

# O GRITO DA POÉTICA DA CRIAÇÃO: RESUMO DA TESE *A ESCRITURA DA FICÇÃO E A FICÇÃO DA ESCRITURA*

CLAUDIA AMIGO PINO

LABORATÓRIO DO MANUSCRITO LITERÁRIO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

## RESUMO

*Neste artigo, empreendo a sempre frustrante tarefa de resumir uma tese de doutorado. A tese em questão é A escritura da ficção e a ficção da escritura: sobre o romance "53 jours", de Georges Perec, orientada por Philippe Willemart e defendida na área de Língua e Literatura Francesa da Universidade de São Paulo no dia 18 de dezembro de 2001. O artigo abordará as diferentes etapas da pesquisa: uma descrição da crítica e da literatura do processo, a proposta de uma estética da criação, a gênese do romance e uma interpretação dos diferentes movimentos de escritura.*

## RÉSUMÉ

*Dans cet article, j'essaie de résumer ma thèse de doctorat, ce qui est assez frustrant. Ayant pour titre A escritura da ficção e a ficção da escritura: sobre o romance "53 jours", de Georges Perec, elle a*

*été dirigée par Philippe Willemart et soutenue dans le cadre du Programme "Langue et Littérature Française" à l'Université de São Paulo le 18 décembre 2001. L'article traite des différentes étapes de la recherche: une description de la critique et de la littérature de processus, la proposition d'une esthétique de la création, la genèse du roman et l'interprétation des différents mouvements d'écriture.*

#### ABSTRACT

*This article tries to summarize a PhD thesis, what is almost always a frustrating endeavour. The thesis is A escritura da ficção e a ficção da escritura: sobre o romance "53 jours", de Georges Perec, and it was defended at the Department of French Language and Literature of the University of São Paulo on december 18, 2001. The tutor was Philippe Willemart. The article presents different aspects of the research: a characterization of the criticism and of literature in progress, the proposal of an aesthetic of creation, the genesis of the novel and an interpretation of the different movements of writing.*

#### DESDE AS MARGENS

Como comunicar ao outro o que foi encontrado? Comunicando-lhe essa paixão. Na medida em que é possível, é necessário contar a gênese de sua própria busca. É inútil retirar-se na impessoalidade, deixando o leitor frente à massa inerte dos manuscritos cientificamente descritos, mas mornos e mortos. O movimento da minha busca, que eu posso pintar, dará uma imagem análoga àquela que está no fundo do objeto perdido que buscamos através dos rascunhos e das rasuras: o movimento de criação.<sup>1</sup>

1. Lejeune, Philippe. Auto-genèse: Les études génétiques des textes autobiographiques. *Genesis* 1, p. 80 (tradução nossa).

É nessa imagem análoga ao objeto perdido, nessa narrativa do processo de pesquisa, que pretendo centrar este artigo-resumo da minha tese. E nada melhor para começar essa narrativa do que tentar responder a eterna pergunta que ouvi nestes cinco anos de doutorado, sem jamais saber ao certo como responder.

Por que eu, Claudia Amigo Pino, resolvi vir à Universidade de São Paulo estudar os manuscritos de um livro de um tal Georges Perec, que ninguém conhecia aqui no Brasil? Ou, formulada de outra maneira, qual é a vantagem de estudar a gênese de um romance a um oceano de distância de seus manuscritos e dos debates críticos nos quais está inserido?

Para responder essa pergunta, é necessário entender, ao contrário, o que aconteceria se essa distância não existisse e eu estivesse na cidade de Paris. Nesse caso, a minha pesquisa teria sido completamente outra. Em primeiro lugar, eu não teria estudado o romance “*53 jours*”, de Georges Perec. Pelo fato do texto estar inacabado, os manuscritos foram transcritos no próprio livro, o que teria desestimulado qualquer estudante de crítica genética a tomá-lo como objeto de estudo. Em geral, prefere-se estudar manuscritos não-transcritos e não-divulgados que de alguma forma conferem um grau de originalidade à pesquisa. Não sou eu quem aponta essa tendência, mas os próprios pesquisadores, como podemos perceber na seguinte citação da primeira tese de crítica genética sobre os textos de Perec: “Entre as razões que me levaram a excluir certos dossiês importantes do campo das minhas pesquisas genéticas, destaca-se o fato de que os documentos já tenham sido objeto dessa mesma abordagem”.<sup>2</sup>

---

2. Hartje, Hans. *Georges Perec écrivain*. Tese de doutorado sob a orientação de Jacques Neefs. Universidade de Paris VIII, 1995.

No meu caso, foi exatamente essa falta de ineditismo dos manuscritos de “*53 jours*” que me permitiu transformá-los no objeto da minha pesquisa. Desde o começo, o que me chamou a atenção nesse livro foi o fato de não ser um livro, mas sim um manuscrito, ou melhor, um dossiê de manuscritos, com direito a datiloscrito, cadernos de notas, fichários e folhas avulsas. Era esse estatuto de processo de criação “elevado ao nível de obra” ou, ao contrário, de obra “elevada ao nível de manuscrito” o que me interessava estudar nesse romance.

