

A CRIAÇÃO NA CRÍTICA E A CRÍTICA NA CRIAÇÃO

A CRÍTICA GENÉTICA
E A LITERATURA PÓS-MODERNA.

O EXEMPLO DE GEORGES PEREC

CLAUDIA AMIGO PINO
LABORATÓRIO DO MANUSCRITO LITERÁRIO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

RESUMO

Neste artigo, procura-se esboçar uma história do romance através da projeção dos conceitos definidos por Julia Kristeva, em La révolution du langage poétique, com o objetivo de encontrar o sentido histórico do romance pós-moderno. Logo, sob a ótica das aproximações de Jameson, Lyotard, Linda Hutcheon e Italo Calvino, tenta-se traçar as características básicas da literatura pós-moderna. A obra do Oulipo e de Georges Perec são apresentadas como exemplos desse tipo de literatura na narrativa francesa, mas um exemplo que privilegia uma característica comum a todas as obras pós-modernas: a preocupação com o processo de criação. Estabelece-se um paralelo entre esta preocupação na literatura e na teoria (crítica genética) para encontrar pontos de convergência reveladores para análise literária.

RÉSUMÉ

A travers la projection des concepts définis par Julia Kristeva dans La révolution du langage poétique, cet article essaie d'ébaucher une histoire du roman dans le but de situer historiquement le roman pós-moderne, ce qui amène à se rapprocher de Jameson, Lyotard, Linda Hutcheon et Italo Calvino qui en ont tracé les caractéristiques fondamentales. Les oeuvres de l'Oulipo et de Georges Perec sont présentées comme exemples de ce genre en littérature française, mais qui privilégient une caractéristique de toutes les oeuvres pós-modernes: l'intérêt pour les procédés de création.

Des points de convergence éclairants pour l'analyse littéraire sont ainsi établis entre la théorie littéraire (la critique génétique) et ces oeuvres.

ABSTRACT

*This article aims at showing a romance history through the projection of concepts defined by Julia Kristeva in *La révolution du langage poétique*, with the objective of finding the historical sense of the post-modern romance. The characteristics of post-modern literature are pointed out, in the perspective of the approximation of Jameson, Lyotard, Linda Hutcheon and Italo Calvino. The works of Oulipo and Georges Perec are presented as examples of this kind of literature in the French narrative but it is an example that emphasizes a common characteristic of all post-modern works: the concern about the creative process. It is established a parallel between this concern in literature and in the theory (genetic criticism) to discover the common points that may be revealing to literary criticism.*

O que acontece depois de uma revolução?

Se os antigos governantes não se organizarem em uma forte resistência (apoiada por governos estrangeiros, empresários, donos de terras) e não conseguirem derrubar o bloco revolucionário, o resultado é previsível: uma nova classe chega ao poder. E uma vez posicionada, sua dinâmica deve mudar completamente. De nada servem os conhecimentos de guerrilha e as atividades subversivas da época revolucionária: agora deve criar hierarquias e mecanismos para sustentar esse poder sobre os demais elementos do sistema.

Ora, mas de que revolução estamos falando? E de que sistema?

Nossa área é a literatura e, portanto, o nosso sistema é o texto literário. Segundo Julia Kristeva, em *La révolution du langage poétique*, este teria sido palco de uma revolução no século XIX: a "revolução semiótica", de Lautréamont e Mallarmé.

Com a obra desses poetas, a poesia começaria a envolver pela primeira vez a linguagem como elemento ativo da economia pulsional social. O que significa isso? Que a linguagem poética teria começado a reequilibrar as pulsões em um novo dispositivo semiótico que a língua – pela sua necessária rigidez no

tempo – não pôde abarcar. Assim, a sociedade reestruturaria a sua auto-regulação significativa, e dessa maneira, a economia subjetiva dos membros dessa sociedade se reconheceria nas práticas significantes socialmente aceitas.

“Ainsi placé comme un lieu dialectique entre le système symbolique et l’hétérogénéité pulsionnelle qui agit en le menaçant, l’art assume la loi socio-symbolique, en même temps qu’il démontre la possibilité de sa transgression; il articule l’économie pulsionnelle des sujets à un code socialment admissible.”¹

Segundo Kristeva, essa atividade de reequilíbrio semiótico disporia apenas de um mecanismo: a expressão da negatividade ou o que Freud chamou de pulsão de morte sobre os dispositivos semióticos artísticos. O texto que resultaria disso funcionaria então como um dispositivo semiótico que perturbaria a normatividade da linguagem da comunicação: seu léxico, sua sintaxe, suas relações contextuais, suas instâncias subjetivas. Essas modificações demonstrariam uma *perturbação profunda no estatuto do sujeito falante*.

“La position de maîtrise transcendant l’acte allocutoire n’est plus tenable: l’instance fixe d’un sujet absent de son dire, sûr de sa domination, est mise en procès”²

Essa revolução teria atingido, no fim do século XIX, somente a linguagem poética. O romance (por exemplo, *À la Recherche du Temps Perdu*) continuou a narrar a relação intersubjetiva e todas as neuroses de transferência envolvidas nela. Ele ironizou, refletiu e estigmatizou os dramas econômicos e mundanos, mas admitiu o princípio dos termos (imaginários, psicológicos) que o constituíam, porque mantinha estável o suporte do intercâmbio

1. Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974. p. 612.

2. *Idem, ibidem.*

simbólico: o "signo" e seu correlato, o "eu" unário em busca do desejo.

Só no começo do século XX, com a obra de James Joyce, o romance teria também se incorporado a essa revolução semiótica, afirma Kristeva. E então surgem as perguntas: a revolução da linguagem poética teria emigrado para a narrativa? Assistimos a uma contaminação ideológica de um país a outro? Ou houve uma evolução própria no romance que conduziu à mesma nova postura frente à lei simbólica?

