

Restrições formais como revolução literária? Uma discussão sobre limites e deslimites das formas em literatura*

Contraintes comme révolution littéraire? Une discussion sur limites et délimites des formes en littérature

VINÍCIUS CARNEIRO**

Universidade Lille 3, França

Resumo: Este artigo se propõe a debater as implicações das contraintes como projeto literário do grupo Oulipo, surgido nos anos 1960 e ainda em atividade. O objetivo é problematizar o conceito de restrição formal oulipiano e depois disseminar, como provocação, uma leitura que lance a contrainte a horizontes diferentes daqueles previstos originalmente na proposta do grupo. Para tanto, começamos por apresentar a complexidade da restrição formal; em seguida tratamos de algumas questões referentes ao programa estético nela implícito; por fim, falamos de uma leitura alternativa para alguns textos oulipianos.

Palavras-chave: restrição formal; Oulipo; Georges Perec; Raymon Queneau; totalidade.

Résumé: Cet article a pour but de mener une réflexion sur certaines implications du concept de contrainte en tant que projet littéraire du groupe Oulipo. Après une problématisation de cette loi formelle oulipienne, nous proposons d'amener une discussion autour de la notion de contrainte vers des horizons différents de ceux proposés initialement par l'Oulipo. À cette fin, nous commençons par présenter la complexité de la loi formelle; nous abordons ensuite quelques questions concernant le programme esthétique oulipien; enfin nous parlons d'une lecture alternative pour certains textes oulipiens.

Mots-clés: contrainte; Oulipo; Georges Perec; Raymond Queneau; totalité.

J'ai fait implorer le roman.

(Georges Perec, em entrevista de 1978)

* Este texto é oriundo da pesquisa da minha Tese de doutorado "Restrições formais, transcrição concreta e algo mais no Oulipo e em *La Disparition*, de Georges Perec (2015)".

** Professor da Universidade Lille 3, realiza atualmente pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Aix-Marseille sob a supervisão da professora Dra. Inês Oséki-Depré.

Introdução

Em novembro de 1960, François Le Lionnais, Jacques Bens e Raymond Queneau, interessados em literatura e matemática, formaram o *Séminaire de Littérature Expérimentale* (Sélitex), posteriormente renomeado *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Oulipo). O grupo caracteriza-se pela identificação e o estudo de estruturas matemáticas, as *contraintes*¹, na tradição literária, assim como pela criação de restrições e pela produção de obras através de métodos restritivos. Conforme o Oulipo, todo texto é regido por regras – conhecidas ou não pelo autor, explícitas ou inerentes à linguagem. As restrições poderiam ser normas já existentes na literatura (vide o palíndromo, o lipograma) ou advindas do campo da matemática (como a análise combinatória, a teoria dos conjuntos ou a álgebra booleana²). O primeiro momento oulipiano, marcado pela identificação e pelo estudo de restrições, espécie de revisão da historiografia literária, teve fim com a entrada no grupo, na segunda metade dos anos 1960, de Jacques Roubaud, Ítalo Calvino e Georges Perec.

¹ Serão utilizados como sinônimos de *contraintes* basicamente os termos *restrições* e *regras formais*. Todavia, é preciso ter em mente que os autores oulipianos resgataram o vocábulo da tradição da retórica antiga que dizia aos poetas “se soumettre aux contraintes du mètre et de la rime” [“submeter-se às restrições do metro e da rima”] (SCHIAVETTA; BAETENS, 2000, p.21). Nesse sentido, as relações entre uma escrita sob *contrainte* e a retórica clássica no estudo de Christelle Reggiani *Rhétorique de la contrainte* (1999). Títulos e trechos de obras traduzidas para o português foram utilizados. Todas as outras traduções de citações em língua estrangeira são do autor.

² Na matemática, na lógica e na ciência da computação, as *álgebras booleanas* (ou *álgebras de Boole*, cuja denominação advém do matemático inglês George Boole) são estruturas algébricas que captam as “propriedades essenciais” dos operadores lógicos e dos conjuntos. O sistema binário, usado na ciência da computação, por exemplo, é realizado por meio da álgebra booleana. Assim, é possível fazer operações lógicas e aritméticas usando apenas dois dígitos ou dois estados (sim e não, falso e verdadeiro, tudo ou nada, 1 ou 0, ligado e desligado).