Em segundo lugar, se estivesse no “centro” (Paris), teria provavelmente que situar a minha pesquisa dentro dos “padrões” da crítica genética. O fato de a crítica genética ser a base de uma instituição, o Item – Institut des Textes et des Manuscrits Modernes, dá pouca margem a um questionamento da disciplina, pelo menos para uma estudante.

E o objeto que tinha escolhido trazia consigo um certo questionamento da crítica genética, que poderia ser resumido nas seguintes perguntas: Como abordar o processo de criação de uma obra que é o próprio manuscrito? Como diferenciar scriptor de autor em um manuscrito publicado? Como entender o lugar do leitor no manuscrito?

Voltando à nossa pergunta inicial, agora posso esboçar qual seria a vantagem de estudar a gênese de um romance a um oceano de distância de seus manuscritos. Por um lado, a distância permite desviar a atenção do ineditismo dos documentos e dar importância a outros elementos, como por exemplo o fato desses manuscritos terem sido publicados como livro. Por outro lado, a independência da instituição fundadora da crítica genética garante uma certa liberdade para questionar e de alguma forma repensar essa disciplina.

Somando essas duas vantagens, obtemos outra: a possibilidade de uma visão de conjunto de uma literatura que privilegia o processo de criação e de uma disciplina que se propõe estudar o processo de criação. O apontamento dessa

coincidência foi o ponto de partida da minha pesquisa e a base de todos os seus desenvolvimentos posteriores.

#### A LITERATURA E A CRÍTICA DO PROCESSO

Seguindo a citação de Philippe Lejeune, cabe-me agora descrever como cheguei ao apontamento dessa coincidência e que caminhos segui a partir dela.

Como já disse, o romance “53 jours” por si só constitui um manuscrito e portanto poderia ser classificado como um livro que de alguma forma coloca em evidência o processo de criação. Mas a sua relação com a escritura não se limita à sua condição: a sua narrativa também problematiza a leitura de documentos.

O livro está dividido em duas partes: uma primeira, com 13 capítulos e uma segunda com 15, assim como *A cartuxa de Parma*, principal intertexto do romance.

A primeira parte é narrada por um professor de matemática incumbido de investigar o desaparecimento do escritor de romances policiais Robert Serval. A única pista da qual ele dispõe é um datiloscrito inacabado deixado pelo autor: “La crypte”. Nesse relato, o detetive Robert Serval deve desvendar o suposto assassinato de um diplomata, Rémi Rouard, através da leitura de um outro romance policial, “Le juge est l’assassin”. O narrador da primeira parte nada descobre a partir da leitura de “La crypte” e decide procurar Lise Carpenter, a datilógrafa de Serval, para ter acesso às notas preparatórias do livro. Lise, que logo se transforma no objeto de amor do narrador, diz não ter os manuscritos, mas fornece um outro livro que teria servido de modelo a Serval: o romance de espionagem “K comme Koala”. A partir da comparação entre os livros, o narrador chega à conclusão de que provavelmente a organização terrorista “main noire” deve estar por trás do desaparecimento de Serval.

Nesse momento, o romance se interrompe com a seguinte frase: “o texto datilografado termina aqui”. A partir dessa página são transcritos diversos trechos dos cadernos do autor, por meio dos quais podemos deduzir que o desaparecimento do escritor era uma armadilha criada pelo próprio Serval e sua datilógrafa, com o objetivo de incriminar o narrador pelo assassinato do cônsul da França. A segunda parte, que também pode ser deduzida nos manuscritos, contaria a história do desaparecimento do homem de negócios Robert Serval, que deve ser investigado por um certo detetive Salini. A única pista da qual Salini dispõe é um manuscrito encontrado no carro de Serval, “53 jours”, que conta a história de um professor de matemática incumbido de descobrir alguma pista sobre o desaparecimento de um escritor chamado Robert Serval. Porém, a partir dessa leitura, Salini somente descobre uma falsa pista sobre um episódio da resistência francesa, que o levará a um falso culpado e a um falso crime. Só no final ele descobre que a verdade seria completamente diferente do que ele supôs: a mulher de Robert Serval e seu amante teriam mandado assassinar o marido e ao mesmo tempo teriam encarregado o livro “53 jours” a um tal Georges Perec, que servisse de falsa pista e levasse a um falso culpado.

A estrutura do romance permite afirmar que a sua forma de manuscrito inacabado não pode ser apenas uma coincidência. De fato, o romance faz muito mais sentido nesse seu estado de processo em evidência, do que faria como livro acabado. Muito mais se pensarmos que o inacabamento de “53 jours” se deve ao desaparecimento de seu autor, Georges Perec.