Para responder, recuperaremos a concepção de história do romance desenvolvida por Mikhaïl Bakhtine, em *Formas e tempos do cronotopo*³. Nesse estudo, o autor define a forma básica de representação humana, o espaço-tempo ou cronotopo. Segundo as variações do cronotopo seria possível separar, classificar e ordenar as diferentes representações, inclusive o romance.

Até o Renascimento, o cronotopo do romance teria uma clara predominância do espaço. Com Dom Quixote, pela primeira vez o tempo passado começa a ter uma importância primordial. Sem entender que o cavaleiro é uma figura defasada no tempo, é impossível compreender a personagem central da narração.

O tempo se introduz na medida em que é necessário descrever um sujeito. E com a revolução burguesa, essa necessidade é cada vez mais essencial nas representações humanas. Tome-se *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister*, de Goethe, como um exemplo. Mas, o que acontece com um romance como *Madame Bovary*, em que o tempo não determina a evolução de um sujeito, mas, muito pelo contrário, reflete seu estancamento?

É nesse momento que Bakhtine conclui a sua história do romance através do cronotopo. Por quê? Flaubert era seu contemporâneo? Não, o teórico escrevia esse ensaio em 1937, depois das vanguardas, do surrealismo e ao mesmo tempo que eram publicados os primeiros romances existencialistas.

Então o que houve? Simplesmente, o espaço-tempo começou a não ser mais suficiente para explicar as representações huma-

3. Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

nas. Para conhecer (e dominar) aquele sujeito próprio da sociedade burguesa, já não era suficiente descrever seu entorno e a sua evolução dentro desse seu entorno. Como Júlio Cortázar resume:

“O romance antigo nos ensina o que é o homem; os começos do contemporâneo indagam como ele é; o romance de hoje se perguntará por que e para quê.”⁴

O que quer dizer “por que” do homem? Pode parecer banal, mas basicamente o homem se pergunta pelo porque de sua existência, quando alguma insatisfação profunda o leva a questionar os seus atos, os seus costumes, os seus usos sociais. E o que pode ser essa insatisfação?

Voltemos à Julia Kristeva. A sua revolução da linguagem poética acontecia porque a sociedade já não podia atingir o equilíbrio pulsional através dos significantes estabelecidos. Era necessário procurar um outro dispositivo semiótico – a linguagem poética – para expressar a pulsão de agressividade sobre lei socio-simbólica.

Se aplicamos os princípios dessa revolução à nossa breve história do romance, chegaremos ao seguinte resultado: o sistema de representação convencional da narrativa (espaço-tempo) já não foi suficiente a partir de determinado momento para o equilíbrio pulsional social. Então foi necessário atacar esse sistema de representação, para conseguir satisfazer a pulsão de morte não canalizada através da “cronotopia”. Exatamente o que Flaubert começou e o que Proust desenvolveria extensamente nos sete volumes de *La Recherche*.

Ao afirmar que Joyce teria sido o primeiro romancista a incorporar os princípios da revolução da linguagem poética, Kristeva estava somente “importando” para a narrativa os acontecimentos do âmbito da poesia. O romance teve a sua própria revolução semiótica, o seu próprio reestabelecimento pulsional, mas não

4. Cortázar, Júlio. “Situación de la novela” em *Obra crítica/ 2*, Alfaguara, Buenos Aires, 1994. (Tradução nossa.)

através do ataque ao léxico e à sintaxe, e sim através da agressão contra o esquema representativo básico espaço-temporal.

Mas toda revolução deve ter o objetivo de tomar o poder. Senão, não passaria de uma guerrilha, que atacaria os centros nevrálgicos do governo, apenas para conseguir a liberação de um punhado de prisioneiros, ou a abolição de uma lei.

No caso do romance, quem tomaria o poder? E o que fariam com ele? Segundo Kristeva, a mudança nas mensagens poéticas teria como objetivo modificar a relação do sujeito com a instância simbólica. Nas narrações, isso significaria transformar a maneira de representação. O que implicaria na abolição do cronotopo como a imagem essencial do homem no mundo.

E o que viria em seu lugar? Segundo Cortázar, um romance que fosse capaz de explicar o "porque" do homem. Um romance que se perguntasse então pela sua gênese, pela sua estrutura, pelo seu desenvolvimento; não em seu conteúdo – parafraseando Kristeva – e sim em seu princípio, na sua razão de ser. Ou seja, um romance que se pergunte pela sua forma de representação, pela sua linguagem.

Através de ataques "ingênuos" ao cronotopo (Flaubert, Proust), através de ataques com um contexto teórico estruturado (Breton), através do questionamento do sujeito como agente da ação (Camus), através da eliminação radical do tempo cronológico de narração (Henry Miller), através da liquidação das linguagens "literárias" (Hemingway, Chandler, Hammet), a través da mudança de espaço real para espaço fantástico (Cortázar) e de tantos outros questionamentos, teríamos chegado nos dias de hoje finalmente ao outro lado da fronteira, à era das representações auto-questionadas.⁵

Como descrevê-las e como abordá-las é o que veremos adiante.

5. Nesse ponto, é necessário fazer um intervalo e repetir o que sempre é dito nos ensaios sobre história da literatura. Enquanto um período literário está começando, o anterior muitas vezes continua vigente. O momento literário, então, reúne em geral uma série de estilos paralelos, diferentes entre si. Nosso debate limita-se aos chamados estilos "de vanguarda". Ou seja, ao que realmente apresenta novas proposta dentro da literatura. Por outro lado, é também necessário explicar que a concepção de espaço-tempo não desaparece do romance. Está presente em TODAS as representações. A mudança em relação ao eixo cronotipo está na maneira de conhecer o sujeito. A representação mesma já não pode explicar o homem. É a sua forma de representar a que explica.

