma série de protensões.

²⁰⁶ “it is typical of modern texts that they invoke expected functions in order to transform them into blanks. This is mostly brought about by a deliberate omission of generic features that have been firmly established by the tradition of the genre...” Wolfgang ISER. *The act of...op. cit.*, p. 208.

²⁰⁷ Roland BARTHES. *Oeuvres complètes*, p.682. (Tome II)

Essas expectativas são simultaneamente “locais” (isto é, podem ser satisfeitas imediatamente) e “globais”, pois se relacionam com o “desenrolamento” da narrativa.

A técnica utilizada para desviar a atenção do leitor para os indícios da modificação operada no código hermenêutico está, em primeiro lugar, na satisfação parcial do interesse hermenêutico que corre paralela à sua contínua renovação.

Um exemplo deste procedimento pode ser dado pela análise do primeiro parágrafo de *Le Voyage d'hiver*. Como dito acima, as expectativas iniciais sobre o que poderá acontecer com Degraël na casa de campo dos Borrade são satisfeitas “localmente” pela segunda frase do texto, na qual o leitor toma conhecimento do achado do misterioso livro de Vernier e da “impression si forte” experimentada por Degraël. Essa satisfação, por sua vez, funciona como renovação do interesse hermenêutico, pois o parágrafo termina com a frase “...il prit à peine le temps de s'excuser auprès de son ami et de ses parents avant de monter le lire dans sa chambre...”²⁰⁸. O desenvolvimento do interesse hermenêutico neste primeiro parágrafo pode levar o leitor a passar rapidamente pela frase que introduz o uso inusitado do pronome “on”, que funcionaria como “pista” para o problema da instância narrativa e da focalização já discutido nos itens anteriores. É interessante notar que essa frase, tão importante para o leitor, seja colocada como subordinada à frase principal que desencadeia a ação²⁰⁹.

Um outro exemplo dessa técnica está na passagem do primeiro para o segundo parágrafo do texto. Como mencionamos, ela apresenta um problema de nível narrativo. Introduzindo a “mise-en-abyme” ou livro dentro do livro, tal passagem é feita sem autorização diegética e pode provocar um estranhamento no leitor. Todavia, a narrativa minimiza essa pista, jogando com as expectativas do leitor que, estimulado pelo interesse hermenêutico, espera que a narrativa lhe dê detalhes do que ocorre com Degraël durante a leitura de *Le Voyage d'hiver*.

²⁰⁸ Georges PEREC. *Le voyage d'hiver*, p.7.

²⁰⁹ A frase analisada é a seguinte: “...La veille de son départ, alors qu'il explorait la bibliothèque de ses hôtes à la recherche d'un de ces livres que l'on s'est promis depuis toujours de lire, mais qu'on n'aura généralement que le temps de feuilleter négligemment au coin d'un feu avant d'aller faire le quatrième au bridge, Degraël **tomba** sur un mince volume intitulé...”. Georges PEREC. *Le voyage d'hiver*, p.7-8 (Grifos meus). É interessante notar que a satisfação parcial e a renovação do interesse hermenêutico está ligada à utilização do passé simple. Toda vez que a narrativa tem necessidade de produzir tal efeito, utiliza-se deste tempo verbal. Essa técnica é repetida ao longo da narrativa.

Para finalizar, analisaremos o que ocorre com a passagem entre o texto de Vernier e as impressões de Degraël²¹⁰. Ao invés da descrição dos poemas, das máximas enigmáticas e encantamentos blasfematórios que formariam a segunda parte do *Le Voyage d'hiver* de Vernier, tem-se, na verdade, a descrição da experiência de leitura de Degraël²¹¹. Em relação a esse exato vazio, Burgelin afirma que “...le lecteur doit supporter qu’il y ait de la casse (...) au lecteur à son tour d’en passer par du vide...”²¹². Esse forte efeito de perda, porém, tem grandes chances de não ser experimentado dessa forma, uma vez que a frase seguinte traz um elemento importante da ação, manipulando a atenção do leitor para o movimento do código hermenêutico.

3.4.1.3 Incoerência e negações secundárias – criticidade e prazer:

O procedimento descrito acima ocorre inúmeras vezes em *Le Voyage d'hiver*, inclusive ao final da narrativa, uma vez que o autor mantém seu “desenrolamento” até o fim, determinando a morte e a insanidade de Degraël. Entretanto, a primeira leitura tem grandes chances de provocar surpresa no leitor. A narrativa, jogando com suas expectativas, não prepara o leitor para enfrentar o descolamento entre o desenrolamento dramático da narrativa e o desvelamento da verdade. A análise do parágrafo final de *Le Voyage d'hiver*, como dito, leva o leitor a encontrar uma circularidade que pode muito bem ser vista como uma espécie de prisão ou decepção (Corriveau), com as páginas em branco finais simbolizando a ausência de verdade, o que se repete na já discutida inclusão do autor e do leitor como personagens do livro. Porém como a narrativa pára neste ponto, o estranhamento provocado por essa perturbação da realidade do leitor não pode ser mitigado como vinha ocorrendo até então. O leitor não tem como se proteger do impacto da

²¹⁰ O trecho em questão é o seguinte: “...la seconde partie constituait à elle seule près des quatre cinquièmes du livre et il apparaissait rapidement que le court récit qui la précédait n’en était que le prétexte anecdotique. C’était une longue confession d’un lyrisme exacerbé, entremêlée de poèmes, de maximes énigmatiques, d’incantations blasphématoires. A peine **eut-il** commencé à lire que Vincent Degraël **éprouva** une sensation de malaise qu’il lui **fut** impossible de définir précisément, mais qui ne **fit** que s’accroître au fur et à mesure qu’il tournait les pages du volume d’une main de plus en plus tremblante...”. Georges PEREC. *Le voyage d’hiver*, p.12-13. Grifos meus.

²¹¹ É claro que há também uma outra possibilidade de equivalência e que reside no fato de que existem paralelos importantes entre o herói anônimo de Vernier e sua história e a história de Degraël. Como dito no item sobre a fábula, ela depende do sistema de coerência construído pelo leitor a partir das várias possibilidades oferecidas pelo texto.

²¹² Claude BURGELIN. *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre... op.cit.*, p. 186.

insatisfação de suas expectativas. Isso produz uma perturbação também na construção da coerência, nas decisões que governam a produção da fábula – a imagem mental final ou na terminologia utilizada por Perec – a imagem total do quebra-cabeças.

Essa dificuldade ilumina não aspectos do texto, mas as próprias expectativas do leitor. Dito de outro modo, a desorientação experimentada pelo leitor expõe a existência de determinadas expectativas que funcionavam como pano de fundo de sua leitura. Esse processo é parte do conceito de “olhar crítico” que, em *Le Voyage d’hiver*, aponta para a própria condição da leitura.

Contudo, o processo de focalização das próprias expectativas não se limita a uma mera constatação, pois a técnica perecquiana implica uma operação de ajuste no próprio leitor, completando o círculo que leva à formação do “olhar crítico”. O leitor experimenta o que, na teoria de Iser, é chamado de “negação secundária”, que ocorre “...quando o leitor tem de relacionar sua descoberta – o tema virtual da negação – com sua própria disposição...”²¹³.

Na tensão que se forma entre a busca de coerência e o trabalho textual que faz de tudo para evitá-la, o leitor só consegue atingir um equilíbrio (percebido como o sentido do texto²¹⁴) quando, observando suas disposições como “tema”, é levado a negá-las, não necessariamente para “...abandoná-las definitivamente, mas para suspendê-las temporariamente como a base virtualizada de uma experiência entendida como auto-evidente, uma vez que produzida pelo próprio leitor através de suas próprias descobertas...”²¹⁵, transplantado para a experiência concreta da leitura aquilo de que trata o texto e que, em *Le Voyage d’hiver*, configuram as condições que guiam a leitura em todos os seus aspectos²¹⁶.

²¹³ “...when the reader has to link his discovery (the virtual theme of the negation act) to his own disposition”. Wolfgang Iser. *The act of...op. cit.*, p 219.

²¹⁴ Cf. Wolfgang Iser. *The act of...op. cit.*, p 218.

²¹⁵ “...the reader begins to negate his own disposition – not in order to revoke it, but temporarily to suspend it as the virtualized base for an experience of which he can only say that it seems self-evident, because he has produced it himself through his own discoveries...” *Ibid.*, p. 218-219.

²¹⁶ Inclusive o ficcional, isto é, a base ficcional da leitura, ligada à formação das imagens mentais e à ilusão que governa a construção do sistema de equivalências e que aponta para o interesse perecquianos nas relações entre ficção e realidade. Para mais detalhes, ver o item 2 do capítulo 4 de: Claudia Amigo PINO. *A ficção da escrita*, p. 203.

Essa descoberta pessoal, ainda que baseada na “decepção” ou “fracasso” da narrativa primeira ou tradicional, é aquilo que está na base do prazer experimentado pelos leitores de Perec. Esse prazer, inegavelmente ligado ao jogo ou ardil, funciona, nas belíssimas palavras de Philippe Lejeune²¹⁷, não como armadilha (desprazerosa), mas como um “...détour par lequel un animal cherche à échapper à ses poursuivants...”²¹⁸.

Perec é, como sabemos “...plein de ruses, mas ce n’est pas moi (lecteur) qu’il cherche a feinter, leurrer, égarer (...) il me traite en complice, en associé, en partenaire. Nous avons le même ennemi. Il m’apprend comment échapper à mes poursuivants...”²¹⁹. Inventando o que Lejeune chama de “restrições formais de leitura”, Perec garante que, em seus textos, o leitor tenha um lugar, receba sempre um convite para “prendre le relais”. Isso posto, podemos entrar no ateliê do escritor e observar como se constrói esse “...sentiment d’amitié ou de fraternité que ressent (...) beaucoup de lecteurs...”²²⁰ de Perec.

²¹⁷ Lejeune trabalhou com os manuscritos de *W ou le souvenir d’enfance* e *Je me souviens*.

²¹⁸ Philippe LEJEUNE. *La mémoire et l’oblique*, p. 235.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 235 –236.

²²⁰ *Ibid.*, p. 40

4 Análise genética do manuscrito preparatório de *Le Voyage d'hiver*.

Neste capítulo, empreenderei a descrição e análise de alguns aspectos do manuscrito preparatório de *Le Voyage d'hiver*. Apesar de poderem ser lidos de forma independente, a ordem deste capítulo em relação ao anterior não é arbitrária. Os movimentos escriturais analisados são em grande parte decorrentes da análise do papel do leitor realizada no capítulo anterior, sem a qual talvez tivessem passado despercebidos. Daí a necessidade de apresentar uma análise detalhada do funcionamento do texto publicado para apenas depois trabalharmos com o manuscrito preparatório. Seguimos, assim, ainda que acidentalmente, a sugestão de Philippe Willemart sobre “a unidade que se ignorava”²²¹, afinal esta leitura do manuscrito não se propõe a traçar uma hipótese geral sobre o percurso de criação de *Le Voyage d'hiver* e sim realizar uma leitura dos movimentos que estão na base da criação perecquiana de modo a compreender melhor o projeto estético de Perec.

Como se vê, há uma necessidade de posicionamento claro em relação à maneira como ler o manuscrito. Essa necessidade se fez muito presente ao longo das pesquisas e é a história desse posicionamento que apresento na primeira parte deste capítulo, seguida da análise do manuscrito em si.

4.1 O manuscrito preparatório de *Le Voyage d'hiver*.

A descoberta do fac-símile, ocorrida no início da pesquisa, juntamente com as primeiras leituras da fortuna crítica de Perec, revelou um manuscrito bastante heterogêneo de seis páginas contendo palavras cruzadas, pequenos trechos de redação, listas de números e nomes, entre outros, considerado pela crítica como característico de uma primeira fase do processo de criação perecquiano.