Este artigo se propõe a debater sobre a exploração das implicações das *contraintes* como projeto literário oulipiano. Com esse movimento argumentativo, a finalidade é problematizar o conceito de restrição formal erguido dentro do Oulipo e depois disseminar, como provocação, a partir da associação da ideia de jogo, uma leitura que lance o conceito para horizontes diferentes daqueles previstos originalmente na proposta do grupo. Para tanto, serão apresentadas a complexidade da *contrainte* e algumas questões referentes ao programa estético nela implícito. Por fim, falaremos de uma leitura alternativa para textos oulipianos.

Procedimentos para revolucionar a literatura

O Oulipo é um movimento literário que não dispunha de uma revista patrocinada por uma editora renomada no campo literário³. Entretanto, é por predileção que o grupo guarda um anonimato relativo, visto que muitos dos seus integrantes eram renomados. Queneau era famoso na França muito antes da década de 1960, enquanto Calvino e Perec entraram no Oulipo já reconhecidos – o primeiro como emergente representante da literatura contemporânea italiana, o segundo como ganhador do Prêmio Renaudot de 1965⁴.

Para os seus membros, a notoriedade pública sempre foi uma demanda mais individual do que coletiva. Todavia, há um anseio de popularidade por parte do grupo,

³ Camille Bloomfield chega a afirmar que o Oulipo criou uma maneira própria de divulgação através das publicações das “Bibliotecas” (s.p., p. 11).

⁴ Há ainda Marcel Duchamp, que durante muito tempo foi correspondente do Oulipo no exterior e os matemáticos François Le Lionnais e Claude Berge, o historiador da literatura Albert-Marie Schmidt e o historiador Marcel Bénabou, entre tantos outros.

de propagandear-se, de tornar-se mais conhecido. Isso é visível tanto no caráter informativo de *La littérature potentielle* e *Atlas de la littérature potentielle*⁵ quanto no caráter espetacular de alguns textos, fadados a causarem estrondo no campo literário (até mesmo pelo exotismo de suas propostas), construindo um capital simbólico peculiar aos agentes produtores. É o caso de *La Disparition*, de Perec (2009), “o romance sem a letra ‘e’”, e *Cent mille milliards de poèmes*, de Queneau, “o livro interminável” (2006). Definitivamente, tais publicações representaram o fim do comportamento silente do grupo. É incorreto atribuir, conseqüentemente, a conhecida descrição do Oulipo como falta de ambição artística coletiva. Pelo contrário, uma das atribuições oulipianas é renovar sistematicamente as formas literárias. Conforme palavras de Le Lionnais transcritas por Lescure:

O objetivo da literatura potencial é fornecer aos futuros escritores novas técnicas que possam conservar a inspiração da sua afetividade. Por isso a necessidade de certa liberdade. Há 9 ou 10 séculos, quando um literato potencial propôs a forma soneto, ele deixou, através de alguns procedimentos mecânicos, a possibilidade de uma escolha.⁶ (OULIPO, 2007b, p. 33).

Ao inventar estruturas, a finalidade não é desestabilizar as formas anteriores, muito pelo contrário: objetiva-se criar técnicas tão produtivas como as já existentes na tradição literária. O sintoulipismo não tem nada de iconoclasta e anda lado a lado com outra tendência, o anoulipismo, isto é, a recuperação de formas antigas e dos autores que as utilizaram. Os dois juntos são, na verdade, uma enorme contribuição à reflexão sobre liberdade artística:

Outra ideia muito falsa que hoje em dia é recorrente é a da equivalência que se estabelece entre inspiração, exploração do subconsciente e libertação, entre acaso, automatismo e liberdade. Ora, essa inspiração que consiste em obedecer cegamente a todo impulso é na verdade uma escravidão. O clássico que escreve sua tragédia observando certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve o que lhe passa pela cabeça e que é escravo de outras regras que ignora.⁷ (QUENEAU, 1973, p. 139).

A reivindicação de uma liberdade criativa em literatura através do uso das restrições é apresentada como oposta a uma pretensa criação automática, liberta do condicionamento imposto pela sociedade burguesa⁸. Estamos diante do golpe de misericórdia oulipiano às aspira-

⁵ Cujo sexto capítulo, “Vie publique”, tem “[...] pour objet de décrire l’interaction fort riche qui s’est établie et maintenue entre l’OuLiPo et le monde extérieur. Nous aurons ainsi l’occasion de apporter des précisions nouvelles sur: / la composition de l’Ouvroir; / l’oeuvre de ses membres; / ses manifestations publiques.” “[...] por objeto descrever a interação muito rica que se estabelece e mantém entre o OuLiPo e o mundo exterior. Teremos, assim, a ocasião de trazer considerações novas sobre: / a composição do Ateliê; / o trabalho de seus membros; / suas manifestações públicas.”] (OULIPO, 2007a, p. 407)

⁶ “Le but de la littérature potentielle est de fournir aux écrivains futurs des techniques nouvelles qui puissent réserver l’inspiration de leur affectivité. D’où la nécessité d’une certaine liberté. Il y a 9 ou 10 siècles, quand un littérateur potentiel a proposé la forme du sonnet, il a laissé, à travers certains procédés mécaniques, la possibilité d’un choix.”