O NOVO SISTEMA

Acreditamos que o que chamamos de pós-revolução semiótica corresponde de certa forma ao que outros chamaram de pós-modernismo. Ambos corresponderiam ao período marcado pelo fim das agressões abertas contra o sistema cronotópico, e o começo de um novo sistema de representação baseado na análise da linguagem narrativa como forma de conhecimento do sujeito.

Nesse ponto, gostaríamos de ressaltar a precariedade do prefixo “pós”, tanto para revolução, como para modernismo. Não nos referimos a um período de transição ou um intervalo curto, levemente diferente ao anterior. Nos dois casos, trata-se do começo de uma nova era (e não um novo movimento) nas representações e, portanto, de um novo rumo (e não de um novo momento) na história da cultura.

Tentemos recapitular as diferentes descrições do pós-modernismo, agora sob a luz da nossa breve visão da mudança no dispositivo semiótico romance. Fredric Jameson define como traços constitutivos desse novo período cultural,

“uma nova superficialidade que se encontra prolongada tanto na ‘teoria’ contemporânea como em toda uma nova cultura da imagem ou do simulacro; o conseqüente enfraquecimento do historicismo, tanto em nossas relações com a história oficial como nas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura ‘esquizofrênica’ (no sentido lacaniano) determina novas modalidades de relações sintáticas ou sintagmáticas nas artes de domínio temporal; um subsolo emocional completamente novo – poderíamos denominá-lo: ‘intensidades’ – que pode se captar mais apropriadamente acudindo às antigas teorias do sublime; as profundas relações constitutivas de tudo isso com uma nova tecnologia que em si mesma representa um sistema econômico mundial completamente original”⁶.

6. Jameson, Fredric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991 (tradução e grifos nossos), p. 21 e 22.

Ou seja, ele reconhece, dentro de sua análise cultural, uma mudança nas artes de predomínio temporal (todas as artes representativas). Não sabemos que transformação vem primeiro, a cultural geral ou a literária: como Julia Kristeva, assumimos a tese que a literatura é ao mesmo tempo agente de ação do processo de mudança e registro desta.

Vamos nos concentrar em entender o que seriam, para Jameson, essas novas modalidades de relações sintáticas ou sintagmáticas nas artes representativas e sua relação com as outras características constitutivas do pós-modernismo: um novo tipo de superficialidade, um novo tipo de recepção emocional e um novo sistema tecnológico.

Quais são essas novas modalidades nas artes e na literatura?

Em sua análise do quadro "Diamond dust shoes", de Andy Warhol, Jameson destaca o nascimento de um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal. O espectador já não precisa "interpretar" o objeto de arte para gozar com o seu significado; o gozo agora é direto, no âmbito dos significantes.

*"Há realmente uma espécie de retorno do reprimido nos 'Diamond dust shoes', um raro gozo decorativo compensatório designado explicitamente no próprio título da obra, embora mais difícil de observar na reprodução. O reluzir do pó dourado, o brilho das partículas resplandecentes que envolve a superfície do quadro e nos deslumbra. Pensemos, no entanto, nas flores mágicas de Rimbaud que 'voltam-se para olharmos' ou nos augustos olhares premonitórios do dorso grego arcaico de Rilke, que cominavam o sujeito burguês a mudar de vida: nada disso aparece aqui, na frivolidade desse envolvimento decorativo final."*⁷

Um dos traços que mais refletem essa emergência da superficialidade – explica o autor – é a perda da figura humana,

7. *Idem, ibidem*, p. 30.

tanto como emissora única (estilo individual) de uma mensagem, como conteúdo das próprias mensagens. No caso de Warhol, por exemplo, elas só existem como objetos de consumo, imagens mercantilizadas. A repetição dessa característica em várias obras pós-modernas poria em debate o problema do fim da eu individual burguês (de, por exemplo, "O grito", de Munch), atormentado pelo paradoxo de ter de construir uma subjetividade individual como território auto-suficiente, condenando-se dessa maneira à separação do corpo social e à solidão sem janelas. Esse conflito, segundo Jameson, teria desaparecido com o pós-modernismo. Ao deixar a figura humana de lado, deixam-se de lado também as suas grandes psicopatias e angústias. E o que ficaria? Uma liberação geral de toda classe de sentimentos, já que não há uma presença definida do sujeito, na que possam se materializar esses sentimentos. O que não implica que os produtos culturais da época pós-moderna estejam isentos de tais sentimentos - o que o teórico prefere chamar de "intensidades". Eles são agora impessoais e flutuam livremente.

O desaparecimento do sujeito individual e o desvanecimento progressivo do estilo pessoal teriam gerado uma prática quase universal: o *pastiche*. O *pastiche* é, como a paródia, uma imitação de um discurso determinado, um discurso que fala de uma língua morta. E também, como a paródia, não é uma repetição neutral desse discurso. No entanto, carece de sua hilaridade e tom satírico. Trata-se somente uma ironia vazia, uma "estátua cega". No *pastiche*, juntam-se todos os estilos, de todas as épocas. O que implica uma relação diferente com o passado. Os diferentes tempos juntam-se no presente, simultaneamente. Assim, dispensa-se o conceito de evolução e de "mudança do espaço através do tempo", eixo do último período cronotópico das representações.

*"Com estrita fidelidade à teoria lingüística pós-estruturalista, teríamos que dizer que o passado 'como referente' encontra-se 'posto entre parênteses' e finalmente ausente, sem nos deixar outra coisa que textos."*⁸

8. *Idem, ibidem*, p. 46.