Mesmo se o caso desse romance é extremo em relação à exposição do processo, não é o único no qual é possível observar essa tendência. Ele é certamente uma das pontas de uma cadeia de uma literatura que há muito vem se formando, que poderia ser chamada de literatura da criação. Como definir

esse tipo de literatura? Em traços gerais, refiro-me a um tipo de narrativa que inclui elementos “escriturais”, como por exemplo o próprio escritor, manuscritos, referências à própria feitura da obra, discussões sobre a criação, chamadas ao leitor, elaboração de ficções dentro da ficção, entre outras características que podem variar de obra a obra.

Desde *D. Quixote* é possível observar estes elementos na literatura, mas de alguma forma eles têm se acentuado durante o século XX. Gostaria de citar aqui especialmente o caso do movimento surrealista, marco inicial da arte contemporânea na França, que propunha desviar a atenção da obra e concentrar-se no processo de criação. Em teoria, não importava tanto o resultado de um poema, mas a técnica usada para a sua feitura: a escrita automática.

Um dos membros do grupo surrealista, Raymond Queneau, tomaria mais tarde o caminho completamente inverso à escrita automática. Depois de uma disputa com André Breton, Queneau resolveu começar a criar livros a partir de estruturas fixas e fórmulas matemáticas sempre expostas, o que também era uma forma – inclusive mais clara – de pôr em evidência o processo de criação. Essa escrita a partir de restrições constituiria algumas décadas mais tarde a base do grupo Oulipo, fundado por Queneau e o matemático François le Lionnais, do qual viria a fazer parte Perec em 1967.<sup>3</sup>

Dessa maneira, o livro de Perec não era uma exceção dentro da história da literatura, e a sua forma de manuscrito estava longe de ser fruto de uma fatalidade. Ele faz parte de uma tendência da literatura após o modernismo, ou da literatura

---

3. Esta é apenas uma linha dentro da literatura que seguiu essa tendência pela criação. Poderíamos apontar muitos outros exemplos dentro da literatura do século XX, como Machado de Assis, no Brasil; Miguel de Unamuno, na Espanha; Nabokov, nos Estados Unidos (e na Rússia); Proust e Gide, na França; Borges e Cortázar, na Argentina; na literatura mais contemporânea, Umberto Eco, Paul Auster, Rubem Fonseca...

contemporânea. Nesse sentido, é bastante válido aproximar esse fenômeno com o nascimento da crítica genética no final da década de 1960, coincidentemente o mesmo momento em que Perec começava a publicar os seus primeiros romances.

A crítica genética surgiu como uma forma de contestar a rigidez do texto imposta pelo estruturalismo – mesmo se essa contestação não pode ser considerada programática. Em vez de se ater aos códigos de cada narrativa, a nova disciplina pretendia estudar o processo de criação desses códigos a partir da análise dos seus manuscritos. Como bem salienta Almuth Grésillon, a crítica genética tinha o objetivo de deslocar o campo da crítica literária para a pergunta sobre “como as pessoas criam”.<sup>4</sup>

Ao enfrentar esse propósito com a idéia de uma literatura da criação, é inevitável uma certa inversão de papéis. Se a literatura aponta o aumento de um “prazer pela criação”, a crítica genética não está deslocando o olhar sobre a literatura: é a literatura que de alguma maneira está “pressionando” a crítica para que ela desloque o seu olhar.

Essa não é uma constatação banal, já que ela indica que a crítica não estaria criando uma leitura, mas iluminando um aspecto do texto demandado (embora inconscientemente) pelo leitor do final do século XX e do começo deste século. Não deve ser gratuito o fato de que os autores mais estudados sejam aqueles que exatamente não se destacam por essa valorização do processo.<sup>5</sup>

O que seria necessário para construir um olhar crítico a partir dos manuscritos?

---

4. Grésillon, Almuth. *Éléments de critique génétique*. Paris: PUF, 1994, p. 146.

5. Ou, quando os autores que valorizam o processo são abordados – como no caso de Valéry –, eles são chamados de “precursores da crítica genética”.

## UMA ESTÉTICA DA CRIAÇÃO

Mais do que analisar “como eles escrevem”, proponho na minha tese refletir sobre “por que eles escrevem dessa maneira” ou, se quisermos, sobre o prazer evocado pelos manuscritos e pelos documentos do processo.

Chamei essa reflexão de estética da criação. Embora a palavra estética só venha a ser usada no sentido que hoje conhecemos a partir do século XVIII, ela pode ser aplicada a toda reflexão sobre a beleza da arte desde a Antigüidade. Neste caso, não nos referiremos à beleza dos produtos acabados, mas à beleza de seu processo, ou, como chamamos acima, ao seu prazer.