²²¹ Cf. Philippe WILLEMART, *Crítica genética e psicanálise*, op.cit., p. 24.

Logo na primeira leitura do material, o problema de como trabalhá-lo se colocou. Poderia utilizar o fac-símile sem maiores problemas? Sem acesso ao fundo privado de Perec, como poderia saber se essas seis páginas eram as únicas a corresponder à criação de *Le Voyage d'hiver* e eu poderia ou não prescindir de obter esse material, caso ele existisse? Além disso, muitas dúvidas surgiram em relação à maneira como deveria “ler” o manuscrito em seus detalhes. Era preciso compreender tudo o que estava contido naquelas seis páginas? Isso implicava decifrar a relação secreta entre as palavras cruzadas e a lista de números? E depois que tais problemas estivessem resolvidos, como “interpretar” o que decifrei? Deveria fazê-lo em relação ao texto publicado? Em relação ao próprio manuscrito? Em relação a outros estudos genéticos – mais completos - sobre Perec?

Estudando um pouco mais sobre crítica genética, percebi que muitas dessas questões já haviam sido debatidas pelos geneticistas ao longo do desenvolvimento da disciplina e estavam relacionadas a uma tomada de posição em relação à criação. Assim, para explicitar e justificar a análise que empreenderei, faço neste capítulo um breve histórico do percurso crítico trilhado, exibindo os marcos mais importantes dessa jornada pela crítica genética. Em seguida, apresento uma análise de alguns dos processos observados no manuscrito e, finalmente, algumas conclusões em relação ao trabalho de escrita perezquiano.

4.2 Em busca de um percurso crítico - a crítica genética e seus diferentes enfoques.

Dos vários textos percorridos nessa tentativa de posicionamento em relação à crítica genética, alguns tratavam da história da disciplina e outros discutiam questões teóricas ligadas à criação. Havia também exemplos de análise de manuscritos e discussões teórico-ideológicas sobre a posição desta crítica em relação à crítica e teoria literárias. Portanto, discuto abaixo alguns dos aspectos que mais se destacaram neste percurso crítico.

4.2.1 Pequena história da crítica genética:

Dois textos foram fundamentais para compreender o surgimento da crítica genética e suas implicações. O primeiro deles foi “Crítica Genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia?”²²², de Jean-Louis Lebrave.

Neste artigo, como o título indica, o autor traça um histórico da filologia e da crítica genética de modo a indicar a “novidade” dessa última disciplina. Para tanto, propõe uma revisão da noção de “manuscrito”, organizada em quatro categorias distintas: documentos públicos escritos à mão, documentos públicos impressos, documentos privados escritos à mão e documentos públicos escritos a mão e reproduzidos de forma impressa. Lebrave, então, relaciona o desenvolvimento tecnológico da escrita ao surgimento de conceitos abstratos como a noção de texto, de autor, inspiração, etc.

Para Lebrave, a filologia surge no final do século XVIII com a difusão dos impressos e estaria ligada ao desenvolvimento dos conceitos românticos em relação à arte, entre eles, a noção de texto e de autor. A crítica genética, por sua vez, não seria um avatar moderno da filologia porque estaria ligada, por uma relação de contemporaneidade, ao desenvolvimento tecnológico que subvertia a estabilidade do texto em todos os seus desdobramentos.

Além disso, em termos de pressupostos críticos, os estudos genéticos estariam mais próximos do estruturalismo que, com seus erros e acertos, vinha opor-se a muitos dos pressupostos em que residiam os estudos filológicos. A mesma filiação se dava em relação aos estudos de enunciação realizados pela lingüística e em especial pela área da pragmática.

Para finalizar, o crítico aponta uma última diferença entre a crítica genética e a filologia, a saber, a contemporaneidade do desenvolvimento do gosto do público em relação aos manuscritos e aos processos de criação. A crítica genética vinha, assim, estabelecer um novo olhar sobre os manuscritos que não se centrava apenas em decifrar, descrever e analisar, mas – e esse seria o verdadeiro objeto da crítica genética – em instaurar uma “poética da escritura”. O objetivo da crítica genética seria, então, teórico e estaria centrado

²²² Jean-Louis LEBRAVE. “Crítica Genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia?” In: Roberto ZULAR. (org). *Criação em processo*, op. cit., pp.97-146.

na “...elaboração do corpo doutrinal subjacente ao trabalho crítico...”²²³, o que significa fazer os manuscritos acederem “...ao estatuto de investigação científica...”²²⁴.

O segundo texto estudado foi “Critiques de la critique génétique”²²⁵, de Louis Hay. Nesse texto, cujo interesse principal é combater algumas das críticas mais contundentes em relação à crítica genética, o autor delinea o desenvolvimento histórico da disciplina a partir do final da década de 60.

Como a primeira geração de geneticistas, Hay aponta um grupo de lingüistas e teóricos da literatura ligados ao estruturalismo que, estudando os textos sobre poética de Jakobson e Hjelmslev, começaram a se interessar pelo questionamento teórico da produção artística sem, porém, realizarem qualquer análise de manuscrito. Paralelamente a esse interesse, colocava-se em operação na França uma agressiva política de conservação de manuscritos modernos pela Biblioteca Nacional. Acessíveis aos pesquisadores, os manuscritos começaram a produzir uma série de questionamentos relacionados à maneira de serem trabalhados. Sem experiência alguma de análise, os pesquisadores se questionavam sobre o que fazer com os manuscritos e buscavam em suas teorias as respostas. Os manuscritos, não atestando uma forma, mas um movimento, deveriam ser interrogados em relação à produção do texto e não em relação a seus efeitos de leitura²²⁶. A “démarche” da crítica genética, baseada na observação da maneira como os escritores procedem na escritura de suas obras, deslocava o objeto, o método e o ponto de vista desta crítica, colocando qualquer possível efeito hermenêutico num outro campo.

4.2.2 Delineamento da disciplina – a visão francesa:

Hay procede, então, na definição do objeto, método e ponto de vista da crítica genética. O objeto da crítica genética seria visível e específico: “...l’écriture, étape centrale d’un processus de création – celle où l’esprit se saisit des instruments qui lui permettent de s’exprimer dans le temps de l’écrit et dans l’espace de la page, celle où ses opérations se

²²³ Jean-Louis LEBRAVE. “Crítica Genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia?”... *op. cit.*, p. 146.

²²⁴ IBIDEM.

²²⁵ Louis HAY. “Critiques de la critique génétique”. In: *Genesis n° 6*, p.11-23.

²²⁶ Louis HAY. “Critiques de la critique génétique”. In: *Genesis n° 6*, p. 16.

matérialisent en inscription observables, qu'elles appartiennent ou non au langage articulé...”²²⁷.

Em relação ao método utilizado pela crítica genética, o crítico afirma que, ao invés de confrontar-se com um texto e interrogá-lo em relação a seus efeitos de leitura, os estudos genéticos devem procurar captar a escritura “.. dans le mouvement qui l’a engendrée, à la comprendre à travers son devenir, à l’embrasser dans la plénitude de ses significations possibles...”²²⁸.

Para finalizar, afirma que, recusando a leitura da alma do escritor, evitando reviver sua experiência interior, a crítica genética garante uma posição crítica autônoma que visa “...le processus de création dans la réalité de leur exécution, dans l’attestation d’une trace scripturaire...”²²⁹. Resumindo a questão, o objetivo da crítica genética deixa de ser responder a indagações sobre a natureza da literatura para tentar compreender “...comment cela fonctionne...”²³⁰.

As questões apresentadas por Hay foram ampliadas pela leitura do livro de Almath Grésillon – *Éléments de critique génétique*, cujo primeiro capítulo é particularmente instrutivo em relação ao delineamento da disciplina.

O objeto da crítica genética é definido, por exemplo, como “...les manuscrits, en tant qu’ils portent la trace d’une dynamique, celle du texte en devenir...”²³¹. O método da crítica genética é apresentado, por sua vez, como “...la mise à nu du corps et du cours de l’écriture, assortie de la construction d’une série d’hypothèses sur les opérations scripturales²³²”. A visada da crítica genética é, enfim, apresentada como “...la littérature comme un faire, comme activité, comme mouvement...”²³³.

Além disso, dentre as funções mais significativas da nova disciplina estaria, em primeiro lugar, tornar público e acessível os materiais manuscritos inéditos, enriquecendo o

²²⁷ *Ibid.*, p. 19.

²²⁸ Louis HAY. “Critiques de la critique génétique”. In: *Genesis n° 6*, p. 19.

²²⁹ *IBIDEM.*

²³⁰ *IBIDEM.*

²³¹ Almath GRESILLON. *Éléments de critique génétique*, p. 7.

²³² *IBIDEM.*

²³³ *IBIDEM.*

campo dos estudos literários. Para isso o pesquisador interessado deveria reunir, classificar, descrever, transcrever e editar seus materiais de trabalho – atividade que a autora chama voluntariamente de “filológica”. Em segundo lugar, ampliando seu enfoque, que deixa de ser meramente filológico, o geneticista deve retrazar as operações sistemáticas da escrita (composição, acréscimos, supressões, substituições e permutações) de modo a formar conjecturas sobre as atividades mentais subjacentes e, assim, construir hipóteses sobre os caminhos percorridos na escritura e sua significância processual para a “coisa mental”.

A grande novidade da crítica genética estaria, desse modo, em pensar a escritura²³⁴ como lugar de pulsão e cálculo, isto é, trabalho que envolve, ao mesmo tempo, uma necessidade “natural”, um desejo, uma espécie de inspiração e também uma planificação, previsão ou programa. Daí a utilização de metáforas como “caminho”, “trajeto” e “bifurcações” que melhor indicariam essa estranha conjunção.

4.2.3 Críticas à crítica genética:

Tentando delinear a disciplina através de seu histórico e objetivos, Hay, Lebrave e Grésillon se contrapõem a algumas das críticas mais contundentes apresentadas contra a crítica genética desenvolvida na França. No caso de Lebrave, por exemplo, a necessidade de retrazar o histórico da crítica genética e da filologia surge de modo a “provar” que a primeira disciplina não é um “avatar moderno” da última. Já Hay delinea o perfil da crítica genética apresentado acima porque, para ele, o aspecto contraditório das críticas que leva em consideração – oscilando entre passadismo (P. Bourdieu) e modernismo (M. Crouzet), destruição (R. Melançon) e conservação da noção de texto (Revue Critique génétique), fanfarrices teóricas (J. Molino) e ausência de teoria (G. Falconer)²³⁵ – ocorre devido à multiplicidade de opiniões sobre o que constituiria a crítica genética. A leitura mais aprofundada de algumas dessas críticas – como a de Bourdieu e de Falconer que apresento

²³⁴ Grésillon define a “escritura”, esse termo muito usado em crítica genética, afastando-se da definição proposta por Barthes, mas mantendo a idéia de “atividade” desta. Para ela, a escritura tem, primeiramente, um sentido material, designando “un tracé, une scription, une inscription (...) qui suppose le support, l’outil et, surtout, la main qui trace. Deuxièmement, (...) (il y a) un sens cognitif, par lequel on désigne la mise en place, par l’acte d’écrire, des formes langagières douées de signification; troisièmement, le sens artistique, par lequel on désigne l’émergence, dans la scription même, de complexes langagiers reconnaissables comme littéraires”. Almuth GRESILLON. *Éléments de critique génétique*, p. 18.

²³⁵ Louis HAY. “Critiques de la critique génétique”. In: *Genesis n° 6*, p. 12.

abaixo – foi etapa fundamental nesse percurso crítico que tento traçar, porque permitiu uma melhor compreensão dos desdobramentos do debate no Brasil.