⁷ “Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c’est l’équivalence que l’on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu’il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l’esclave d’autres règles qu’il ignore.”

⁸ Conforme palavras de André Breton no célebre manifesto de 1924: “SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o *funcionamento real do pensamento*. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral.” (TELES, 1985, p. 191)

ções surrealistas que busca, por tabela, fornecer restrições para os escritores do presente e do futuro, para que eles se libertem definitivamente da ilusão do automatismo, da inspiração, da ideia de gênio. O princípio básico é a consciência das restrições, único caminho à libertação da escrita. Vide as palavras de Le Lionnais:

Podemos nos perguntar o que aconteceria se o OuLiPo não existisse ou se desaparecesse. A curto prazo, é possível que houvesse arrependimento. A longo prazo, tudo voltaria à ordem natural, a humanidade acabando por encontrar, Tateando, o que o OuLiPo conscientemente se esforça para promover. Restaria, entretanto, no destino da civilização, um atraso que acreditamos que seja o nosso dever atenuar.⁹ (OULIPO, 2007b, p. 23).

O tom tímido do discurso (“atenuar”), ao menos se comparado ao de outros movimentos/grupos das décadas de 1950 e 1960, tais como o concretismo no Brasil e o Tel Quel na França, não faz do Oulipo mais modesto ou desprezioso. Isso graças ao preceito basilar para toda e qualquer produção literária, as *contraintes*, as quais existem, podendo o autor ter ou não ciência delas. Deste modo, nas colocações pontilhadas por noções como “destino”, “civilização” e “atraso”, reside a grande pretensão conceitual oulipiana: a consciência do uso das regras formais como motor para um desenvolvimento mais rápido e eficaz do processo evolutivo da literatura. Tal audácia passa ainda pelo entendimento do que trata o “potencial”

do “po” de Oulipo. O termo veio para substituir “experimental”, o “ex” da acronímia Sélitex, considerado muito vago:

Tendo a palavra “experimental” nos parecido fundar toda a operação sobre os atos e experiências ainda mal discerníveis, julgamos prudente nos basear em uma noção objetiva, sobre um fato real do ser literário: sua potencialidade. Essa potencialidade permanecendo igual a ela mesma em qualquer caso, ainda assim a energia experimentadora dos literatos viria a faltar.¹⁰ (OULIPO, 2007b, p. 26).

A potencialidade torna-se, assim, o objetivo do Oulipo. Ela pode vir através da matemática, como em *Cent mille milliards de poèmes*, primeira obra oulipiana e que utiliza a análise combinatória na literatura. O livro consiste em 10 sonetos, em que o primeiro verso de um soneto pode ser o primeiro verso dos outros 9, formando a combinação de 100 possibilidades ($10 \times 10 = 10^2$). Tendo cada poema 14 versos, tem-se 10^{14} poemas. Conforme o raciocínio de Queneau:

Contando-se que se leva 45 segundos para ler um soneto e 15 para mudar as tiras, 8 horas por dia, 200 dias por ano, temos um pouco mais de um milhão de séculos de leitura, e lendo todo o dia, 365 dias por ano, temos: 190.258.751 anos, mais algumas horinhas e minutos (sem se levar em conta os anos bissextos e outros detalhes).¹¹ (OULIPO, 2007b, p. 245).

¹⁰ “Et le mot ‘expérimental’ nous ayant paru fonder toute l’opération sur des actes et des expériences encore mal discernables, nous jugeâmes prudent de nous asseoir sur une notion objective, sur un fait réel de l’être littéraire: sa potentialité. Cette potentialité demeurant en tout état de cause égale à elle-même, quand même l’énergie expérimentatrice des littérateurs viendrait à lui faire défaut.”

¹¹ “En comptant 45s pour lire un sonnet et 15s pour changer les volets à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d’un million de siècles de lecture, et en lisant toute la journée 365 jours par an, pour 190 258 751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails).”