Sem sujeito, sem evolução, sem história, o pos-modernismo carece também de um elemento essencial das narrações modernas e românticas: um projeto. Esse é um dos pontos principais de discussão de Jean-François Lyotard, nos seus livros *A condição pós-moderna*⁹ e *A pós-modernidade (explicada às crianças)*¹⁰. O autor afirma que esse período pós-moderno estaria marcado pelo fim dos meta-relatos modernos: independência progressiva da razão e da liberdade, independência progressiva ou catastrófica do trabalho, enriquecimento de toda a humanidade através do progresso da tecnociência capitalista, e inclusive (se é possível situar o cristianismo dentro da modernidade), a salvação das criaturas através da conversão das almas.

Segundo Lyotard, esses projetos não teriam se cumprido, muito pelo contrário; teriam sido liquidados.

*“Há muitos modos de destruição e muitos nomes servem como símbolos disso. ‘Auschwitz’ pode ser tomado como um nome paradigmático para a ‘não realização’ trágica da modernidade.”*¹¹

Esse não cumprimento teria derivado na impossibilidade de defender grandes relatos legitimadores, tanto para o projeto de uma “era” como para os projetos individuais, da vida quotidiana. Isso seria refletido nas narrações, que também careceriam completamente de idéias centrais organizadoras. Mas sua decadência não impede que existam milhares de histórias, pequenas ou não tão pequenas, que continuam tramando o dia a dia - comenta o autor -.

Mas, como Jameson, Lyotard não vê nesse fracasso um motivo de angústia; muito pelo contrário: ele encontra nesse fracasso a essência do sublime pós-moderno. O espectador não sofre mais por não poder realizar os seus projetos: ele assume essa impossibilidade. Assim, ele se satisfaz apenas com os projetos enuncia-

9. Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Cátedra, Madrid, 1984.

10. Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1987.

11. *Idem, ibidem*, p. 31.

dos em pequenas histórias, e não se esforça nem se decepciona pelo seu fracasso.

Talvez um dos meta-relatos modernos tenha sido realizado, explica Lyotard: o enriquecimento da humanidade pelo domínio das tecnociências. No entanto, o esse cumprimento voltou-se contra o princípio do meta-relato. Porque converter-se em “amo e senhor da natureza”, significa também dominar-se como parte dessa natureza. E assim, conhecer todo o funcionamento humano: o sistema nervoso, o código genético, seus captadores visuais, auditivos, seus sistemas de comunicação e, especialmente, seus sistemas lingüísticos. E assim, o sujeito do conhecimento se transforma em objeto. O que invalida a possibilidade de domínio.

A partir desse ponto, Linda Hutcheon desenvolverá a sua poética do pós-modernismo. Em sua obra *Narcissistic Narrative*¹², a autora define o que mais tarde chamará literatura pós-moderna: a “metaficção”, uma narrativa consciente de seu processo de produção, que domina a sua própria criação. E esse domínio não vai ser apenas um dado a mais sobre o autor, e sim uma característica literal da obra. No texto literário, estarão enunciados os seus mecanismos de produção. Essa será a mímese da obra metaficcional: o processo, não o espaço-tempo.

E então chegaremos ao paradoxo desse tipo de textos. Não só o emissor dessa mensagem tem o domínio dos processos de criação: já que ele os descreve em suas obras, o receptor – o leitor – também terá acesso a esses dados. E assim, ele também se sentirá impelido a criar uma obra própria, dentro do seu processo de leitura. Essa dinâmica destrói a estabilidade do sujeito emissor (que cede sua autoridade ao receptor), e elimina qualquer possibilidade de existência de um meta-relato organizador (já que não há um sujeito único que possa enunciá-lo).

Italo Calvino, em seu último livro, *Seis propostas para o próximo milênio*¹³ faz referência a um novo tipo de narrativa, a “narrativa múltipla”, que de certa forma, corresponde ao que temos chamado até agora de “literatura pós-moderna”.

12. Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative - The metafictional paradox*. Methuen and co., London, 1984.

13. Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Editorial Siruela, Madrid, 1989.

Ela seria, segundo o autor, uma tendência da literatura contemporânea, que se manifestaria através de romances-enciclopédia, que incluem um método de conhecimento e sobre tudo, uma rede de conexões entre os fatos, as pessoas e as coisas do mundo. Neles, haveria múltiplas histórias, que se interconectariam numa complicada trama, que mais do que explicações ou finais, deixaria como resultado um novo sistema de conhecimento fragmentário e simultâneo. Dessa forma, a obra literária se torna potencialmente uma enciclopédia infinita, já que em vez de abarcar um TEMA, abarca uma FORMA DE CONHECIMENTO. No seu interior, estão incluídas todas as histórias possíveis, não apenas muitas histórias.

Assim, podemos afirmar que as principais características do “pós-modernismo” para o romance seriam: perda de importância do tempo no sentido de evolução, a fragmentação do espaço, o gozo superficial (através dos significantes) e não profundo (significados), desintegração da figura humana como imagem e como estilo pessoal, pastiche ou intertextualidade como paródia vazia, a multiplicidade ou multiplicidade potencial de histórias, a ausência de meta-relatos ou grandes interpretações, a consciência e a presença do processo de produção (estrutura narrativa) dentro da própria obra, o aumento da liberdade e da importância do leitor no relato e o conseqüente fim dos “finais” ou “soluções” para os enredos. Devemos esperar, então, narrações com várias histórias paralelas (sem um nexos aparente), sem sujeitos estáveis (narrador, narratário, personagens), sem um enredo ou uma proposta unificadora, sem um “estilo” pessoal de escritura (ou com vários paralelos), com muitas citações ou empréstimos de outras obras de ficção (inclusive cinema ou séries de televisão), e que se uma ou outra forma incluam o processo ou uma reflexão sobre o processo de criação na narração, para que o leitor possa construir a sua própria criação.

Essas características vão estar presentes na maior parte dos relatos pós-modernos. Em alguns, a intertextualidade será mais importante, em outros, a desintegração sujeito, em outros, o papel do leitor, e em outros, o processo de criação.