Dos textos citados por Hay, o primeiro lido foi o de Pierre Bourdieu que, como apontou o geneticista francês, acusava a crítica genética de um certo passadismo, numa espécie de retorno à filologia e ao “...positivismo da historiografia literária...”²³⁶. Seu problema está, aparentemente, na questão do nome “genética literária”, já que para ele o estudo da gênese da obra não se encontra no “...rascunho, esboço, projeto, em suma, (em) tudo o que está contido nas cadernetas e cadernos...”²³⁷ e sim no estudo da gênese social da obra. A crítica genética que, para ele, “...corre o risco de erguer um novo obstáculo contra uma ciência rigorosa da literatura...”²³⁸, deveria ser vista não como “gênese” do texto, mas como análise do “trabalho de escrita”, posição que concede de bom grado à disciplina, citando alguns trabalhos assim realizados como, por exemplo, o de Pierre-Marc de Biasi sobre Flaubert. Ainda assim, para ele, o trabalho com as diferentes versões de um texto:

... só se revestiria de sua plena força explicativa se visasse reconstruir (sem dúvida um pouco artificialmente) a lógica do trabalho de escrita entendido como busca realizada sob a sujeição do campo e do espaço dos possíveis que propõe. Compreender-se-iam melhor as hesitações, os arrependimentos, as voltas se se soubesse que a escrita, navegação arriscada em um universo de ameaças e perigos, é também guiada, em sua dimensão negativa, por um conhecimento antecipado da recepção provável, inscrita em estado de potencialidade no campo; que semelhante ao pirata (...) aquele que tenta um golpe, que ensaia (...) é aquele que se aventura fora dos rumos balizados do uso ordinário e que é perito na arte de descobrir a passagem entre os perigos que são os lugares-comuns, as “idéias feitas”, as formas convencionais....²³⁹

Da maneira como entendo a questão, a crítica de Bourdieu, então, visa apenas a questão da gênese, para ele, não restrita à história do texto em si, já que ela mesma está

²³⁶ Pierre BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 224.

²³⁷ Pierre BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 224.

²³⁸ IBIDEM.

²³⁹ *Ibid.*, p. 225.

inserida num tempo histórico e numa estrutura social que a submete. Suas afirmações me parecem provocativas nos dois da palavra, uma vez que compreender a “lógica do trabalho” da escrita realizada sob a “sujeição do campo” significa, na maioria das vezes, um tratamento linear da questão, indicando pouca consideração para o fenômeno claramente complexo da produção literária. Por outro lado, a questão da “recepção provável” é interessante na medida em que tenta relacionar ao trabalho da escrita a dimensão do leitor, sem, porém, explicar como isso atua no trabalho escritural. Voltarei a essa questão na conclusão desta dissertação.

Graham Falconer²⁴⁰, por outro lado, apresenta uma crítica que, estranhamente, não vai ao encontro da proposta por Bourdieu. Apesar de traçar um histórico da genética literária que levava sua origem ao final do século XVIII na Alemanha, passando por uma série de historiadores da literatura do século XIX como Lanson e Falconer, sublinha a diferença de enfoque da “nova” crítica genética como a desestabilização das noções de texto e autor. Postulando a “modernidade” da crítica genética justamente nesse caráter desestabilizador, o questionamento de Falconer não se centra, portanto, num suposto retorno aos estudos filológicos ou gêneros afins e sim numa ausência de teoria geral da criação que relacionasse os diversos achados das mais variadas pesquisas genéticas. Essa falta teórica estaria relacionada a uma excessiva especialização por parte dos geneticistas, ocupados com o trabalho hercúleo de datação, montagem, transcrição e análise de pesados dossiês. Essa excessiva especialização era, para ele, a causa do pouco impacto que os estudos genéticos têm exercido na crítica e história literárias, e esse problema era, a seu ver, a principal fragilidade da “nova” disciplina. Falconer termina o artigo dizendo que a crítica genética havia sido hábil em incorporar os vários aspectos dos debates teóricos das ciências humanas, mas que lhe faltava a capacidade de se fazer ouvir nas outras áreas dos estudos literários.

4.2.4 A posição dos geneticistas brasileiros:

No Brasil, alguns geneticistas, buscaram um caminho que se desviasse de aspectos dos problemas apontados pelas críticas à crítica genética, tais como a questão da

²⁴⁰ Graham FALCONER. “Où sont les études génétiques littéraires”. *Texte – revue de critique et théorie littéraire* n 7, p. 267-286.

cientificidade dos estudos genéticos e, principalmente, da possibilidade de reconstrução do processo de criação. Entre esses pesquisadores encontra-se Claudia Amigo Pino que propõe aos geneticistas “...desvencilhar-se dessa idéia de reconstituir o processo de criação...”²⁴¹ sem, com isso, deixar de lado o caráter dinâmico e processual da criação, repetidamente mencionado por Grésillon, Hay e Lebrave como o diferencial da crítica genética. Para que isso seja possível, é preciso que o geneticista trate os “documentos” (que passam a incluir inclusive a obra ficcional) de maneira comparativa. Deste modo, ao invés de se “...estudar uma metáfora no texto, estudaremos nos manuscritos a comparação entre as diferentes imagens criadas em relação a essa metáfora, o intervalo criado entre elas e o movimento derivado desses intervalos...”²⁴².

4.2.5 Primeiros elementos de uma proposta:

Essa forma de encarar os estudos genéticos parece resolver algumas de minhas dúvidas em relação ao manuscrito de *Le Voyage d’hiver*. Se podemos prescindir da reconstituição do processo de criação, não é necessário, em primeiro lugar, preocupar-se em estabelecer uma cronologia rigorosa dos manuscritos – decidir, depois de estudos minuciosos e somente com acesso ao original, quais fólios foram os primeiros a serem utilizados, quais trechos, baseados em estudos sobre a tinta da caneta, foram escritos primeiros, etc – sempre lembrando, ao mesmo tempo, que há uma cronologia mínima, operativa, entre o fac-símile e o texto publicado.

Em segundo lugar, como o objetivo é apontar movimentos ou processos relacionados à criação, não haveria, em princípio, necessidade de levar em conta todos os manuscritos relacionados à *Le Voyage d’hiver*. A análise não seria invalidada por outros manuscritos que porventura estivessem inacessíveis no fundo privado da Associação Georges Perec, ou até por manuscritos esquecidos no fundo de alguma gaveta. Esses, caso existam, apenas amplificariam as hipóteses que poderão ser formuladas entre os vários documentos.

Para finalizar, a concepção de movimento via comparação de diferentes documentos resolvia um terceiro problema, a saber, o que fazer com o material transcrito. Aqui, foi

²⁴¹ Claudia Amigo PINO. *A ficção da escrita*, p. 90.

²⁴² Claudia Amigo PINO. *A ficção da escrita*, p. 91.

fundamental a proposta de Verónica Galíndez Jorge sobre a leitura intervalar entre discursos e espaços escriturais. Definindo tais espaços em Flaubert, como a correspondência, os cadernos de viagem, os planos, roteiros, rascunhos e documentos redacionais propriamente ditos, a autora aponta para a necessidade de desenvolver uma leitura que se dê entre “...os intervalos dos discursos (...) (entre) as tensões entre as versões e (...) entre os espaços escriturais...”²⁴³. Esse conceito de “leitura intervalar” é utilizado também por Roberto Zular que realiza uma análise da relação entre os cadernos de Valéry e as publicações do poeta, como *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci, M. Teste e Le Yalou*, passando pelo intervalo dos cadernos com a história, a história literária e a psicanálise.

Essas propostas de análise do manuscrito que se baseiam na leitura do intervalo que se forma na comparação de diferentes discursos e materiais possibilitam compreender alguns dos movimentos ou processos de criação. No caso de *Le Voyage d’hiver*, parece ser interessante operar entre o manuscrito e o texto publicado buscando as várias operações de modificação, como substituições, supressões, acréscimos e deslocamentos²⁴⁴. Antes de apresentar essa análise é necessário, porém, discutir um pouco mais sobre a criação em si, já que esse foi um dos problemas enfrentados na composição deste percurso crítico.

4.3 O fenômeno da criação.

Uma vez estabelecido o tipo de leitura a ser realizada com o manuscrito, pensei que os problemas de enfrentamento do material estivessem resolvidos. Entretanto, quando comecei a transcrevê-lo e analisá-lo, percebi que era preciso compreender, ter uma hipótese um pouco mais clara de qual fenômeno aqueles traços escriturais eram as marcas. Três textos foram essenciais nessa busca.

4.3.1 O manuscrito – índice de quê?

Na busca acima mencionada, o primeiro texto percorrido foi “O conceito de ‘criação’ segundo o Laboratório do Manuscrito Literário”, de Claudia Amigo Pino,

²⁴³ Verónica Galíndez JORGE. *Como as mil peças de um jogo de escritura nos manuscritos de Flaubert*, p. 47-48.

²⁴⁴ Cf. Almuth GRESILLON. “Fonctions du langage et genèse du texte”. In: Louis HAY. (org) *La naissance du texte*, p.177-192..

publicado no livro *Fronteiras da Criação*²⁴⁵. Neste texto, como o título indica, a autora apresenta algumas das características fundamentais da criação literária. Com base em análises que tinham por objeto manuscritos de diversos autores, propôs-se, no âmbito do Laboratório do Manuscrito Literário, a hipótese de que a “...criação literária é a busca de uma nova posição em relação ao mundo que nos cerca...”²⁴⁶. Essa nova relação com o mundo, observado no manuscrito literário, se dá através de uma “...nova relação com o discurso...”²⁴⁷, ou ainda na “...busca de uma nova linguagem...”²⁴⁸. Esta, por sua vez, implica não apenas uma busca por novas palavras, efeitos sonoros ou construções sintáticas, mas também uma “...nova relação com as diversas estruturas narrativas do texto (como perspectiva, personagens, focalização, modo), com o espaço da página, com o ritmo de uma frase e com uma infinidade de outros elementos já criados e que ainda serão criados algum dia...”²⁴⁹. O trabalho que se observa nos manuscritos seria, assim, a constituição dessa nova posição em relação ao mundo pela linguagem.

4.3.2 Elementos de uma teoria da criação:

O segundo texto – “Como se constitui a escritura literária?”, de Philippe Willemart – apresenta alguns conceitos fundamentais para o funcionamento dessa busca de uma “nova linguagem” ou “nova relação com o discurso”. Neste texto, o autor propõe um modelo que torne inteligível os processos envolvidos na constituição da escritura literária. Dentre vários achados apresentados, destacam-se os conceitos de “texto móvel” e “operador da escritura”.

O primeiro conceito relaciona-se com a rasura e sua importância para a escritura literária. Willemart afirma que a rasura observada nos manuscritos, as várias substituições, acréscimos e deslocamentos são índices de um “primeiro texto” que persegue o escritor e não de “...suas pulsões, sua vida pessoal, seus problemas, sua estrutura psíquica, suas

²⁴⁵ Cláudia Amigo PINO. “O conceito de ‘criação’ segundo o Laboratório do Manuscrito Literário”. In: Philippe WILLEMART. (org). *Fronteiras da Criação - VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito*, p. 130-135.

²⁴⁶ Cláudia Amigo PINO. “O conceito de ‘criação’ segundo o Laboratório do Manuscrito Literário”... *op.cit.*, p. 132.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 133.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 132.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 133

intenções primeiras...”²⁵⁰. Esse “primeiro texto”, chamado “texto móvel”, formado lentamente no contato do artista com a tradição cultural e o mundo em que vive, leva esse a, num determinado momento, sentir a necessidade de livrar-se dos elementos aglutinados, forçando-o “...a descobrir aos poucos o caminho da escritura e a administrar o pedaço de Real envolvido...”²⁵¹ em sua formação.