⁹ “On peut se demander ce qui arriverait si l’OuLiPo n’existait pas ou s’il disparaissait subitement. À court terme, on pourrait le regretter. À terme plus long, tout rentrerait dans l’ordre, l’humanité finissant par trouver, en tâtonnant, ce que l’OuLiPo s’efforce de promouvoir consciemment. Il en résulterait cependant dans le destin de la civilisation un certain retard que nous estimons de notre devoir d’atténuer.”

A justificativa para esse tipo de composição consta no próprio livro:

Essa pequena obra permite a todo mundo compor como bem quiser cem mil bilhões de sonetos, tudo conforme as regras, é claro. É um tipo de máquina de fabricar poemas, mas em número limitado; é verdade que esse número, embora limitado, fornece leituras por aproximadamente cem milhões de anos (lendo vinte e quatro horas por dia).¹² (QUENEAU, 2006).

No poema combinatório, a estrutura do soneto e as rimas são mantidas em cada uma das bilhões de possibilidades – as quais, mesmo não sendo infinitas, são como se fossem. Conforme Le Tellier, a obra é frequentemente compreendida pelos oulipianos como “um paradigma da implantação da potencialidade em literatura”¹³ (2006, p.23). No entanto, a potencialidade não se resume à análise combinatória, visto que, para o mesmo Le Tellier, trata-se de uma obra “em potência”:

[...] de certo modo, ela é para a literatura o que a energia potencial é para a energia, uma literatura que um sistema (aqui, a linguagem) pode virtualmente produzir se alguns de seus elementos são modificados.¹⁴ (LE TELLIER, 2006, p. 23-24).

É o mesmo sentido utilizado por Perec:

¹² “Ce petit ouvrage permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. C’est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité; il est vrai que ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cents millions d’années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre).”

¹³ un paradigme de l’implantation de la potentialité en littérature”.

¹⁴ “[...] elle est en quelque sorte à la littérature ce que l’énergie potentielle est à l’énergie, une littérature qu’un système (ici le langage) peut virtuellement produire si certains de ses éléments sont modifiés.”

[...] “potencial” refere-se a qualquer coisa que é... poder-se-ia dizer... potencial... em potência na literatura, isto é, que se encontra no interior da linguagem e que não foi necessariamente explorada. Pode-se dizer, de certa maneira, que nós procuramos... que o Oulipo é um grupo que tenta ver como funciona a linguagem, com propósitos que podem ser efetivamente, mas não necessariamente, produtores de ficção ou de poesia.¹⁵ (PEREC, 2003b, p.308).

De acordo com Le Tellier, a *contrainte* seria uma estratégia para se chegar à potencialidade em literatura (2006, p. 22). Perec complementa ao afirmar que a exploração do funcionamento da linguagem se dá via restrição, assim como o trabalho desenvolvido pela Plêiade na Renascença: definir regras e proposições formais no interior das quais a criação é possível. Tudo passa pela consciência e pela experimentação das formas e das estruturas, típicas dos estudos de retórica, que já existem na linguagem e que “ainda determinam nossa maneira de falar; logo, de pensar...”¹⁶ (PEREC, 2003a, p. 143). E de criar, acrescentaríamos, oulipianamente.

Portanto, a potência oulipiana aponta para dois caminhos, conforme a afirmação de Jacques Bens:

Há dois sentidos na palavra potencialidade. Há a potencialidade que permite escrever (por métodos potenciais) milhões de livros todos diferen-

¹⁵ “[...] ‘potentiel’ se réfère à quelque chose qui est... on pourrait dire... potentiel... en puissance dans la littérature, c’est-à-dire qui se trouve à l’intérieur du langage et qui n’a pas été nécessairement exploré. On peut dire, d’une certaine manière, que nous cherchons... que l’Oulipo est un groupe qui essaie de voir comment fonctionne le langage, à des fins qui peuvent être effectivement, mais pas nécessairement, productrices de fiction ou de poésie.”

¹⁶ “déterminent toujours notre façon de parler, donc de penser...”.

tes em uma forma combinatória, que é aquela dos *Cent mille milliards de poèmes*. E há também a potencialidade interna na obra, aquela que gera vinte e seis possibilidades com os poemas de uma letra, ou cem mil bilhões com os sonetos de Queneau.¹⁷ (BENS, 2005, p. 118).