OULIPO, PEREC E A LITERATURA DA CRIAÇÃO

Em literatura francesa, o estudo da origem das metaficcões pós-modernas é privilegiado. Porque suas primeiras manifestações não surgiram dispersas, e sim através do trabalho de um grupo literário específico, o Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), fundado em 1960 por Raymond Queneau e François Le Lionnais. Seus integrantes (escritores e matemáticos) não só produziram obras metaficcionais; eles também teorizaram sobre as mesmas e procuraram estabelecer regras específicas para escrever um texto "oulipiano".

Vários traços em seus trabalhos anunciam o início de uma literatura pós-moderna. Em primeiro lugar, o fato dela se definir como uma literatura em segundo grau, ou seja, uma ficção que tem como referência outra ficção. A intertextualidade é a base de suas propostas, quase a sua etiqueta, como define Gérard Genette:

*"Parmi les avatars de la parodie, ou transformation textuelle à fonction ludique, le plus remarquable – et sans doute le plus conforme à la définition – nous est procuré par la pratique que l'on qualifiera, par synecdoque, d'oulipienne, même si toutes ses manifestations ne sont pas l'oeuvre de membres officiels de l'Ouvroir de Littérature Potentielle (Oulipo)".*¹⁴

A transformação de uma ficção anterior, no Oulipo, é necessariamente aleatória e lúdica. Não há nenhum pesado significado por trás de suas recriações. A intertextualidade oulipiana é um jogo, cujo resultado pode ser qualquer um (como em um jogo de cartas, o vencedor pode ser qualquer um dos jogadores). E como é um jogo, é definido pelas regras, e não pelo resultado. Essas regras, para o autor oulipiano, chamam-se contraintes (ou regras fixas). Por exemplo, em *La Disparition*, de Georges Perec, a contrainte é escrever um romance sem a letra e.

14. Genette, Gérard. *Palimpsestes – Littérature au second degré*. Collection Poétique, Seuil, Paris, 1982. p. 49.

C'est le hasard qui opère, aucune intention sémantique n'y préside, rien de "tendencieux" ni de prémédité. Dans la parodie classique (et moderne), le "jeu" consiste à détourner un texte de sa signification vers une autre application connue d'avance, et à laquelle il faut l'adapter soigneusement. Décidément (on le sait), il y a jeu et jeu. La parodie est un jeu d'adresse; l'oulipisme est un jeu de hasard, comme la roulette.¹⁵

Mas essa característica do Oulipo coincide com as nossas definições de metaficção? Nas narrações pós-modernas, o resultado, o fim, não importa? Trata-se também de uma paródia nonsense, cujo único suporte são as regras do jogo?

Como já definimos, as narrações pós-modernas fogem das características da literatura linear (situação inicial, herói central, objeto «a» perseguir, resultado). Nesse sentido, não é possível encontrar um final determinado como o das narrações de Dostoïevski, por exemplo. O leitor sempre encontra diversas possibilidades, entre as quais dificilmente pode escolher. Por quê? Porque o sujeito, em geral, também é múltiplo, assim como o objeto «a» perseguir. E o sujeito, como o objeto, como o resultado, não são válidos na sua unicidade, e sim na sua multiplicidade, na sua simultaneidade. Ou seja, o que vale não é o resultado em si, e sim como ele é apresentado. Em outras palavras, as regras da narração.

Mas nos referimos ao mesmo tipo de regras que o Oulipo? O lipograma (escrever sem uma letra), o S+7 (a substituição dos substantivos de um texto pelo sétimo substantivo seguinte no dicionário), as mudanças minimalistas (trocar uma palavra que altera complementa o sentido)?

A resposta de qualquer leitor de romances pós-modernos seria negativa. Porque o sujeito, o objeto e o final, perdem-se (ou multiplicam-se) nas regras narrativas, e não lexicais do texto. As narrações pós-modernas, então, teriam também sua base nas regras do jogo, mas essas regras seriam de composição dos dife-

15. *Idem, ibidem*, p. 56.

rentes estratos narrativos (como a ordem, frequência, perspectiva, a voz, o modo, a duração).¹⁶

É justamente com essas palavras que Jacques Roubaud se refere ao romance póstumo de Georges Perec, *«53 jours»*, em uma entrevista com Jacques Neefs, publicada na revista *Littérature*. Segundo Roubaud, um dos editores do romance, Perec teria renovado o esquema de contraintes oulipiano, ao introduzir regras fixas relativas aos níveis de narração, não aos níveis literais.

*“Certains matériaux sont de nature locale, ainsi toutes les solutions apportées à la phrase ‘un R est un M qui se P de la L de la R’. Cela est la méthode du Perec Oulipien: la contrainte est donnée, puis les propositions de solutions apparaissent de manière extraordinairement exhaustive. Il y a toujours un long brassage de solutions, il lui faut pénétrer très longuement et pratiquement dans la contrainte avant de pouvoir faire le choix. Mais il y a relativement peu de choses comme ça, il ne s’agit pas d’une écriture sous le mode de contraintes de nature littérale ou rythmique habituelles. La contrainte est vraiment une contrainte de composition, mais ce n’est ni au sens de la Disparition ni au sens de la Vie Mode d’Emploi.”*¹⁷

Bertrand Magné¹⁸ descreve quais seriam esses tipos de “constraints de composição”. Trata-se – conta o autor – de uma arquitetura meticulosamente organizada: fidelidade ao modelo stendhaliano da *Chartreuse de Parme* com seus 28 capítulos em duas partes, estrutura em espelhos, encadeamentos de relatos multiplicando ecos e similitudes, construções matemáticas e so-

16. Usamos a terminologia definida por Gérard Genette em *Figures III* (Ed. du Seuil, Paris, 197..) e *Nouveau Discours du Roman* (Ed. du Seuil, Paris, 1983).