Para compreender o funcionamento do texto móvel no detalhe, Willemart propõe o conceito de “operador”. Da maneira como entendo a questão, partindo-se da distinção entre escritor, scriptor, narrador e autor, o conceito de operador indica como essas instâncias podem interagir entre si e em relação ao “texto-móvel”, num processo de auto-organização da matéria da criação. A imagem utilizada por Willemart para dar a ver tal conceito é a de uma roda se movimentando numa espiral. A imagem da roda indicaria o movimento das quatro instâncias (escritor, scriptor, narrador e autor) desencadeado a cada rasura. A espiral, por sua vez, figuraria o movimento das instâncias que, não estando fechado em si mesmo, impulsiona, ao final de cada ciclo, uma nova volta. Assim, esse movimento das instâncias na espiral poderia ser visto como um operador nos moldes da noção de Prigogine porque “...muda a função ou valor do “texto móvel” cada vez que se movimenta, mantendo todavia estável seu valor de gozo...”²⁵². O texto manuscrito ou digitado que é suscitado pelo “texto móvel” é, então, transcrito pelo scriptor até sua confirmação pelo autor. Essa operação, surgindo a cada rasura ou parada da escritura, dá-se no scriptor, que é “...o verdadeiro lugar ou campo das mudanças sem ser todavia o agente...”²⁵³, já que é “...agido por terceiros que passam através do inconsciente do escritor...”²⁵⁴. Essa movimentação toda “esvazia” o “texto móvel” sem, como dito acima, alterar seu valor de gozo. Isso se repete até que o texto seja entregue nas mãos do editor.

Tentando expandir o funcionamento de alguns desses conceitos, Willemart, em um artigo ainda inédito²⁵⁵ e que constitui o terceiro texto deste percurso, propõe o conceito de

²⁵⁰ Philippe WILLEMART. “Como se constitui a escritura literária” In: Roberto Zular (org). *Criação em Processo*, p. 75.

²⁵¹ Philippe WILLEMART. “Como se constitui a escritura literária”...*op. cit.*, p. 77.

²⁵² *Ibid.*, pp. 84-85.

²⁵³ *Ibid.*, p. 83.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 84.

²⁵⁵ Philippe WILLEMART “La logique de l’inexistant dans l’élaboration artistique”, artigo inédito.

“lógica do inexistente”. Partindo da maneira como Proust entende a produção artística – a chegada à “verdadeira vida” pela perseguição de um momento “fora do tempo” – Willemart associa esse último à rasura, momento de pausa, de suspensão na criação. A essa suspensão associa-se também o já mencionado conceito de “lógica do inexistente”, de Frege. Neste, essa noção estaria ligada à dedução do conceito zero, entendido não como um “nada”, mas como o “não-número”, a partir da progressão regressiva dos números inteiros. Se entendermos o número 2 como $3 - 1$, é necessário postularmos a existência do “não-número (1-1)”. Frege explica também que a manipulação de qualquer número inteiro (por exemplo, $3+1$) passaria sempre pelo inexistente, já que o conceito de “1” pressupõe a existência do conceito “0”. Uma vez que o número 1 só pode ser definido em relação ao inexistente, e a lógica de progressão numérica é feita pela adição desse mesmo número 1, conclui-se que é a “lógica do inexistente” que está na base dos números inteiros e é ela que movimenta sua existência.

Willemart aproveita essas noções para imprimir novas nuances no conceito de rasura. Esse último, entendido como uma suspensão da criação, estaria próximo do conceito de inexistente. A materialização de cada palavra, cada frase ou parágrafo no manuscrito se define pela sua relação com a pausa, o inexistente. Da mesma forma que esse imprime sua lógica à progressão numérica, a progressão da criação é determinada pela rasura. A rasura, então, é vista como o motor da criação, já que continuar a escrever (somar mais 1 ao já escrito) pressupõe a pausa. Assim, ela tem a dupla função de reavaliar o material já escrito e dar continuidade à criação, muitas vezes, pela modificação do caminho do projeto. Não sendo um retorno à idéia inicial, muitas vezes perdida ou esquecida, a rasura deve ter uma outra função, e essa função está ligada à busca (interminável) do estilo. Para Willemart, o inexistente em literatura é o “estilo” entendido como “identidade do autor” que persegue o escritor e que ele tenta encontrar a cada frase, a cada capítulo, a cada livro que escreve. É essa “perfeição” inexistente que imprime sua lógica na criação, pois cada vez que o escritor quer avançar ele precisa voltar a ela, e é devido a ela que ele aceita e até provoca inúmeras “correções de rota” que abram caminhos bem diferentes do traçado inicial. Portanto, as marcas que se lêem num manuscrito são restos da busca do estilo relacionado, por sua vez, ao primeiro texto ou texto-móvel que, como coloca o crítico, não se dá tanto pelo escritor perseguindo essa nova relação com o discurso, mas sendo perseguido por ela.

4.3.3 Novos elementos da proposta:

Essas colocações de Pino e Willemart permitiram uma compreensão mais aprofundada do que seriam os traços manuscritos a serem transcritos. A partir de suas colocações, pude entender tais traços como fragmentos da busca do estilo, da movimentação das instâncias em relação com o texto móvel, tudo isto na tentativa de se chegar a uma nova linguagem, a uma nova relação com o discurso. As diferenças que começavam a surgir no intervalo entre o manuscrito e o texto publicado, bem como as expansões que se observavam entre os fólios eram elementos dessa nova relação. Com isso em mente, pude construir uma proposta de análise que leva em consideração alguns desses movimentos ou processos em diferentes intervalos: o primeiro deles, “interno” - entre os fólios do próprio manuscrito. O segundo entre o manuscrito e o texto publicado, e finalmente entre os elementos dessas duas análises e outras análises genéticas que tem por base manuscritos perecquianos.

4.4 *Movimentos ou processos escriturais em *Le Voyage d’hiver*.*

4.4.1 O intervalo entre os fólios:

Se os fenômenos observados nos manuscritos são indicativos dessa nova relação com o discurso, da perseguição do estilo, os fenômenos escriturais que observamos no estudo dos detalhes do manuscrito são importantes na compreensão de como esse processo se dá. Por isso, neste sub-item da dissertação, empreenderei uma pequena análise (não exaustiva) do que ocorre entre os fólios do manuscrito preparatório.

Para evitar as armadilhas desse intervalo, tentarei ser o mais lúcida possível em relação àquilo que vejo ser possível e impossível de dizer sobre o manuscrito. Sem acesso ao manuscrito preparatório original não será possível, por exemplo, estabelecer a cronologia dos vários tipos de anotações presentes no documento, o que impede qualquer tipo de hipótese não muito especulativa sobre as operações mentais que estão na base da escritura. Tentarei olhar, então, para os fólios de forma a compreender como a busca da identidade do autor atua no aparecimento das marcas escriturais. Para isso, porém, será preciso uma convenção mínima que entenda o fac-símile de *Le Voyage d’hiver* como um

“caderno” que organiza a escrita de forma espacial e temporal. Deixarei de lado também qualquer hipótese mais elaborada sobre a relação entre os vários “blocos” do fac-símile, como os fragmentos de texto, as listas de números e as palavras cruzadas. Concentrar-me-ei nos movimentos apresentados em relação ao texto, mesmo sabendo que, como indicarei mais abaixo, há uma relação entre esses e os outros elementos presentes no espaço da página.

4.4.1.1 A descrição:

Antes de tratarmos dos movimentos internos do manuscrito, é preciso descrever a disposição espacial dos seus elementos²⁵⁶. Como dito na introdução, trata-se de um documento de seis páginas, contendo elementos heterogêneos como fragmentos de texto, lista de números e palavras cruzadas.

O primeiro fólio apresenta uma divisão clara do espaço da página, sendo que no canto superior esquerdo observa-se um fragmento com palavras e frases dispostas em forma de “poema” em que cada verso faz uso exclusivo da técnica de monovocalismo. Esse fragmento está claramente separado do restante da página por um traço. O que se vê no restante do fólio é uma espécie de resumo ou plano de *Le Voyage d’hiver*. Tratarei dos detalhes mais abaixo.

O segundo fólio organiza-se em três grandes blocos textuais com algumas anotações escritas nas margens e nos espaços vazios criados pelos blocos. No canto superior esquerdo da página temos uma lista de frases organizadas por linhas. Ao lado desse bloco, no canto superior direito, podemos observar um triângulo formado por números e que lembra uma meia “bola de neve” oulipiana. A metade inferior da página traz blocos de frases que retomam o resumo de *Le Voyage d’hiver* desenvolvido no primeiro fólio.

O terceiro fólio divide-se novamente em três grandes blocos textuais, sendo que o canto superior esquerdo apresenta a grade das palavras cruzadas cujas definições ocupam o restante do fólio. Há, no canto superior direito, barradas, uma série de palavras em “e”. Já o quarto fólio é mais homogêneo, retomando os fragmentos de *Le Voyage d’hiver* e trazendo também um jogo com a letra Y. Essa homogeneidade não se repete no fólio 5 que, no canto

²⁵⁶ Para uma melhor compreensão dessa descrição, encontra-se em anexo a transcrição diplomática do fac-símile. Ver Apêndice A dessa dissertação.

superior esquerdo, traz uma lista de números que parece obedecer à lógica de uma progressão aritmética. Ao lado disso está uma lista de variações em torno do nome Kuhler, e no canto superior direito aparece circundado o nome *Le Voyage d'hiver*, juntamente com a palavra “Colibri”, seguido de uma retomada do resumo da intriga. Da metade desse fólio para baixo temos novos fragmentos do texto. O sexto e último fólio apresenta apenas uma série de grades de palavras cruzadas.

4.4.1.2 Os movimentos internos:

Pela descrição do material apresentado acima, podemos ver que o scriptor apresenta inicialmente uma espécie de resumo ou plano da intriga do conto, na forma de frases curtas que denotam, principalmente, as ações das personagens, formando o esqueleto actancial do texto.

O fólio 2 retoma alguns dos elementos presentes no primeiro fólio para expandí-los, acrescentando, para além das ações, as impressões e/ou pensamentos das personagens e /ou do narrador. É o caso da primeira frase que retoma a ação “...il feuillette le livre au coin d'un feu...”, presente no primeiro fólio e a transforma na frase “...un de ces livres qu'on feuillette au coin d'un feu de bois / et qui d'emblée vous séduit...”.

O segundo grupo de frases do fólio 2 (...X pensa d'abord que VH s'était , « illisible » inspiré, livre à un collage /Des auteurs qui l'avaient le + influences. Mais la mise en scene/Systematique des ces « citations » finissait pr procurer une/ Impression contradictoire...) expande no mesmo sentido o seguinte fragmento do fólio 1:

Le lend dim il entreprit avec son hote

Une expedise expl du livre

Le ? aux ecrits de R, Nouveau, etc

Verifie que ce n'est pas Hugo qui a copie ses amis

Si la date de pub de VH est correct

Ms le contraire: le VH a appart fonct

Comme une bible pour tte une gener de jeunes auteurs

O fólíio 4 continua esse movimento de expansão, mas introduz também novos elementos da intriga como a destruição do exemplar consultado por X em casa de Y e o desaparecimento do exemplar da Biblioteca Nacional. O fólíio 5 continua esse mesmo processo, retomando a primeira parte do plano inicial e introduzindo uma primeira descrição do livro de Vernier. Esse fólíio apresenta também o destino final de X, bem como uma primeira versão do que será o final da narrativa.