Aqui é necessário realizar um breve parêntese. Ao usar as palavras “beleza” e “prazer” não estou evocando uma sensação necessariamente positiva nem um padrão estético convencional. Elas são utilizadas para indicar algum tipo de satisfação lograda a partir da escritura, satisfação que pode muitas vezes não ser prazerosa no momento nem bela no sentido mais popular.<sup>6</sup>

Certamente, não sou a primeira a propor essa estética da criação. A própria Almuth Grésillon aponta a possibilidade de uma estética da criação a partir da crítica genética e nomes importantes do Item, como Daniel Ferrer, realizam um trabalho de reflexão sobre procedimentos criativos. Já aqui no Brasil vários geneticistas têm optado por essa linha, como mencionei em um artigo anterior.<sup>7</sup>

O que mostra que a estética da criação caminha na mesma direção que a crítica genética: elas não estão nem nunca estiveram separadas. Na minha pesquisa, essa indissolubilidade das duas vertentes é bastante evidente. Para elaborar uma

---

6. Em termos psicanalíticos, essa satisfação estaria muitas vezes mais ligada ao termo “gozo” do que “prazer”.

7. Crítica genética francesa: revolução e reação. *Manuscrita* 9, 2001.

reflexão sobre a beleza do movimento de criação, foi necessário seguir várias etapas próprias da crítica genética, como o estabelecimento de um dossiê de documentos, a transcrição e reprodução de manuscritos e elaboração de hipóteses sobre o percurso da escritura.

Neste artigo, pretendo centrar a discussão no resumo dos dois últimos capítulos da tese, dedicados à reflexão sobre o prazer do processo ou estética da criação. No entanto, não posso simplesmente ignorar as etapas anteriores, que me forneceram os elementos para os capítulos finais. A seguir, então, apresento, em traços muito gerais, alguns elementos da pesquisa sobre a gênese do romance.

### 53 DIAS DE ESCRITURA

A edição de "*53 jours*" compreende o dátiloscrito no qual Perec trabalhava no momento de sua morte e a transcrição dos cadernos de notas, para a suposta dedução do que aconteceria no final. A princípio, a minha intenção era trabalhar com a própria edição e a visão que o próprio leitor poderia ter do processo de criação. Mas, durante o meu estágio na França, pouco a pouco fui percebendo que a edição apresentava várias falhas,<sup>8</sup> que poderiam dar uma visão enganosa da escritura do texto.

Era necessária uma outra publicação. Não me propus a fazer esse trabalho, mas sim uma nova transcrição dos manuscritos, que incluísse todas as rasuras efetuadas, e descrevesse as

---

8. Por exemplo, as rasuras não foram transcritas. As substituições foram efetuadas como se esse fosse um texto final, os acréscimos foram incorporados à escrita e as supressões, eliminadas. Por outro lado, não há nenhuma indicação sobre a cor de tinta e os diferentes suportes utilizados. Como os documentos não estão datados, era impossível criar alguma ilusão de cronologia sem esses dados.

alterações de suporte, cor e inclinação da escrita. Para uma combinação de todos esses elementos, senti-me obrigada a fugir do suporte “papel” e entrar em um campo completamente desconhecido para mim, o da transcrição eletrônica em cd-rom. O resultado foi um programa concebido para a leitura dos manuscritos de Perec ou, como o chamei na tese, uma “máquina de ler manuscritos” adaptada para os documentos do romance.<sup>9</sup>

Além disso, estabeleci um dossiê levemente diferente ao da edição. Apesar de levar em conta praticamente os mesmos cadernos que os editores do romance, eu transcrevi vários fólios desses cadernos desprezados na edição porque se referiam à primeira parte do livro, supostamente já pronta.

O dossiê usado na pesquisa está composto por três conjuntos de documentos: uma pasta bege contendo o datiloscrito, manuscritos avulsos relativos aos capítulos 10 e 12 e uma série de notas sobre as páginas já redigidas; um fichário preto contendo manuscritos e datiloscritos sobre a segunda parte do romance e oito cadernos escolares pequenos consagrados integral ou parcialmente a notas preparatórias para a elaboração do livro.

São raros os manuscritos que contêm alguma tentativa de redação semelhante à encontrada no datiloscrito. Em geral, os documentos são na sua maioria esquemas, exercícios com restrições e trechos de um diálogo literal do scriptor com a sua própria escritura, com, em geral, pouquíssimas rasuras. Era bastante difícil estabelecer um percurso de escritura.