17. Roubaud, Jacques e Jacques Neefs. *Entretien. Recit et Langue, à propos de «53 jours», de Georges Perec*. *Littérature* 80, décembre, 1990. p. 95. Os grifos são nossos.

18. Magné, Bernard. *Les cahiers de charges de Georges Perec*, Magazine Littéraire, n. 316. Dezembro, 1993.

bre tudo, a imposição de usar uma constraite diferente por capítulo. Mas nada seria aleatório, as regras fixas já estariam definidas: bela ausente, presentes bonitos, lipograma, palindroma, pangrama, etc., todas definidas no *Atlas de littérature potentielle*¹⁹ do Oulipo.

Ou seja, o processo de criação está absolutamente programado antes da escritura. Nesse sentido, o autor torna-se um pensador do seu próprio processo de criação, e assim um duplo criador: da produção e do texto literário. Não é à toa que é possível ver encartes publicitários (por exemplo, na revista *Magazine Littéraire*, que tem um enfoque leigo, não necessariamente acadêmico), anunciando o livro *Cahier de charges de la vie mode d'emploi*, os manuscritos do livro homônimo. O leitor não especializado pode perfeitamente ler estes manuscritos sem se transformar em um estudioso da obra de Perec. O manuscrito será o lugar onde estarão escritas as regras do jogo que o leitor vai jogar no texto literário e portanto, uma leitura que pode se transformar e fonte de diversão para qualquer um.

Podemos afirmar, então, que a obra de Perec seria pré-pós-moderna até o seu último romance, que, ao apresentar uma consciência do seu modo de produção narrativo (suas obras "oulipianas" apresentariam uma consciência do seu nível de produção, mas em outros níveis), já poderia ser classificado como integrante dessa literatura pós-cronotópica, baseada na apreensão das estruturas do texto.

O estudo desse romance requer uma reflexão sobre o método. O fato do autor estar consciente da produção e escrever em detalhes as regras e os passos dessa produção, muda completamente a visão crítica da criação. Como constata Philippe Lejeune:

"Ces pages limpides ne comportent pratiquement pas de corrections: on est plus loin des manuscrits surchargés, zébrés, de Flaubert ou de Proust, qui ont transformé tant de généticiens en archéologues"

19. Gallimard, Paris, 1981.

*s'épuisant à identifier et séparer les couches des brouillons-palimpsestes, et qui terrorisent les profanes. Les pages de Perec sont conviviales: on pourra les lire assez facilement, sans qu'il soit besoin de s'appuyer sur une transcription. Il ne s'agit pas d'une mise au net ultérieure, la règle du jeu l'interdisait. Ce n'est pas non plus tout à fait un texte définitif écrit en premier jet, puisqu'il était prévu qu'au bout de douze ans l'auteur verrait ce qu'il y aurait à faire pour monter et présenter les textes produits. C'est une expérience fascinante dont l'un des enjeux est de transformer l'auteur de ce texte autobiographique en "auto-généticien", si je puis dire."*²⁰

Qual é o papel da crítica na literatura da criação? Como abordar o problema da gênese do texto consciente? Como abordar o problema da participação do leitor na gênese? Qual seria o tipo de abordagem mais enriquecedora na análise desses textos metaficcionalis e meta-produtivos?

CRÍTICA DA CRIAÇÃO PARA A LITERATURA DA CRIAÇÃO

Não é uma coincidência que, em 1968, quase ao mesmo tempo em que Georges Perec publicava seu primeiro romance "oulipiano" (*La disparition*), surja, também na França, um tipo de crítica enfocada no processo criativo artístico, a crítica genética.

"É uma investigação que procura uma maior compreensão desse processo ou dos princípios que caracterizam a criação; ocupa-se da relação entre texto e gênese, mais especificamente, procura pelos mecanismos de produção textual, tendo em vista a atividade do criador. Essa nova crítica permite discernir leis es-

20. Lejeune, Philippe. *Vitin Souvenirs Georges Perec*. Genesis n: 1, 1992. p. 127. A propósito da análise dos envelopes manuscritos de "Lieux", obra não publicada de Perec. Os grifos são nossos.

pecíficas da produção criativa e, assim, melhor entender a gênese da obra de arte ou o processo de invenção artística".²¹

De certa forma, essa coincidência demonstra que o pós-modernismo, mais do que uma mudança literária é uma mudança cultural. O homem tende, nessa nova era, a tentar se conhecer através de suas formas de representação de si mesmo, mais do que através das representações mesmas.

Essa coincidência é ainda mais visível se consideramos que os estudos genéticos não surgiram da análise dessa literatura da criação, e sim de autores realistas e pré-modernistas: Flaubert, Zola, Proust e Valéry. Não houve uma abordagem, na crítica, de problemas aparecidos na literatura contemporânea, houve um interesse espontâneo no problema da criação.

É quase um pleonasmo afirmar que esse tipo de abordagem teórica seria a mais adequada para a análise dos textos de Perec. O processo de criação é o começo e a matriz da sua obra, razão pela qual a sua análise pode ser uma dupla fonte de riquezas. No entanto, o fato de que a crítica genética tenha começado e se estruturado a partir do estudo desses autores, impõe certos desafios para análise de *"53 jours"*. Porque, se o objetivo dessa abordagem é desvendar o estilo e montagem da narrativa de cada autor, o que fazer com um Perec que tem o estilo e a montagem programados e anotados antes de começar a escrever?