De maneira geral, o que se observa no intervalo entre os fólíios confirma as muitas observações feitas pela crítica genética, a saber, que a criação de um novo discurso ocorre aos poucos e está intimamente relacionada às muitas retomadas que devem ser empreendidas pelo scriptor. O interessante nos manuscritos perequianos é que essas retomadas, essas novas campanhas de escritura não passam pela rasura “tradicional”. Existem muitos poucos traços físicos dessa, o que aliás já foi apontado por outros geneticistas como elemento característico do trabalho de escrita perequiano. Essa nova relação com a rasura foi extensamente discutida por Claudia Amigo Pino, em *A Ficção da Escrita*, ao qual remeto o leitor interessado no problema. O elemento crucial a ser lembrado nessa análise, porém, é que a ausência de rasura “tradicional” relaciona-se com a produção da multiplicidade do texto perequiano. No manuscrito de *Le Voyage d’hiver*, a retomada do texto também está relacionada com esse fenômeno, uma vez que não significa necessariamente uma volta a uma idéia inicial, mas uma expansão do texto, que abre o campo das novas possibilidades.

Outro movimento interessante que podemos observar e que se relaciona com uma das características observadas no texto publicado tem a ver com a alternância entre o plano do fólíio 1 e as expansões observadas. Coincidentemente com a maneira como o texto foi desenvolvido, o texto final também alterna elementos do esqueleto actancial e das impressões do herói e /ou narrador. Essa alternância, que como indicado no capítulo três dessa dissertação, é fundamental para a produção do efeito do texto, relaciona-se com a maneira como o texto foi sendo desenvolvido. Ousaríamos nomear tal fenômeno de mímese do processo? Para confirmar tal hipótese seria necessário observarmos, caso existam, as

outras etapas de produção do texto de modo a compreender melhor como a forma observada no texto publicado vai sendo encontrada e qual sua relação com a maneira como o texto vai sendo produzido.

4.4.2 O intervalo entre o manuscrito e o texto publicado:

Uma vez observados alguns dos movimentos internos do manuscrito, podemos dar continuidade a análise do processo de produção perequiano a partir do acompanhamento das alterações observadas entre o manuscrito preparatório de *Le Voyage d'hiver* e o texto publicado. Para examinar essas diferenças, observarei as operações escriturais básicas definidas por Gresillon²⁵⁷ como operações de substituição, supressão, acréscimo e deslocamento, lembrando, mais uma vez, que não se trata da recuperação de todas as operações de escritura para se construir uma hipótese de percurso que tente dar conta, retrospectivamente, do caminho percorrido pela criação. Antes de começarmos a análise propriamente dita, uma outra ressalva precisa ser feita. Devido à natureza do intervalo – entre manuscrito e texto publicado – essas modificações serão de caráter “virtual”. As modificações, quando ocorrem, podem ser observadas nas diferenças de determinação das personagens, do narrador, da ação, etc., que se manifestam entre os dois elementos do intervalo escolhido. Como veremos a seguir, elas poderão apontar alguns dos elementos constituintes da nova relação com o discurso que se pode observar no manuscrito.

4.4.2.1 Supressões:

A primeira diferença importante entre manuscrito e texto publicado aparece em relação ao destino da segunda personagem principal, denominada Y no manuscrito e Denis Borrade no texto publicado. Assim como no texto publicado, no manuscrito (ver na transcrição abaixo – fôlio 1) duas personagens principais são os atores da descoberta do misterioso livro de Vernier. Entretanto, diferentemente do texto publicado, as duas personagens decidem, conjuntamente, aprofundar-se nas pesquisas que provariam a existência de Vernier. Só que Y é impedido de realizar esse projeto porque é morto durante a guerra.

²⁵⁷ Almuth GRESILLON. “Fonctions du langage et genèse du texte”... *op.cit.*, p.177-192.

Fólio 1:

« très vite x et Y deciderent de faire des rech app sur cet

auteur méconnu

Mais l'u ni l en l aura pas la possibilité

Y fut tué à

X fait prisonnier resta en Al – 1945 »

No texto publicado, sabemos que Borrade auxilia Degraël no levantamento inicial dos autores que haviam plagiado Vernier, bem como no levantamento de informações iniciais sobre o livro, realizado através do depoimento de seus pais. Após atuar neste papel, Borrade desaparece totalmente da história. Nada mais é dito sobre ele, com exceção da informação de que o exemplar consultado na casa de seus pais é destruído, juntamente com essa, durante um bombardeio. Como apontamos na análise de *Le Voyage d'hiver*, o desaparecimento de Borrade da história é radical e tem a dupla função de: 1. servir de “pista” para a ausência de final que será construída pela narrativa, e 2. estimular a imaginação do leitor, apontando direções nas quais a história poderá ser continuada. É o que ocorre, como sabemos, com a primeira continuação de Roubaud que começa justamente com a personagem Borrade Jr. e narra, entre outras coisas, o que se sucedeu com o Borrade pai durante a guerra. Essa supressão parece ser, então, um movimento digno de nota em *Le Voyage d'hiver*, um movimento que apontaria um elemento essencial dessa nova relação com o discurso desenvolvido pela escritura desse texto.

Uma outra supressão significativa ocorre na determinação do herói anônimo do *Le Voyage d'hiver* intra-diegético. Como podemos ver na transcrição abaixo, no manuscrito o herói anônimo se suicida, mas não sem antes escrever uma longa confissão lírica que será o material da segunda parte do livro de Vernier. No texto publicado, esses dois elementos encontram-se suprimidos, o destino final do herói anônimo fica, portanto, em aberto, contribuindo para os efeitos de multiplicação já mencionados na análise de *Le Voyage d'hiver*.

Fólio 3 :

« *Longue meditation lyrique*

Au terme d'une lg voyage aux allures initiatiques

Ms qui semble avoir ete marque que par des echecs successifs

le heros arrive ds un auberge « illisible » par un couple inquietant

Avt de se suicider au petit jour ds un marais noye de brouillard

il ecrit une longue confession entremele de poemes et de

maxime enigmatiques »

4.4.2.2 Acréscimos:

Por outro lado, as relações entre manuscrito e texto publicado não se resumem a supressões. Observam-se alguns acréscimos (entendidos como elementos dos quais não há qualquer indício no manuscrito estudado) que desempenham função essencial no texto publicado, como o que ocorre, por exemplo, com elementos da caracterização das personagens do livro de Vernier.

Em ambos – manuscrito e texto publicado –, num dado momento, o herói anônimo de Vernier encontra um “casal estranho”. Porém, no manuscrito (ver transcrição acima – fólio 3) não há mais nenhuma informação sobre esse casal, nada é dito sobre eles. Já no texto publicado, a caracterização do casal continua. Eles estariam:

...tous deux drapés dans de longues capes noires, qui semblaient surgir du brouillard et qui venaient se placer de chaque cote de lui, lui saisissaient les coudes, se serraient le plus possible contre ses flancs; presque soudés les uns aux autres, ils escaladaient un sentier éboulé, grimpaient un escalier de bois et parvenaient jusqu'à une chambre...²⁵⁸

²⁵⁸ Georges PEREC. *Le voyage d'hiver*, p.10-11.

Como tento apontar na análise do texto publicado, esse exato trecho é apontado pela crítica perequiana como uma impli-citação e/ou auto-citação. Uma hipótese para tal acréscimo poderia ser encontrada, então, na possibilidade de citação tanto de Kafka quanto de *Un Homme qui dort*. Assim como as supressões, esse acréscimo parece estar relacionado com o papel do leitor, que se altera pelo “alargamento” da perspectiva do texto de Vernier, uma vez que o acréscimo dessa citação faz com que o leitor possa vivenciar, por ele mesmo, um processo análogo ao que Degraël experimenta.

4.4.2.3 Substituições:

Entre as substituições observadas, encontra-se o “destino” de X durante a guerra. No fólio 1, assim como no texto publicado, a personagem principal é impedida de realizar qualquer pesquisa imediatamente após a descoberta do texto de Vernier. Porém isso ocorre de maneira diferente daquela utilizada no texto publicado, no qual Degraël é impedido de visitar a Biblioteca Nacional e deve “passar” rapidamente de Compiègne a Saint-Jean-de-Luz, Espanha, e, finalmente, Inglaterra.

No manuscrito, esse deslocamento espacial parece não estar previsto, uma vez que X é feito prisioneiro e permanece confinado num campo de concentração até o final da guerra. Ora, como apontado na análise do texto publicado, essa extrema movimentação de Degraël tem uma função importante para o papel do leitor.

Uma outra substituição significativa ocorre em relação ao final do texto. No folio 3 recto (ver transcrição abaixo), vemos que a primeira idéia para o caderno de Degraël era conter apenas folhas em branco.

Folio 3 recto:

« X meurt fou. En triant ses papiers ses élèves

Dcouvrent u val dessine de toile noire intitule

Le VH. Il ne contenait que des feuilles blanches »

No texto publicado, os ex-alunos encontram um caderno de capa preta também chamado de “Le Voyage d’hiver”, cujas oito primeiras páginas tratavam da história das pesquisas frustradas, e as outras 392 estavam em branco. Essa substituição parece estar ligada à questão da *mise en abyme*, apontada na análise do final de *Le Voyage d’hiver*.

4.4.3 Três manuscritos, um movimento?

Nos processos apontados acima, é possível observar um movimento em direção à criação de multiplicidade, indeterminação e, às vezes, vazio, como ocorre com o corte narrativo da perspectiva de Borrade. Nessa mesma chave estão os acréscimos e substituições que parecem funcionar de forma “negativa”, pois, apesar de aumentarem a determinação do texto, eles multiplicam procedimentos que tem por função desestabilizar o processo de leitura, estimulando a participação do leitor da mesma forma como operam as supressões.

Outros geneticistas que trabalharam diferentes manuscritos de Perec observam procedimentos semelhantes. Como exemplo, apresentaremos o estudo que Pino empreendeu a partir dos manuscritos de “53 jours”, detalhado no artigo “Les derniers 53 jours de Georges Perec – une mise en abyme du processus d’écriture”²⁵⁹, e as análises que Philippe Lejeune realizou a partir dos manuscritos de *W ou Le souvenir d’enfance*, cujo percurso retrata em *La mémoire et l’oblique*.

Em “Les derniers 53 jours de Georges Perec”, a autora apresenta os debates críticos que tiveram lugar quando da publicação de “53 jours” – livro que estava sendo escrito por Perec por ocasião de sua morte e que ficou inacabado. Relativamente organizado até menos da metade dos capítulos previstos, como atestam os tapuscritos deixados, o final desse “romance policial perequiano” é reconstituído por dois amigos pessoais de Perec - os escritores Jacques Roubaud e Harry Mathews - e toma uma forma “fechada”, tradicional nesse tipo de romance. O debate entre os críticos perequianos girava justamente sobre a pertinência desse final “fechado” que havia sido reconstituído a partir de algumas notas

²⁵⁹ Claudia Amigo PINO, “Les derniers 53 jours de Georges Perec ”, *Genesis* 29,2007. (no prelo).

tomadas logo no início do projeto, como nos mostra a autora. Todavia, a análise da primeira parte do livro, produzida a partir daquele final planejado, apontava para uma “abertura” que contradizia tal plano inicial. Pino mostra que, durante a redação da primeira parte do texto, o scriptor afasta-se da preocupação com a disseminação de indícios que levassem o leitor à conclusão planejada e engaja-se na mise en abyme do próprio processo de escritura. É interessante notar que “...cet engagement dans l’écriture, vers une écriture ouverte, en continu (et non vers « un texte », vers une solution) peut être observée partout dans ce processus de création...”²⁶⁰, a partir do qual a autora começa a indicar alguns dos movimentos mais importantes.