Como a primeira parte já estava redigida, parti do pressuposto inicial de que a primeira parte tinha sido elaborada antes da segunda. Mas até esse ponto, tão aparentemente óbvio, não

---

9. É importante entender que ela não pode ser entendida como uma edição alternativa: não é mais do que um dispositivo para a leitura do dossiê.

era tão óbvio assim. As notas preparatórias relativas à primeira parte do romance “*53 jours*” encontravam-se, quando muito gerais, nos cadernos Rhodia e Laranja e, quando mais específicas, no fichário preto. Algumas anotações desses cadernos relativas a cidades australianas fizeram-me perceber que eles tinham sido usados durante a viagem de Perec à Austrália, realizada em setembro e outubro de 1981. Como descrito na biografia de Perec,<sup>10</sup> durante essa viagem ele teria começado a escritura do romance. Dessa forma, percebi que a elaboração do livro teria começado pela segunda parte. Logo descobri que muitas das folhas do fichário preto tinham sido destacadas desses cadernos, o que me permitiu deduzir que a elaboração inicial dessa segunda parte não teria se detido em aspectos gerais da narrativa; muitos diálogos específicos de cada capítulo já tinham sido programados nessa fase. David Bellos, o biógrafo de Perec, arrisca inclusive que Perec teria datilografado uma versão dessa parte, que teria sido em algum momento descartada.

As notas preparatórias relativas à primeira parte encontram-se na sua maioria no Caderno Azul, escrito durante a viagem de Perec à Itália, em novembro de 1981. Pouquíssimo tempo depois, no mês de dezembro, Perec começa a datilografar o romance, sem nenhuma versão manuscrita nem sequer incipiente da narrativa.

É evidente que Perec tinha muita pressa em terminar o romance; mais do que pelo medo da morte, por seus problemas econômicos. Nesse momento, o escritor não suspeitava que era vítima do câncer no pulmão que o levaria à morte no dia 3 de março de 1982. Talvez essa demora em perceber a doença estivesse justamente relacionada com a sua pressa e a sua total dedicação em terminar esse livro.

---

10. Bellos, David. *Georges Perec: une vie dans les mots*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

Por essa pressa, ou por outros motivos que desconheço, muitos elementos da narrativa ficaram indefinidos, tanto no momento em que ele começou a datilografar quanto no próprio momento de sua morte. Na primeira parte, por exemplo, os indícios que inculpariam o narrador pelo assassinato do cônsul não estavam claros, mesmo se essa acusação ocorreria no capítulo que Perec deixou inacabado, o décimo primeiro. Nas notas preparatórias, tinha sido definido que o narrador conheceria um professor de tiro, que ele teria algumas aulas e que dessa maneira ele deixaria as suas marcas digitais no revólver do crime. Mas esse professor não aparece em nenhum momento do datiloscrito e nenhuma prova poderia provocar a prisão do narrador e portanto o fim da primeira parte. Na segunda parte, também há muitos elementos ainda obscuros, como por exemplo: não é possível saber, pela leitura do fichário, como Salini descobriria a suposta verdade, a culpabilidade da mulher de Serval, Patricia. Isso mostra que o inacabamento do romance não se restringe ao fato de ele não estar redigido até o final: as próprias definições das notas eram ainda muito instáveis no momento de sua morte.

Dos movimentos de criação apontados na tese gostaria de destacar apenas três neste artigo. O primeiro refere-se à articulação das diferentes narrativas do romance. Nas primeiras notas, estava definido que os diferentes romances dentro do romance se articulariam como caixas uma dentro da outra, na estrutura conhecida como *mise en abyme*. Porém, no decorrer do processo de criação, essa estrutura muda, e alguns romances parecem estar fora desses encaixotamentos sucessivos. É o caso de “K comme Koala”, que começa a ser um livro de referência para a criação de “La crypte” e não um romance dentro de “Le juge est l’assassin”, como é definido no começo e é mantido pelo menos até o final de novembro de 1981.

O segundo movimento que descreverei está relacionado com a inclusão de elementos da realidade. Nas elaborações

iniciais da segunda parte, não estava de forma alguma escrito que “53 jours” seria uma pista falsa feita por um certo Georges Perec. Essa personagem surge nos meses finais de escritura, como um acréscimo aos fólios onde antes fora definido o final do livro. Nessa notas, também podemos ler que esse certo Perec também não podia terminar o livro, apesar da pressa de Patricia Serval. Por isso – explica a personagem Patricia – muitas passagens ainda pareceriam ambíguas e mal-acabadas. Assim como o próprio Perec, muitos elementos da “realidade” vão sendo incluídos na narrativa no decorrer do processo de criação, como fatos históricos, lembranças de infância e descrições da própria escritura.

Finalmente, o último movimento que gostaria de destacar refere-se à importância da leitura. Nos primeiros esquemas do romance, os capítulos dedicados às diferentes narrativas tinham o título dos romances, como “La crypte”, “Le juge est l’assassin” etc. Depois, cada capítulo começa a receber o título “le narrateur lit La crypte” e assim sucessivamente. Mais do que o resumo de cada narrativa, o que parece ter importância para o scriptor é o impacto da leitura dessa narrativa na personagem. Podemos encontrar essa valorização da leitura em outros elementos, como o nome da personagem Lisé (que corresponde ao subjuntivo do verbo “ler” em francês), por quem o narrador se apaixona, e a ocupação principal de todas as personagens principais dos diferentes relatos, justamente a leitura.