Para responder essa pergunta, façamos uma revisão do que significa desvendar o estilo e a montagem de um autor. Segundo Philippe Willemart, na procura dessa lógica particular de cada escritor, muitas vezes o crítico encontra uma ilógica, que pode ser sustentada por uma lógica mais ampla, que será descoberta no estudo do manuscrito ou prototexto.²²

O portador dessa ilógica não é o autor e sim o scriptor. É ele quem vai rascunhar a lógica inicial e introduzir uma ilógica ao

21. Salles, Cecília. *Crítica genética - uma introdução*, EDUC, São Paulo, 1992. p. 19.

22. Willemart, Philippe. *Universo da criação literária*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. p. 19.

serviço de sua sublimação. Mas como ocorreria a sublimação no processo de criação? Seria, como defende Bellemin-Noël²³, através da inserção de elementos que remeteriam ao triângulo edípico?

Se assim fosse, não seria necessário fazer uma análise das obras literárias separadamente, já que todos os estudos chegariam a um mesmo resultado: medo do pai, agressão ao pai, desejo pela mãe, etc.

Apoiando-se no corpo teórico lacaniano, Philippe Willemart defende a tese que sublimar seria erguer o objeto «a» à dignidade do significante. O que significa isso? Segundo Lacan, o objeto «a» é aquele objeto que é “causa” do nosso desejo, mas que não pode jamais ser realizado. Como por exemplo, o seio materno. No entanto, ele se transforma em uma série de desejos perfeitamente realizáveis como, por exemplo, a mamadeira, a chupeta, a comida, o seio da mulher amada, etc. Na criação literária, também ocorreria essa transformação, mas em vez de ser *objeto «a» – objeto do desejo realizável*, seria *objeto «a» – significante*.

*“A textanálise não teria como finalidade primeira reencontrar pulsões ou um esquema edípiano sob suas diferentes formas, mas, pelo contrário, detectar – e os rascunhos oferecem um material impressionante para isso – como uma pulsão de escrever, na qual se mobiliza a perversão, a neurose ou a psicose do escritor, inventa ou escolhe objetos «a», tirados ou não do imaginário cultural e como, sob a ação do desejo do narrador, ela constrói uma escritura, depurando-se de suas infidelidades”*²⁴

Ou seja, a crítica genética detectaria como a PULSÃO DE ESCREVER INVENTA OU ESCOLHE OBJETOS «A». Agora surge uma série de perguntas: como se escolhe um *objeto «a»*?

23. Bellemin-Noël, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. Paris, Puf, 1979.

24. Willemart, Phillippe, *Op. cit.*, p. 65. Os grifos são nossos.

Como se detecta um *objeto «a»*? E como ocorre a conversão de *objeto «a»* em *significante*?

A três perguntas encontram resposta no processo de rasura e correção. Ao reler o texto, um Terceiro ou Outro se insinuará no escritor, que não se reconhecerá mais no texto lido. Para voltar a reconhecer-se, ele terá que rasurar e reescrever, até encontrar a imagem do Outro. Assim, cada retomada do texto provocará uma consistência nova.

Segundo Willemart, esse processo de escritura é perfeitamente análogo às operações inconscientes da articulação do Simbólico-Real-Imaginário. Como o analisando, o escritor frente à página em branco, deixa passar o Terceiro. O processo da escritura seria algo assim como um processo de “cura psicanalítica”: criando novas consistências com esse terceiro, as soluções seriam cada vez menos angustiantes. Assim:

*“A partir do momento em que a dúvida não afetar mais a sua consistência ou o seu fantasma, o escritor será liberado e entrará na sublimação. A escritura consiste assim em uma série de mortes ou lutos sucessivos que a assimila por isso a um processo ascético”.*²⁵

Para detectar como a pulsão de escrever inventa ou descreve objetos «a», a crítica genética deve então levantar os diferentes Terceiros que constroem visivelmente através da rasura e da reescritura.

Mas o que fazer com um texto limpo, ascético, programado, como a maior parte dos manuscritos Péric? Estaríamos frente a um processo de escritura sem intervenção de terceiros? E sem sublimações?

Se assim fosse, não haveria necessidade de escrever. Não entremos na armadilha oulipiana: não pensemos nem por um segundo que essa escritura é “científica”, distante, ascética. O problema aqui é outro: quando o processo de criação está programado, a rasura perde a sua importância como indicador, e

25. *Idem, ibidem*, p. 72.

abre lugar a outras formas de releitura-correção, que também podem nos conduzir ao encontro com o Outro. Que formas seriam essas?

Philippe Lejeune chegou a algumas a algumas conclusões a respeito no estudo dos manuscritos de *Lieux*, um projeto não publicado de Perec. A intenção inicial era escrever, durante doze anos, envelopes com lembranças e com descrições de lugares. No final do projeto, ele abriria os envelopes e os combinaria em uma obra só. Mas ele nunca fez isso. Não por uma interrupção involuntária. Ele *escolheu* não continuar o projeto e se dedicar integralmente a *La vie mode d'emploi*.

A propósito, o crítico lembra da célebre frase de Valéry: "Não há um texto definitivo". Mas o que acontece quando um escritor decide jogar fora as conseqüências práticas desse postulado? - pergunta Lejeune. Há três graus possíveis, responde:

1) Primeiro grau: como Valéry, fazemos poemas e os publicamos, para ter a ocasião de observar, em privado, os mecanismos mentais e verbais que sua escritura trabalhou.

2) Segundo grau: como Ponge, fazemos os poemas e os publicamos, para logo depois republicá-los com toda a sua "fábrica", mostrando a distinção entre texto e prototexto, criando um novo gênero de texto, estratificado, folhado, em "todos seus estados".

3) Terceiro grau: Perec deu um passo bastante significativo nessa escalada, explica o crítico, um passo muito curioso e paradoxal, porque *ele construiu um dispositivo para observar a evolução (...) não de um "trabalho de escritura", mas de uma escritura sem trabalho!!*

Nesse processo, é aparentemente o objeto mesmo dos estudos genéticos que desaparece! O dispositivo de observação construído por Perec elimina como elemento perturbador, parasita o que é geralmente o elemento observado, reflete Lejeune.