O primeiro deles estaria no aumento da importância da indeterminação das narrativas. Como exemplo, a crítica mostra que o nome do último capítulo da primeira parte deveria trazer o título de “L’arrestation”, tal como determinado no primeiro plano do romance. Contudo, num plano posterior, esse mesmo capítulo traz como título a palavra “Epilogue”, que apresenta maiores possibilidades. Um outro movimento de abertura em relação aos planos pode ser observado no problema do desaparecimento dos cadáveres. Como sabemos, as várias narrativas de “53 jours” apresentam cadáveres que retornam à vida, cadáveres estes que, para o leitor, parecem ser as vítimas, mas, na verdade, são os próprios criminosos. Para que tal procedimento funcione dentro de uma chave de verossimilhança, os cadáveres não podem ser encontrados, devendo apenas desaparecer. Esse artifício, todavia, não estava previsto no início da redação, uma vez que a primeira suposta vítima deveria ser encontrada, primeiramente, em seu escritório e, numa segunda versão, dentro de seu próprio automóvel. Pino continua a análise demonstrando que, além dessa tendência à indeterminação, apontada acima, o compromisso com a própria escritura é também observado na estratégia textual do inacabamento e na mise en abyme de elementos da própria situação de enunciação. Não percorrerei a exposição desses elementos porque os exemplos apresentados acima parecem ser suficientes para indicar o movimento em questão.

²⁶⁰ Claudia Amigo PINO, “Les derniers 53 jours de Georges Perec ”, *Genesis* 29, 2007 . (no prelo).

A observação de um movimento de “abertura” repete-se também na análise que Philippe Lejeune empreendeu em *La mémoire et l’oblique*, desta vez, em relação aos prototextos de *W ou le souvenir d’enfance*.

De acordo com Lejeune, a preparação desse texto perequiano tem início em 1969 quando a revista, *La Quinzaine Littéraire*, anuncia *W*, o novo romance-folhetim de Georges Perec que prometia ao leitor “...du suspense, du rêve, de l’humour...”²⁶¹. Mas após alguns meses de publicação, o romance “...d’aventures (...) de voyages (...) d’éducation...”²⁶² deságua lentamente na “...colonie pénitentiaire de Kafka...”²⁶³. Em 16 de janeiro de 1970, Perec, juntamente com uma nota explicativa, suspende a publicação do folhetim aprisionado às dificuldades da escritura. A natureza das dificuldades era, entretanto, bastante imprecisa para o escritor, que se perguntava se essas estavam “...liées au type même de la narration, ou à un malaise, un refus devant le fantasme, ou à la crainte de ne pas le maîtriser?...”²⁶⁴.

Segundo o crítico, esse primeiro fracasso ocorre também porque Perec tem a idéia de utilizar o folhetim *W* como ponto de partida de um livro mais amplo cujo plano, após algumas modificações, estabiliza-se numa estrutura ternária, apresentando ficção (*W*), autobiografia, e uma terceira parte ora designada como “intertexto”, ora como “crítica” e que contaria, entre outras coisas, a história da escritura do livro a partir de duas lembranças de infância superpostas. O percurso genético dessa terceira parte é, então, acompanhado por Lejeune em todos os seus detalhes, mostrando as dificuldades enfrentadas pelo romancista na escrita de suas memórias de infância e nos problemas de montagem das três séries narrativas até o abandono do projeto, em 1971. Esse segundo fracasso só será resolvido por Perec em 1974, quando a escritura do livro é retomada após o final de sua análise que teria, citando o mesmo, dado-lhe acesso “...à (son) histoire et à (sa) voix...”²⁶⁵.

Lejeune explica que essa retomada do projeto deixa poucos indícios nos manuscritos. Vale a pena acompanharmos às palavras do crítico sobre o assunto. Para ele:

²⁶¹ Philippe LEJEUNE. *La mémoire et l’oblique*, p. 62.

²⁶² *Ibid.*, p. 87.

²⁶³ *Ibid.*, p. 63.

²⁶⁴ Georges PEREC. *Lieux*, n 22, apud Philippe LEJEUNE. *La mémoire et l’oblique*, p. 101.

²⁶⁵ Philippe LEJEUNE. *La mémoire et l’oblique*, p. 135.

...ce qui l'analyse a déclenché, ce n'est ni un flot de souvenirs jusque-là oubliés ni un discours interprétatif qui donnerait un sens à une chose auparavant confuse. Les matériaux auxquels Georges Perec va enfin donner une forme accomplie étaient tous déjà là depuis 1970: la fiction déjà publiée, les souvenirs d'enfance répertoriés sur le petit carnet noire, l'idée d'articuler ensemble plusieurs textes différents. L'analyse lui a permis de réaffronter ce texte abandonné, insupportable. S'il veut faire entendre au lecteur ce que l'analyste a fini par entendre, il n'est nécessaire d'en dire 'plus', mais au contraire moins. C'est une sorte de création négative (...) l'érosion sera mise en scène dans la série "Souvenir d'enfance", conservée; les refuges explicatifs de la troisième série, supprimés...²⁶⁶

Esse movimento scriptural de corte da terceira parte explicativa, que dá a *W ou le souvenir d'enfance* a forma que hoje conhecemos, é justificado pelo crítico como uma escolha estética - "...calcul de l'effet produit sur le lecteur..."²⁶⁷. A esse movimento, já nomeado por Raynaud como potencialidade, Lejeune dá o nome de "convivência". Todos os textos de Perec estariam fundados num lugar de trabalho para o leitor, num apelo de parceria, de cumplicidade. Assim:

...l'étrangeté de construction de certains textes, l'aridité apparente d'autres, trouvent là leur justification profonde. Textes qui ne sont pas des images du vécu, mais de machines à le faire produire par le lecteur. Invention de contraintes de lecture autant que de contraintes d'écriture. Appels au secours, gestes d'amitié, offres de jeux. Cinq ans pour réduire l'ellipse qui aspirera le lecteur, le forcera à s'engager. Pages blanches offertes pour prolonger les Je me souviens... Ouverture aux "choses communes": celles qui sont "ordinaires", mais aussi celles qui sont partagées. Fraternité de qui ne lance pas un défi à la Rousseau, "être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables...", mais donne d'utiles conseils: questionnez vos petites cuillers...²⁶⁸.

²⁶⁶ Philippe LEJEUNE. *La mémoire et l'oblique*, p. 136.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 135.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

4.5 *A convivência e a identidade do autor.*

Pelas observações realizadas, podemos dizer que esse movimento chamado de convivência por Lejeune, de potencialidade por Raynaud, de “olhar crítico” por Pino e que implica uma preocupação com o trabalho que o leitor deverá empreender para que possa compreender, participar e vivenciar o texto, é um dos elementos cruciais da construção da nova relação com o discurso e o mundo que Perec empreende.

A perseguição do estilo ou identidade do autor é marcada pela busca do vazio configurado nos cortes dos textos, na ausência de linearidade da narrativa, e parece estar menos relacionada com elementos da biografia do autor do que com o desenvolvimento de seu projeto estético. Com isso, encontraríamos alternativas para a aporia crítica mencionada no primeiro capítulo deste trabalho, pois se a biografia, ou para ser mais precisa, os discursos que compuseram a história pessoal do escritor parecem ser importantes para a compreensão de seu trabalho, eles não se ligam a esse último de maneira linear, sofrendo as deflexões, as deformações que todos os discursos, que todos os sistemas parecem sofrer ao longo da escritura.

Os elementos do projeto estético de Perec analisados no capítulo dois desta dissertação surgem, assim, após um árduo processo de construção. No estudo dos manuscritos perecquianos é menos interessante perceber a existência dos cortes, vazios e suspensão da linearidade da narrativa, já observadas no texto publicado, que observar que tais resoluções aparecem ao longo da escritura. Assim, a indicação de que existe corte da determinação final da perspectiva de Borrade é menos interessante do que sabermos que tal determinação existiu em um dado momento da produção do texto. Isso porque tal movimento, confirmado pelo autor na publicação do texto, apresenta não apenas aspectos do projeto estético de Perec como também o esforço que está em sua base. As implicações teóricas que podemos tirar desses achados serão discutidas nas considerações finais dessa dissertação.

5 Considerações finais:

No capítulo anterior, disse que as implicações teóricas relativas ao movimento scriptural da convivência iriam ser discutidas nestas considerações finais. Para que possamos desenvolver essas implicações em todos os seus aspectos, será necessária uma breve recapitulação dos pontos mais importantes desta dissertação.

Começamos o primeiro capítulo com a apresentação da maneira como a crítica perequiana encarava o papel do leitor em seus textos. Entendendo a relação que se estabelece entre leitor e texto como lúdica, o jogo entre texto e leitor provoca a decepção como efeito principal de leitura. Essa, por sua vez, manifesta-se em vários aspectos do texto perequiano, como nas falhas da linearidade tradicional da narrativa e na utilização da impli-citação. Alguns críticos, entretanto, propunham uma participação mais ativa para o leitor. O receptor dos textos de Perec é entendido como o verdadeiro personagem destes, vivenciando aquilo que ali aparece como discurso. Esse papel ativo do leitor está muito próximo das posições defendidas pelas teorias da leitura desenvolvidas a partir do final da década de 60. A coincidência história entre essas teorias e a produção perequiana fez com que sentíssemos a curiosidade de aproximar as duas posições.

No capítulo dois, percebemos que muitas das considerações feitas por Perec em relação aos efeitos produzidos no leitor por seus textos encontravam uma tradução mais especializada na teoria. A análise dos aspectos principais dessas teorias lançou as bases da análise do papel do leitor em *Le Voyage d'hiver* realizada no capítulo três desta dissertação.

Dentre os achados principais desta análise estavam aspectos da leitura linear do texto, na qual percebemos como este, apesar dos vários indícios de quebra da linearidade narrativa, envolve o leitor de tal maneira que ele é seduzido pelo desenvolvimento hermenêutico do texto. A ausência de voz da verdade, acompanhada do desenrolamento tradicional da história da personagem principal, faz com que o texto perequiano seja, ao mesmo tempo, acabado e aberto. Isso provoca a focalização, por parte do leitor, de suas

próprias expectativas de leitura. O destaque das próprias condições de leitura provoca, por sua vez, uma reavaliação das posições tomadas pelo leitor, processo muitas vezes acompanhado do prazer da descoberta.

Com essas características do papel do leitor em mente, realizamos uma análise de alguns aspectos do manuscrito preparatório de *Le Voyage d'hiver*. O percurso teórico traçado nesta análise não foi sem importância, uma vez que permitiu situarmo-nos em relação aos estudos genéticos e fundamentar um pouco melhor o olhar lançado ao manuscrito. No estudo dos movimentos scripturais, percebemos um movimento de corte de determinações que se repetiu em outros estudos de manuscritos perezquianos. As análises de “*53 jours*”, realizadas por Claudia Amigo Pino, e de “*W ou le souvenir d'enfance*”, de Philippe Lejeune, são exemplos desses estudos. Tendo em vista as conclusões apresentadas nesses últimos dois estudos, podemos dizer que a busca da convivência ou engajamento do leitor pelos vazios é parte integrante da busca da identidade de autor em Perec. Essa busca está vinculada aos processos de criação pelos quais passa o scriptor, o que, por sua vez, representa uma alternativa às hipóteses biográficas propostas por parte importante da crítica.

Na articulação do aparato teórico com o estudo dos manuscritos perezquianos, percebe-se que esses últimos podem ser vistos como terreno fértil para a articulação da crítica genética com a teoria do efeito estético e a estética da recepção. É essa articulação que pensamos tratar como implicações do movimento da convivência. Em outras palavras, trata-se de pensar como seriam as relações entre os pólos da produção e da recepção.