Com esse breve desenvolvimento sobre alguns aspectos da gênese do romance, já é possível entrar na estética da criação do romance. Os aspectos que destaquei foram aqueles analisados na tese, a saber, a ausência de redação no romance, a falta de rasuras, o diálogo scriptural, a inclusão do leitor no processo de criação (lugar do leitor no manuscrito), a mudança de estrutura da *mise en abyme*, a inclusão de elementos da realidade, o inacabamento e a problematização da leitura.

Neste artigo, infelizmente não poderei me referir a todos esses aspectos: vou me deter apenas em quatro deles, que podem ser resumidos nas poucas páginas que nos restam.

### O LIVRO COMO MANUSCRITO

Na primeira etapa desta tentativa de estética da criação, abordei na tese os fenômenos relacionados à própria estrutura do movimento de criação.

É o caso, por exemplo, da ausência de trechos de redação no romance. Em seu lugar, encontramos trechos de diálogo scriptural e metanarrativa e, sobretudo, “ilhotas de redação”. O termo foi introduzido por Ewa Pawlikowska para a descrição da gênese de outro livro de Perec, *W ou a memória de infância*, mas cabe perfeitamente para a escritura de “53 jours”.<sup>11</sup> As “ilhotas de redação” são pequenos trechos com uma forma semelhante à de um poema, que não apresentam conexão com a página seguinte nem a página anterior, como no exemplo a seguir:

Mlle C avait  
Cette fois ci cons l'ouvrage  
Elle est alle  
Le ch ds sa ch  
Et me l'a donné  
Il s'intitula “K comme Koala”  
Un r d'esp, m'a-t-elle dit,  
Pas très très bon  
J'ai remis à plus tard

11. Pawlikowska, Ewa. Insertion, recomposition dans *W ou le souvenir d'enfance*. Em *De Pascal à Perec. Penser/Classer/Écrire*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1990.

L'exam de ces 14 lignes  
 Mlle C m'a offert du thé  
 Glacé. De fil en aiguille  
 Je lui ai ~~dem~~ si elle  
 l'ai inv à diner. J'en  
 avais envie depuis  
 le debut de l'ap midi

(52,7,4+recto).<sup>12</sup>

Aparentemente, em um momento final da criação, Perec recolheria todos os trechos já escritos relativos a um determinado capítulo ou episódio e faria a “montagem” da narrativa; uma montagem maioritariamente de espaços em branco, já que as “ilhotas” contidas do manuscrito dão conta de uma parte mínima do romance. Para guiar esse processo, Perec usaria as páginas de imposições metaescriturais e diálogo scriptural.

Enganam-se os leitores que acreditam que essa montagem chega a algum-todo coerente. Tanto a escritura quanto o próprio texto têm esse caráter fragmentário, similar a um quebra-cabeças. O que é então montado? A resposta é algo a similar a: “o olhar sobre o fragmento”. Para Perec, o que caracteriza a criação não é a união entre os diferentes trechos escritos, mas a articulação dos espaços em branco, que por sua vez é responsável pelo olhar sobre as diversas “ilhotas” de narrativa. Na minha tese, relacionei essa criação de articulações no discurso

12. A numeração do dossiê foi feita da seguinte maneira: há um primeiro número que corresponde à caixa em que o fólio se encontra, um segundo correspondente a uma divisão feita por Perec ou estabelecida pelos responsáveis pela classificação do arquivo e um último número que corresponde ao próprio número do fólio. Dessa forma, o fólio citado encontra-se na caixa 52 do arquivo, na sétima subdivisão (Caderno Azul) e corresponde ao quarto fólio solto contido no caderno (o signo “+” indica folhas soltas dentro do caderno). Quando o fólio também se encontra transcrito na edição do romance (não é o caso do fólio acima), foi indicado o número também dado ao documento nessa ocasião.

através dos espaços em branco da escritura com o processo de análise (lacaniana), cujo objetivo é desconstruir articulações anteriores e criar um novo olhar sobre as lembranças, fantasias e fragmentos do discurso do analisando. Essa associação não é uma iniciativa totalmente minha, o próprio Percec faz a relação entre a folha em branco e o teto do consultório do analista: “Eu coloco no começo como evidência essa equivalência entre palavra e a escritura, do mesmo modo que eu assimilo a folha em branco a esse outro lugar de hesitações e de rasuras, o teto do consultório do analista”.<sup>13</sup>

O segundo aspecto que analisarei sobre a estrutura da escrita é o uso do diálogo scriptural. Como já disse, boa parte dos fólios contida nos cadernos está escrita como um diálogo literal do scriptor com ele mesmo, como no seguinte exemplo:

Quelle genre de chose Beraud (Serval) a t il pu faire pdt la Resistance

Exemple: chef de la Gestapo de Chambéry (Lenoir  
a pris en 44 l'identité de Beraud  
qu'il avait arrêté et assassiné

membre de la milice  
infiltré ds un gpe de résistants  
on donne tous  
s'arrange “miraculeus<sup>tr</sup>” pour être le seul survivant  
(mais 4 reviennent des camps)

pas chirurgie faciale SVP!