Por um lado, haveria uma potencialidade interpretativa, proliferação de possibilidades de leitura, efetivada pelas restrições, como é evidente na obra de Queneau. De acordo com este ponto de vista, os textos oulipianos seriam uma espécie de efetivação formal do que Umberto Eco, em 1962, definiu como “obra aberta”, uma vez que não comportariam uma única interpretação, mas tão somente leituras de acordo com pressupostos específicos¹⁸ (ECO, 1991). Por outro lado, a potencialidade oulipiana não estaria ligada à recepção, mas à criação: trata-se da atualização de formas retóricas, as quais contribuiriam à construção de textos não necessariamente possuidores de qualidade estética. Segundo palavras de Perec:

Eu dificilmente consigo conceber histórias. Não tenho a imaginação de Jules Verne ou de Alexandre Dumas – infelizmente! Sinto a necessidade de evoluir a partir de um sistema, caso ele seja restritivo.¹⁹ (PEREC, 2003a, p. 143).

¹⁷ “Il y a deux sens au mot *potentialité*. Il y a la potentialité qui permet d’écrire (par des méthodes potentielles) des millions de livres tous différents dans une forme nouvelle, par exemple la forme combinatoire qui est celle des *Cent mille milliards de poèmes*. Et puis, il y a la potentialité interne à l’oeuvre, celle qui donne vingt-six possibilités avec les poèmes d’une lettre, ou cent mille milliards avec les sonnets de Queneau.”

¹⁸ Na aproximação, não se está dizendo que Queneau fez uma obra aberta ou que o conceito não é digno de comentários e reparações, assim como fez o próprio Eco, ao longo das décadas seguintes, em relação à publicação do livro de 1962.

¹⁹ “J’arrive difficilement à concevoir des histoires. Je n’ai pas l’imagination de Jules Verne ou d’Alexandre Dumas – hélas! J’éprouve le besoin d’évoluer à partir d’un système, si contraignant soit-il.”

Neste caso, talvez específico do imaginário perecquiano, a forma não é meio nem fim, mas *necessidade* à criação, diferentemente de Bens, cujas afirmações atribuem maior importância a aspectos lúdicos e formais, destinando o que é *contado*, o que é *dito*, a um segundo plano.

O trabalho das formas

Antoine Compagnon afirma, em *O Demônio da Teoria*, ao comentar o célebre encontro em Nova Iorque entre Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss:

[Tal encontro] foi importante para o destino do formalismo francês, [mas que] outros fatores menos circunstanciais estavam igualmente na origem do dogma da autorreferencialidade, sobretudo a autonomia reivindicada para as obras literárias pelas principais doutrinas do século XX, a partir de Mallarmé, ou a “clausura [sic] do texto”, tanto para os formalistas russos quanto para o *New Criticism* americano no entre-guerras, ou ainda a substituição das palavras e das virtualidades da linguagem. (COMPAGNON, 2006, p. 101-102).

O apuro pela técnica e pela criação de procedimentos, no qual há uma “recusa da dimensão expressiva e referencial”, filia o Oulipo ao movimento da literatura moderna (juntamente com Paul Valéry, André Gide, André Breton e Raymond Roussel), que exclui “o conteúdo do significado” (COMPAGNON, 2006, p. 102). Esse ponto de vista, não de todo equivocado, é característico de uma crítica que deprecia determinada literatura pela supervalorização da forma em detrimento do sentido. Lembremos Henri Meschonnic ao aproximar Oulipo e estruturalismo:

Tratar as formas como números é eliminar o sentido, o que é feito explicitamente pelo Oulipo [...]. O aleatório é substituído pelo combinatório. O paradoxo do combinatório é que ele elimina o risco. É uma *garantia de segurança pela forma*. O resto [é, segundo Jean Lescure]: “Romantismo e tudo mais, psicologia, bricolagem” [p.151]²⁰. Tudo voltando para o seu lugar, aquele do trabalho das formas, a escrita “como jogo” [p.75].²¹ (MESCHONNIC, 1974, p.12).

De acordo com o teórico da tradução, o risco nas obras oulipianas estaria comprometido por causa da “segurança pela forma”. Há a produção moldada a partir de um princípio específico, as *contraintes*, que arregimenta a produção dos agentes e estipula um olhar retrospectivo para o estudo da literatura em que o importante é encontrar os “plágios por antecipação”²² (OULIPO, 2007b, p.23). No Brasil, é Roberto Schwarz que vai

chegar a conclusões semelhantes. No texto “Cultura e Política, 1964-1969”, o crítico afirma que o concretismo, representante brasileiro dessa corrente formal da literatura moderna, estaria em consonância com o golpe militar de 1964, pois partidário de uma visão progressista e alienante da literatura. O aspecto espacial da Poesia Concreta, segundo Schwarz, tanto estaria alinhado a um discurso desenvolvimentista como suplantaria o aspecto temporal, obliterando qualquer possibilidade de uma perspectiva histórica²³ (1992, p.61-92).