No âmbito da crítica genética brasileira, a questão já foi tratada por Claudia Amigo Pino e Roberto Zular. De maneira muito breve podemos dizer que Pino, em *A ficção da escrita*, apresenta essa questão como um problema de alteridade. Em sua análise do processo de criação de “*53 jours*” a autora observa a utilização repetida do que chama de “diálogo scriptural” como um procedimento que está ligado à busca do Outro no processo de criação. Sem entrarmos em todos os detalhes levantados por ela, podemos dizer que essa busca se manifesta na própria produção no momento em que o scriptor se coloca no lugar do leitor ou tem o leitor no horizonte e faz perguntas para articular os fragmentos do texto.

Roberto Zular, no artigo *Crítica genética, história e sociedade*, trata, como o título indica, das relações entre a produção entendida como prática da escrita, a história e a sociedade. O autor, discutindo alguns dos achados da crítica genética (como as quatro instâncias envolvidas na criação, a saber, o escritor, o scriptor, o narrador e o autor) retoma o problema da alteridade. Ele afirma que “... a entrada no interior das práticas escritas nos leva a uma alteridade irreduzível, a um falar que diz mais do que diz, a uma enunciação que transcende o enunciado, a uma determinação que nos vem de fora e na qual tanto jogamos quanto somos jogados...”²⁶⁹.

Para o crítico, essa seria a função da arte, pensada não como a representação daquilo que já existe, mas como “...aquilo que exige de nós criação para que possamos dar a ele realidade...”²⁷⁰ ou ainda “...aquilo a que nos aproximamos somente pela construção formal...”²⁷¹. Essa passagem das práticas da escrita para a forma é vista por Zular como um dos maiores desafios para a crítica genética.

Hans Robert Jauss, em “Réception et production: le mythe des frères ennemis”²⁷² apresenta também essa questão da alteridade. A crítica genética e a estética da recepção não estariam em relação de oposição porque os pólos da recepção e da produção “...se trouvent, bien entendu, dans une relation de interdépendance...”²⁷³. Jauss discute, então, como essa relação de interdependência se dá, fazendo-o pela análise da ficcionalização do escritor e leitor no livro *Se um viajante numa noite de inverno* de Ítalo Calvino.

Dessa análise, chamo a atenção apenas para um dos pontos discutidos. Num determinado momento da trama de Calvino, o escritor Silas Flannery – personagem central do livro - escreve em seu diário que, mesmo o trabalho da escrita ultrapassando as limitações do autor, ele só fará sentido se for lido por um indivíduo e se passar por seus circuitos mentais. É somente a possibilidade de ser lido por uma única pessoa que prova que o que foi escrito faz parte do poder da escrita. Esse paradoxo, nas palavras de Jauss, indica que “...le monde illisible ne peut être saisi et exprimé comme monde sans sujet par

²⁶⁹ Roberto ZULAR. “Crítica genética, História e Sociedade”. In: Revista Ciência e Cultura, ano 59 n°1, p. 39.

²⁷⁰ *Ibid*, p.39.

²⁷¹ IBIDEM.

²⁷² Hans Robert JAUSS. “Production et reception: le mythe des frères ennemies”. In: Louis HAY (org). *La naissance du texte*

²⁷³ *Ibid.*, p. 163.

l'écriture qu'à la condition que l'écrit ne s'inscrive pas en lui-même mais soit lisible pour un sujet...”²⁷⁴.

Como sabemos, para que esse mundo que ainda não existe como imaginário ou elemento simbólico possa tornar-se acessível ao leitor individual ele deve vivenciá-lo, participar dele. É isso que Jauss chama de “criação dirigida” e que, como afirma, foi plenamente desenvolvida por Iser em suas discussões sobre os vazios textuais. Os cortes e vazios textuais estariam intimamente ligados a questões históricas e seriam campo privilegiado para essas articulações tanto no texto publicado, como na análise de manuscrito já que, a partir deles, se poderia articular a questão da leitura individual e da recepção como um todo.

Portanto, o estudo mais sistemático da construção do efeito estético, que se dá na passagem das práticas da escrita para a estratégia final, é necessário para que se dê continuidade ao desenvolvimento da crítica genética. Até o momento, esse aspecto do papel do leitor ganhou pouca proeminência no campo dos estudos genéticos. Isso ocorre porque a crítica genética avança a partir de estudos de manuscritos individuais que nem sempre trazem os mesmos problemas com a mesma evidência. Além disso, a crítica genética tal como praticada na França centrava-se muito na formulação de uma hipótese de processo global de criação, tentando reconstituir de maneira abrangente todas as etapas de criação do texto. Só recentemente, como vimos no capítulo quatro, os geneticistas procuraram trilhar caminhos que possibilitassem novas formas de compreensão das forças em jogo no manuscrito literário.

Uma vez abandonada a necessidade de estabelecimento do processo de criação da obra, o estudo mais sistemático do papel do leitor no âmbito da crítica genética pode ser realizado a partir da análise inicial do efeito estético no texto publicado. Como Willemart aponta, essa técnica derivada do “après-coup psicanalítico, parte da “unidade que se ignorava”, definida por ele como a “unidade ulterior”, a “...busca em direção à coerência, identidade ou estabilidade...”²⁷⁵.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 170.

²⁷⁵ Philippe WILLEMART. *Crítica genética e psicanálise*, p. 24.

Uma vez estabelecida a estratégia final em relação ao papel do leitor, o estudo genético prosseguirá a partir da análise dos diferentes momentos de construção do papel do leitor, ao longo do processo de produção. Esse estudo pode possibilitar, por exemplo, a apresentação das considerações sobre o público ao quais o scriptor estava submetido. Essas considerações podem possibilitar também a discussão sobre o horizonte de expectativas dos leitores de uma determinada época. Dito do outro modo, poderíamos, a partir desse tipo de análise, compreender como a alteridade se manifesta microscopicamente no processo, dando uma maior densidade analítica às considerações de que o escritor ocuparia o lugar do público leitor durante a criação do texto.

Além disso, essas considerações sobre a construção do papel do leitor possibilitam a discussão dentro da própria produção de questões tradicionalmente tidas como “externas” ao texto sem que com isso tenhamos que pensar num:

... estabelecimento simplista de paralelos entre acontecimentos literários e fatos históricos que muitas vezes, pretendendo falar da realidade, não é mais que a aplicação de lugares comuns do discurso histórico e social aos textos literários. De fato, o que muitas vezes se trata como a “realidade” representada pela literatura, é apenas um artifício intertextual (...) entre sociologia, história e crítica literária²⁷⁶ .

A articulação da recepção a partir do estudo do processo de constituição do papel do leitor talvez permita a obtenção do que Zular chama de “novas formas de inteligibilidade²⁷⁷” dos problemas relacionados à literatura. Nesse sentido, o estudo dos manuscritos perecquianos é fundamental para essas articulações se quisermos, com Perec, “écrire et apprendre à écrire”²⁷⁸ .

²⁷⁶ Roberto ZULAR. “Crítica genética, História e Sociedade”... *op. cit.*, p. 39.

²⁷⁷ Claudia Amigo PINO e Roberto ZULAR. *Escrever sobre escrever*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (No prelo).

²⁷⁸ Claudette ORIOL BOYER, “Le voyage d’hiver : lire/écrire avec Perec”. In: *Cahiers Georges Perec I...op.cit.*, p. 161.

6 Bibliografia :

Obras de Georges Perec e da crítica perecquiana:

BELLOS, D. *Georges Perec : une vie dans les mots*. Paris : Editions du Seuil, 1994.

BURGELIN, C. *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*. Paris : Circé, 1996,

Cahier Georges Perec 1– Le colloque de Cerisy. Paris : P.O.L, 1984.

Cahier Georges Perec 6- L’oeil, d’abord. Evreux : Seuil, 1996.

Études Littéraires, Quebec, Volume 23 , n° 1-2, 1990.

HARTJE, H. *Georges Perec écrivant*. Tese sob orientação de Jacques Neefs. Université Paris VIII, 1995. Inédita.

JOUET, J. *Hinterreise et autres histoires retournées*. La Bibliothèque Oulipienne n. 108, 1999.

LEJEUNE, P. *La mémoire et l’oblique*. Paris : P.O.L, 1991.

MATHEWS, H. (org.). *Oulipo compendium*. London : Atlas Press, 2005.

MOTTE, W. F. *The poetics of experiment: a study of the work of Georges Perec*. Kensington : French Forum Publishers, 1984.

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

Parcours Perec, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1990.

PEREC, G. *Les choses*. Paris : Julliard, 1965.

_____. *Un homme qui dort*. Paris : Denoël, 1969.

_____. *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour*. Paris : Denoël, 1966.

_____. *Espèces d’espaces*. Paris : Gallilé, 1974.

_____. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Denoel, 1976.

_____. *La vie mode d'emploi*. Paris : Hachette, 1980.

_____. *Un cabinet d'amateur*. Paris : Balland, 1988.

_____. *Le voyage d'hiver*. Paris : Seuil, 1993.

_____. *Penser/classer*. Paris : Hachette, 1985.

_____. *Je suis né*. Paris : Seuil, 1990.

_____. *L. G.* Paris : Seuil, 1992.

_____. « 53 jours ». Paris : Gallimard, 1989.

_____. *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989.

_____. *Entretiens et conférences II*. Paris : Joseph K, 2003.

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

_____. “Les derniers 53 jours de Georges Perec” *Genesis*, 29, 2007 (no prelo)

ROUBAUD, J. *Le Voyage d'hier*. La Bibliothèque Oulipienne n. 53, 1992.

Crítica genética:

FALCONER, G. Où sont les études génétiques littéraires. *Texte – revue de critique et théorie littéraire*, Toronto, n.7, Les éditions Trintexte, 1988, pp. 267-286.

GRESILLON, A. *Éléments de critique génétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

HAY, L. Critiques de la critique génétique, *Genesis*, Paris, n.6, Jean Michel Place, 1994.

HAY, Louis (org). *La naissance du texte*. Paris : Jose Corti, 1987.

JORGE, V. G. *Como as mil peças de um jogo de escritura nos manuscritos de Flaubert*, 2003. Tese (Doutorado em Literatura Francesa) USP. São Paulo.

- Manuscrita*, São Paulo, 5 a 12, Annablume, 1995-2004.
- SALLES, C. A. *Crítica genética – uma introdução*. São Paulo : EDUC, 1992.
- ZULAR, R. “Crítica genética, História e Sociedade”. In: *Revista Ciência e Cultura*, ano 59 n 1, jan 2007, pp. 37-40.
- _____. *No limite do país fértil – os escritos de Paul Valéry entre 1894 e 1896*, 2001. Tese (Doutorado em Literatura Francesa) USP. São Paulo.
- _____. (org) *Criação em processo*. São Paulo : Iluminuras, 2002.
- WILLEMART, P. *Universo da criação literária*. São Paulo : EDUSP, 1993.
- _____. *Além da psicanálise : a literatura e as artes*. São Paulo : Nova Alexandria, 1995.
- _____. *Bastidores da criação literária*. São Paulo : Iluminuras, 1999.
- _____. *Crítica Genética e Psicanálise*. São Paulo : Perspectiva, 2005.
- _____. “La logique de l’inexistant dans l’élaboration artistique”, artigo inédito.
- _____. (org) *Fronteiras da Criação : VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito*. São Paulo : Annablume/Fapesp, 2000.

Outros textos:

- BARTHES, R. *Oeuvres complètes*. Paris : Editions du Seuil, 1994.(Tome I)
- _____. *Oeuvres complètes*. Paris : Editions du Seuil, 1994.(Tome II)
- BOOTH, W. *The rhetoric of fiction*. New York : Penguin Books, 1991.
- BORGES, J. L. *Ficciones*. Alianza Editorial : Madrid, 2000.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

_____. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo : Companhia das Letras, 2002.

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

DEBORD, G. *The society of the spectacle*. New York : Zone Books, 1995.

ECO, U. *Obra aberta:forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo : Editora Perspectiva, 1986

_____. *Lector in fabula*. São Paulo : Perspectiva, 1986.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

GENETTE, G. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil, 1972.