Não haveria então nenhuma reescritura, aparentemente, nenhuma rasura de nenhum tipo, mesmo no momento. Mas não seria uma escritura automática, porque cada texto tem um objetivo bem específico. Trataria-se de uma escritura do primeiro jato. Uma escritura, apenas saída da caneta ou da máquina de escrever, fixada, fetichizada, registrada como signo do instante que a produziu, intocável. Estaria terminado assim - conclui o crítico -

o trabalho do crítico genético sobre as rasuras e sobrecargas que procuram reencontrar a expressão inicial.

Mas Lejeune não se deixa cair na armadilha. Ele reconhece que o trabalho literário, na obra de Perec, não está situado nessa primeira elaboração artística.

"Il est dans le dispositif d'ensemble qui fait travailler le temps et le prend au piège. Il sera, il aurait été, dans le montage." ²⁶

No entanto, não existe montagem nos textos de *Lieux*. Só existem planos, apenas enunciados em cartas pessoais de Perec. Portanto, Lejeune pode apenas especular sobre esse novo processo de análise genética.

Por sua parte, Bernard Magné trabalha essa mesma idéia, mas em um corpus terminado, publicado, e portanto, montado: as listas e anotações para a redação de *La vie mode d'emploi*. A sua pergunta inicial é a seguinte: como procurar as intervenções do inconsciente em jogos e esquemas com regras fixas predeterminadas?

"La mise en procès du récit ne passe pas ici par une spectaculaire mise en crise de la dimension référentielle: elle intervient sur d'autres plans et relève beaucoup plus du leurre sournois que de la rupture affichée." ²⁷

Segundo o crítico, a resposta estaria - como para Lejeune - na "posta em cena" ou "posta em escrita" dessas regras fixas. As listas preparadas sempre suporiam a resolução de duas dificuldades: por uma parte assegurar um mínimo de coerência interna dos 42 elementos separados para cada capítulo e por outra parte, a inserção desse relato heterogêneo no universo diegético do

26. Lejeune, Philippe. *Cent trente-trois lieux de Georges Perec*, em *Carnet d'Écrivains*, Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1990. p. 204.

27. Magné, Bernard. "Du registre au chapitre: le cahier de charges de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec", em *De Pascal à Perec. Penser/ Classer/ Écrire*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1990. p. 187.

romance. Dois elementos de um mesmo problema: a transformação das listas em uma narração romanesca.

Uma solução radical, segundo Magné, é a simples supressão de um elemento, que não pôde ser integrado à narração. Mas até essa supressão está compreendida na contrainte, já que um dos elementos das listas de Perec é exatamente a quantidade de elementos que ele pode eliminar em cada capítulo.

Mas o que não está compreendido em nenhum lugar são as transformações que esses elementos podem sofrer para chegar a se integrar na diegese do romance. No seu estudo do capítulo 36 de *La vie mode d'emploi*, ele encontrou cinco tipos de transformações: 1) as semânticas (aproveitando-se da polisemia das palavras, ele faz pequenas transformações no significado das palavras dadas. Por exemplo: muda a palavra "rato" por "pequeno animal roedor"); 2) as diegéticas (Perec une ou deforma palavras da lista para assegurar uma coerência diegética. Por exemplo: "Pós-guerra", "Alemanha" e "dinheiro" transformam-se em "um industrial alemão (...) que fez fortuna logo após a guerra..."); 3) as meta-diegéticas (a transformação de contraintes para a devida integração no relato principal); 4) as lingüísticas (mudança de idioma, para se referir a alguma coisa em outro país) e 5) as tipográficas (transformação de palavras em outras tipografias, como títulos de jornais, obituários, partituras etc.).

A partir de seu estudo, Magné conclui que a escritura de Pérec está longe de ser apenas uma atividade classificatória. Na união dos elementos das listas, encontra-se talvez o mesmo trabalho subjetivo e misterioso dos escritores que não trabalham com contraintes. Inclusive de uma forma mais didática e mais propícia aos estudos genéticos.

"Dès lors, l'écriture ne relève plus du 'classer', mais à la fois du 'casser', en fragmentant le continuum discursif de la narration linéaire, du 'cacher' en dissimulant la véritable nature des inserts, en même temps que du 'clamer', en exhibant cependant les inserts comme tels". ²⁸

28. *Idem, ibidem*, p. 192.

Um estudo genético de «53 jours», de Georges Perec, fugiria então, da abordagem tradicional da crítica do processo de criação. Em vez de procurar as rasuras do texto para encontrar as intervenções do Terceiro, devemos nos concentrar em um trabalho secundário: a transformação do resultado dos jogos propostos em um romance. Não é nas correções e sim nas transformações, que veremos ampliar a lógica da escritura, e emergir o Outro.

Mas além da substituição das rasuras, o processo de criação de Perec proporia um elemento novo na análise genética. Antes de começar a escrever, ele escolhe, planeja ou inventa os jogos (as *contraintes*) a serem usados no romance. Esse trabalho não seria apenas um mapa para conduzir os seus escritos: é a matriz da criação. Seria necessário, então, incluir esse um estudo do planejamento da obra. Isso é possível não só através dos cadernos de notas do texto, mas também de suas cartas, onde explica por que e como vai escolhendo os procedimentos a serem usados. Porque afinal, eles também refletem o autor, também o deixam de refletir, e também chegam a um resultado final, a uma consistência ideal, em que é possível atingir a sublimação.

Pensar/Escrever/Classificar/Transformar. E não Escrever/Corrigir/Escrever. Estando conscientes que em uma era diferente, o processo de escritura é diferente, esperamos não nos perder nas caixas infinitas, labirintos e nos múltiplos romances de «53 jours».