(52,6,8 recto Rh 15).

Como é possível observar, o trecho citado começa com uma pergunta (“Que tipo de coisa...”) e termina com uma

13. *Penser/classer*. Paris: Hachete, 1985, p. 62.

exclamação de censura (“Cirurgia plástica não, por favor!”). A quem estão dirigidas essa pergunta e essa exclamação? E por que é necessário fazer uma dramatização de diálogo a partir da escrita?

Há duas respostas simples para a pergunta pelo “outro” com o qual scriptor dialoga. Por um lado, podemos pensar que é o próprio scriptor e, por outro, que é o leitor. As duas respostas estão parcialmente certas, se proferidas ao mesmo tempo. O outro da criação é sempre uma própria divisão do scriptor que se coloca no lugar do leitor.

Mas, quando pensamos em um lugar do leitor, pensamos em alguém que ocupa os espaços brancos do texto para fazer relações que tornarão o texto coerente. Porém, neste caso, esses espaços não podem levar a um todo coerente, pela simples razão de que esse todo não existe, está em construção.

As perguntas elaboradas durante a criação não encontram resposta no texto, elas devem criar sua própria resposta. Nesse sentido, esse não é um lugar de recepção daquilo que já foi criado, mas também de criação, já que exige uma construção de narrativa e não uma simples relação entre elementos da narrativa já construídos. Assim, esse outro da criação parece ser uma espécie de hiperleitor, ou lector-scriptor, que está em um papel passivo, mas que ao mesmo tempo recebe a incumbência de continuar a escritura. Obviamente, um leitor como esse não existe, essa instância superior de escuta é apenas uma imagem usada pelo scriptor que permite começar e continuar a escritura. Se ele não acreditar (inconscientemente, claro) que o seu texto pode gerar essa instância superior que o ajudará a mudar e recriar, ele não leva à frente o seu projeto depois do primeiro jato de palavras.

Essa definição do outro da escritura, que é amparada nas definições do “Terceiro” de Bakhtin e do “Outro” lacaniano, pareceria até banal, se ela não fosse parte de uma publicação que chegou ao leitor concreto. Nesse caso, esse lugar de

espaço de escuta criador está em aberto, esperando os olhos do próprio leitor, que pode não se sentir qualificado para continuar a escrita. Por outro lado, esse mesmo espaço encontra-se também no texto “final” (na não-resolução de nenhuma das narrativas, na falta de indícios para o fim da primeira parte, na pouca consistência do final da segunda...), o que remete a um diálogo infinito. Um diálogo que não chega a um todo coerente, a soluções, propostas.

O que significa isso? O que significa que existam narrativas que deleguem a responsabilidade da escrita a um leitor-criador? Talvez ainda seja cedo para configurar uma resposta, afinal hoje as narrativas apresentam cada vez mais esse caráter não resolvido, o diálogo infinito. Mas pelo menos podemos dizer que ele cria a ilusão de um mundo em que as respostas não são necessárias e as propostas, acessórias. Esse mundo está longe de ser semelhante ao mundo em que vivemos e, portanto, essa literatura da criação de alguma forma nos leva ao caminho da alienação.

#### O MANUSCRITO COMO LIVRO

Na parte da tese que tem este título, eu propus analisar alguns movimentos da escritura do romance já descritos acima. Neste artigo, no entanto, só vou me referir a dois deles: a mudança da *mise en abyme* e a inclusão de elementos da realidade na ficção.

Como mencionei anteriormente, no começo da escritura do livro, Perec planejou que as diferentes narrativas estariam “encaixotadas”, ou seja, uma dentro da outra. Essa estrutura permite supor uma esperança do autor na idéia de “verdade” por trás de uma ficção ou, se quisermos, na interpretação. Mesmo se essa remissão fosse infinita, a verdade sempre estaria em outro texto.

Em um segundo momento, no entanto, Perec muda essa estrutura do “livro dentro do livro” para o “livro em diálogo com outro livro”, como no romance “K comme Koala” e também na segunda parte de “53 jours”, que só pode ser decifrada a partir de seu diálogo com os romances *La chartreuse de Parme* e *Le colonel Chabert*. Neste caso, não haveria mais esperança na interpretação, na verdade “por trás” de um texto, mas nas diferenças.<sup>14</sup>

Mas o desenvolvimento do romance nos mostra que mesmo essa concepção da verdade nas diferenças seria falsa para Perec. Afinal, toda solução atingida por meio desse método seria falsa, como a história da resistência da segunda parte e o grupo terrorista na primeira.