_____. *Palimpsestes*. Paris : Editions du Seuil, 1982.

_____. *Nouveau discours du roman*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

GIDE, A . *Paludes*. Paris : Gallimard, 1926.

HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative : the metafictional paradox*. London : Methuen, 1984.

ISER, W. *The act of reading*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1980.

_____. *Prospecting: from Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1993.

_____. *The fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1993.

JOUVE, V. *A leitura*. São Paulo : Editora Unesp, 2002.

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

McMILLAN, J. *Twentieth century France: politics and society 1898-1991*. London : Edward Arnold, 1992.

NADAUD, A et al. *Roman français contemporain*. Paris : ADPF, 1997.

RICARDOU, J. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : Editions du Seuil, 1971.

TODOROV, T. “As categorias da narrativa literária”. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis : Vozes, 1973.

7 Apêndice A: Transcrição diplomática do manuscrito preparatório de *Le Voyage d'hiver*:

7.1 Folio 1 recto:

Car
l'être
infini
lors corrompt l'or
que qu'un « illisible »
« illisible » Achab à Parazza
che du

1939 un soir X « illisible » ds une m où il passe le WE
un récit VH de Hugo V
il feuillette le livre au coin du feu
il l'emporte ds sa chambre
la « illisible » du texte
(histoire)
une srtt des fragments de Bloy, Nouveau, Rimb (Zutique)
le lendemain il entreprit avec son hôte
une expdise « pl du livre
le « illisible » au écrits de R, Nouveau, etc
vérifié que ce n'est pas Hugo qui a copié ses amis
si la date de pub du VH est correcte
mais le contraire : le VH a appart fonct
comme une bible pour tte une gener de jeunes auteurs
très vite X et Y deciderent de faire des rech app sur cet
auteur méconnu
Mais l'u ni lau en l aura pas la possibilité
Y fut tué à
X fait prisonnier resta en AI – 1945
ds div lettres a sa f il demanda qu'on lui fasse « illisible »
Un exempl du livre mais au personne ne fut en
« illisible » de s'en procurer un
a son ret de camp X fut nomme prof à T
il décida de consacrer sa thèse a « illisible » d'A
« illisible » les Z dt HV seule aura été le pal insp
de n allusions à HV app ds les journ et corresp
de ces AA, la critique n'y avait d'autt - ft attention
qu'elle les avait ts syst consideres comme
des all à Victor Hugo

7.2 Folio 1 verso

Denis Desirael diner dehors	1 2
Docile Diana decida de decommander Didier	2 3 4
Albert A. arriva absolument « illisible » a Abidjan	3 4 5 6
Benoît attendait au bureau	4 5 6 7 8
Ça commence bien	5 6 7 8 9 10
Demain, D devrait donner	6 7 8 9 10 11 12
Un souvenir d'hiver	7 8 9 10 11 12 13 14
Comment se	8 9 10 11 12 13 14 15 16
Histoire de l'autre et du m̄	9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
L'histoire a oubli le nom de	10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
Qui pourtant	
En X cet observ « illisible »	
Qui t	« illisible » offertoire
« illisible » pr les gd ds « illisible »	
Souvenirs d'un voyage à Thovars	Il est m̄ vrais que c'est_
Bloch « illisible »	<u>volont</u>
Mort a taire	que les exempl
Conservatoire	de ^{VH} ont ete detruits
Dortoir	
promontoire	
liberatoire	

O
E
U
N

Un de ces livres qu'on feuillette au coin d'un feu de bois
Et qui d'emblee vous seduit

X pensa d'abord que VH s'etait , « illisible » inspiré, livre à un collage
Des auteurs qui l'avaient le + influences. Mais la mise en scene
Systematique des ces « relations » finissait en procurer une
Impression contradictoire

Au bout de qq mois de recherches, X acquit la conviction
que la ~~plupart de mentions~~ allusions faites
a VH, ou à Hugo, ds les jnaux et l correspondance
de G Nouveau, de R etc
concernaient non pas Victor Hugo, mas Hugo (V) et
le Voyage d'hiver. des choses du genre de « ecrit a Hugo »
reçut un lettre de Hugo, .. lu VH la moitie de la nuit
trouvaient ainsi enfin un sens

X decide alors de consacrer sa thèse à cet auteur
meconnu ms dt l'influence sembla avait été
preponderante sur la plupart des auteur de l'Album
Zutique. Son D' de these accepte
il commence par trouver
De rensei « lettres illisibles » sur l 'A.

7.3 Folio 2 verso :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

I C A L I F O R N I E

II A M E R I C A I N S

III M O T O R I S E E S

IV E R X Q X P A S S E

V ~~R A B U T~~ X D X P U

VI ~~A L L O~~ X B E T E L

VII M X O I X R X E R E

VIII A P O S T I L L E E

IX N U M E R O T E E S

29 defs
23/6

Calf : parti le n° 31

dere fere
mere gere
bere cere
here
reverence apherese
dihese
adherence

- H I
- II Tartares en Belgique !
- III les femmes de Los Angeles ont intérêt à l'être
- IV . En Amerique
. de 19 a 36
- V . l'homme des cavernes, sans un sens...
. Participe
- VI . annonce quelque chose d'autre
. bcp + exotique que le chewing gum
- VII . un tiers de la moitié
. ça fait bcp de lustres
- VIII . on lui a mis une note
- IX . cotées mais pas necess^t estimées
- V 1 . Buster l'a fait passer de l'autre coté
- 2 . Vise par le Code Hays
. dans le campus
- 3 . permis americain
. nous fait un fleur en Amerique
- 4 .
- 5 . une bagarre de bas en haut
. une morceau de Coltrane
- 6 . en fait difficilement + petit et inversement
.
- 7 . Ne saurais vraiment designer un baby
. Un ^{autre} morceau de Coltrane
- 8 . Ne maintiens pas
. une gde rivale d'Hollywood
- 9 . n'était plus attendue
- 10 . ne devraient pas l'être jusqu'elles sont plusieurs

7.4 Folio 2 recto :

Mail il etait b evid
 Que des pls corr
 Recu une lettre d Hugo (J de GN 10 aout 72)
 A lu VH la moitie de la
 nuit (lettre de - à -)
 ne st pas conce VH
 mais « illisible » son « illisible » homonym

En dehors de ces
 Arguments negatifss pl de « illisible »de
 L'hist litt
 Rectifications ^{que des}
 X se « illisible » « illisible » ?
 - en savoir dav
 sur cet A de + en + myst

le livre lui ^m
 le seul ex qu'il avait pu en
 mettre les ms avait ete detruit
 en m tps que la maison de Y
 div rech aup de lib ne donnet rien
 A la BN il existai bien une
 fiche
 ms le livre n'etait pas en place
 la 1^{er} foi que X le dem
 il se « illisible » + tard
 que le livre puj ds un mvs etat de
 conserv
 avait ete envoye en 19....
 ds un atelier a reliure
 X put retrouver les bordereaux
 Des rech ds l'autres bibl ne donnent rien
 Rech ds l'editeur
 L'imprim

LY
 RY
 TY
 SY
 MBY
 DY
 NY

Une notule tt aussi
 Se « illisible »
 Losq X tenta d'en
 Sav dav sur l'auteur
 Lui m
 etat civil
 famille
 temoignages
 photographies

7.5 Folio 3 verso :

3		
9 + 6		12
18 + 9		36
30 + 12		60
45	15	105
63	18	171
21		84
84	21	255
108	24	108
135	27	363
165	30	438
198	33	165
		603
		198
		801

O. Kulher
C. Kulher
Fentra Kulher
Funny Kulher
Verna Kulher
Cerque Kulher

Colibri

le Voyage d'hiver

un jou de decembre 19 - -
X qui avait invite le weekend
chez un de ses collegues de l'E
prit ds la bibl de ses hotes un
mince recit de VH intitule
le Voyage d'Hiver
fascine par le livre
il en parle a ses hotes qui ne l'ont pas lu
note les references
VH
pas Victor H
imprimeur Henri V
Verviers

ds le livres des passages entieres de Bloy, Lautreamont, Nouveau,
Rimbaud, Jarry

Longue meditation lyrique

Au terme d'une lg voyage aux allures initiatiques
ms qui semble avoir ete marque que par des echecs successifs
le heros arrive ds un auberge « illisible » par un couple inquietant
Avt de se suicider au petit jour ds un marais noye de brouillard
il ecrit une longue confession entremele de poemes et de
maxime enigmatiques

essaya d'al « illisible » de se
proc l'ouvrage. Les lib
qu'il consulta
ne pouvaient le renseig.
l'un d'eux
trouve une
mention ds un
catalogue
?

Revenu à Paris, X va a la BN ; livre absent en rayon
Rechercher vaines
D'innombrables elements, pas d'article
Mais diverses allusions
Rech a d'imprimeur
Rech sur l'auter : etat civil

.....
un livre dt l'influence fut decisive mais dt il ne reste
aucun trace, pas dav qu'il ne reste des traces de
l'auteur (ou si peu)

X meurt fou. En triant ses papiers ses eleves
Ddcouvrent u val dessine de toile noire intitule
Le VH. Il ne contenait que des feuilles blanches

N° de cote
A la Bibl de
La France

Ne à Vimy
Or ch det « illisible »
Or ch dep det « illisible » (Aviers)

Recollement
a la BN

7.6 Folio 3 recto :

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
I	C	O	N	S	E	N	S	U	S
II	H	E	A					Y	
III	O	U	C					L	
IV	U	V	R					V	
V	F	R	I	A	N	D	I	S	E
VI	L	E	L					S	
VII	E	T	A	R	E	R	E	N	T
VIII	U	T	S					R	
IX	C	E	E					E	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
I	C	O	N	S	E	N	S	U	S
II	H	E	E					Y	
III	O	U	M					L	
IV	U	V	I					V	
V	F	R	A	N	C	H	I	S	E
VI	L	E	G	A				S	
VII	E	T	R	I	L	L	E	N	T
VIII	U	T	R					R	
IX	R	E	E					E	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
I	C	O	N	S	E	N	S	U	S
II	H	E	O					Y	
III	O	U	M					L	
IV	U	V	A					V	
V	F	R	E	N	R	R	N	T	E
VI	L	E	G	A				S	
VII	E	T	M	T	
VIII	U	T	R					R	
IX	R	E	E					E	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
I	C	O	S	E	N	S	U	S	
II	H	E	Y					Y	
III	O	U	N					L	
IV	U	V	D					V	
V	F	R	I					E	
VI	L	E	C					S	
VII	E	T	A	A	A	I	E	N	T
VIII	U	T	T					R	
IX	R	E	E					E	

ANG
 ING
 MAYERLING
 ONG
 SANG
 SEING
 ERG
 ARG
 ORG
 LOING
 BOURG
 ALTENBURG

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
I	C	O	N	S	E	N	S	U	S
II	H	E	A					Y	
III	O	U	N					L	
IV	U	V	C					V	
V	F	R	I	A	N	D	I	S	E
VI	L	E	S					S	
VII	E	T	R	M	L	L	E	N	T
VIII	U	T	G					R	
IX	R	E	E					E	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
I	C	O	N	S	E	N	S	U	S
II	H	E	O					Y	
III	O	U	M					L	
IV	U	V	R					V	
V	F	R	N					E	
VI	L	E	S					S	
VII	E	T	I	A	L	L	E	N	T
VIII	U	T	M					R	
IX	R	E	E					E	

M A P R A L E N E S
O N I L L E E T T E
R E C A N E M E N T
D N
I L
C L
U N
S A

M A D R I L E N E
O E I L L E T O N
D I A B L M E N E

P R E M I E R E S
A U T R E M E N T
T R O I S I E M E

C I N