O segundo movimento que abordaremos neste artigo refere-se à inserção de elementos da realidade. No decorrer da escritura do romance, Perec começou a incluir aspectos de sua própria autobiografia (lembranças de infância, relatos de viagens), das circunstâncias da emissão do romance (comentários de Robert Serval sobre seu método de escrita), da suposta recepção que ele teria (problematização na narrativa do papel do leitor) e de fatos históricos reais (Segunda Guerra Mundial, Guerra da Argélia). Além dessas inclusões, Perec constrói um diálogo constante no texto com a literatura realista do século XIX, que propunha, como princípio fundamental, representar a realidade tal como ela é.

Essa relação entre diálogo com o realismo e inclusão de elementos “reais” não é pacífica. A percepção desses fatos na ficção produz uma certa dúvida sobre o caráter ficcional do romance e, por conseguinte, sobre o caráter real da realidade. Dessa forma, ao mesmo tempo em que Perec destaca a necessidade de representar a realidade, ele também coloca

---

14. Esta parte da tese foi desenvolvida a partir do diálogo com o texto de Jacques Derrida, *A escritura e a diferença*, São Paulo: Perspectiva, 1995.

em xeque constantemente essa própria realidade. Qual o sentido dessa contradição?

Na tese, defendo que ela produz o efeito de questionar a realidade como uma experiência estática. Para Péric, uma verdadeira literatura realista teria de mostrar o mundo em constante desfazer e refazer ou, nas suas próprias palavras, “o mundo enquanto movimento”. Nesse sentido, essa nova literatura coincidiria com a estética do processo, à qual nos referimos no começo deste artigo.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez a mais importante “consideração final” deste texto seja que é impossível resumir uma tese de doutorado em dez páginas de um artigo. Muitos elementos essenciais para chegar a algum tipo de conclusão ficaram de fora.

Por isso, a conclusão que tentarei esboçar poderá parecer pouco fundamentada à primeira vista. Peço ao leitor que, se sentir falta de mais argumentos, leia as considerações finais ou o “epílogo” da tese completa.

Por que “epílogo”? Mesmo se essa palavra não aparece na totalidade dos romances de Péric, o procedimento está presente em quase todas as suas obras de ficção. Tanto em *Les choses*, quanto em *Un cabinet d'amateur*, por exemplo, há uma explicação final que produz um efeito de “inversão” em relação ao texto anterior. Assim, em *Les choses*, a citação final de *O capital* produz uma apreciação crítica da enumeração dos objetos de consumo que ocupa todo o livro e, em *Un cabinet*, toda a teoria sobre a arte esboçada na novela mostra-se falsa, assim como todos os quadros descritos até então.

Esse procedimento da inversão não se produz apenas por essa explicação final do texto ou epílogo. A saturação de alguns temas dentro dos próprios livros leva de alguma forma

o leitor a “desconfiar” da ficção e antecipa a existência de uma inversão final.

Em “*53 jours*” não poderia ser diferente. De fato, nos planos encontrados nos cadernos, o último capítulo aparecia com o nome de “epílogo”. Nesse capítulo, toda a verdade à qual chegaria o detetive Salini, ou seja, toda a segunda parte do romance, seria mostrada como falsa. E não é apenas a ficção que se torna falsa, mas também os principais aspectos da poética proposta pelo romance, como nas obras anteriores de Perec.

Mas quais são os principais aspectos da poética proposta por “*53 jours*”? A partir da análise dos movimentos da escritura, consegui distinguir que pelo menos dois elementos repetiam-se, às vezes até a saturação. O primeiro deles é exatamente a valorização do processo de criação, que observamos na própria estrutura do romance (como manuscrito inacabado) e na representação da realidade como movimento; o segundo é uma certa poética do falso, que observamos, por exemplo, no diálogo scriptural e na mudança da *mise en abyme* para o hipertexto.

Esses dois elementos não podem ser considerados de forma isolada: eles são dois lados de um mesmo problema. Um problema que está relacionado com a dificuldade em trabalhar com as noções de verdade, de representação e de interpretação. De alguma forma, “*53 jours*” faz parte de uma literatura de crise, em que a ficção e a verdade que pode ser interpretada a partir dela têm pouco sentido e são constantemente destruídas e refeitas, em um processo infinito. Essa narrativa de crise em geral é típica da literatura pós-moderna, e poderia ser perfeitamente exemplificada com o último romance de Perec, se não observássemos nele o procedimento da inversão.

A inversão final, provocada pelo próprio epílogo da narrativa (que destrói os fatos anteriores) e pela saturação da

estética do falso e da valorização do processo, produz necessariamente um olhar crítico sobre essa literatura de crise. Não se trata de uma nova proposta, nem de uma solução, de fato é só mais uma nova negação dentro da narrativa, mas uma negação tão forte que tem o valor de um grito.