De fato, nos dois grupos citados há uma obsessão pela forma na produção artística e pela suposta faculdade autônoma da estrutura enquanto elemento descolado do sentido de um texto. É claro que os oulipianos desenvolveram trabalhos com restrições em que o primado é da arquitetura. S + 7 talvez seja o melhor exemplo. Inventado por Jean Lescure, S + 7 consiste em substituir todo substantivo (“S”) de um texto pela sétima (“7”) palavra que se segue ao substantivo num dicionário²⁴. Mas projetos ambiciosos como *A Vida modo de usar*, para ficarmos restritos ao Oulipo, não parecem ter sido construídos independentes do(s) sentido(s), cativando o leitor por algo mais do que o recorde que proporciona, por mais que suas estruturas causem admiração por si só. David Bellos, tradutor e biógrafo de Perec, chega a afirmar que a obra escrita sob forte restrição formal fala sempre de outra coisa que não só a restrição (2004, p.23). O privilégio do labor formal na criação romanesca e a consequente autorreferencialidade não seriam então obrigatoriamente preponderantes, e sim

²⁰ As citações são, respectivamente, dos textos de Jean Lescure “Des permutations en particulier et en general des poèmes carrés” e de Georges Perec “Histoire du lipogramme” (Oulipo, 2007b). As páginas dentro da citação de Meschonnic se referem a edição utilizada neste estudo.

²¹ “Traiter les formes comme des nombres, c’est en éliminer le sens, ce que fait explicitement l’Oulipo (p.155). L’aléatoire est remplacé par la combinatoire. Le paradoxe de la combinatoire est qu’elle élimine le risque. C’est une *sécurisation par la forme*. Le reste : ‘Romantisme tout ça, psychologie, bricolage’ [...]. Tout en remettant à sa place, celle d’un travail des formes, l’écriture ‘comme jeu’ (p.79).”

²² Conforme Le Lionnais: “Il nous arrive parfois de découvrir qu’une structure que nous avions crue parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état des choses en qualifiant les textes en cause de ‘plagiats par anticipation’. Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites.” [“Às vezes, chega a acontecer conosco de descobrir que uma estrutura que acreditávamos perfeitamente inédita já tenha sido descoberta ou inventada no passado, às vezes mesmo em um passado longínquo. Fazemos um dever para nós mesmos de reconhecer tal situação qualificando os textos referidos como ‘plágios por antecipação’. Assim se faz justiça e cada um recebe o que merece.”] (OULIPO, 2007b, p.23).

²³ No mesmo livro, o autor faz ataques semelhantes ao estruturalismo e, conseqüentemente, aos estruturalistas.

²⁴ Para um inventário das restrições do Oulipo, consultar www.ouliipo.net/fr/contraintes.

um elemento dentre outros que haveria na narrativa daquele momento.

Dentre esses outros elementos que fariam parte de qualquer obra oulipiana, está a noção de jogo. De acordo com Perec:

Unicamente preocupada com suas grandes maiúsculas (a Obra, o Estilo, a Inspiração, a Visão de Mundo, as opções fundamentais, o Gênio, a Criação, etc.), a história literária parece deliberadamente ignorar a escrita como prática, como trabalho, como jogo.²⁵ (OULIPO, 2007b, p. 75).

A escrita oulipiana, de trabalho-prática-jogo, é colocada como oposta aos mitos das grandes maiúsculas. Rebaixar os substantivos para o mundo ordinário das minúsculas representa enfatizar o *exercício*, sempre lúdico para Perec e companhia. Na escolha do nome do grupo, subjaz o caráter mundano da literatura, tendo em vista que *ouvroir* provém do universo de claustros e ateliês de costura. Em entrevista de 1979, Perec chega a afirmar que “O escritor é também um artesão. Como esse operário cortador de *puzzles* de *A Vida modo de usar: Gaspar Winckler*”²⁶ (2003b, p. 78). No ensaio “*Littérature potentielle*”, Queneau atribui três características ao fazer oulipiano, as quais são comentadas por Roubaud em “*La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau*”:

Proposição 8: O trabalho oulipiano é ingênuo.

[...]

²⁵ “Uniquement préoccupée de ses grandes majuscules (l’Oeuvre, le Style, l’Inspiration, la Vision du Monde, les Options fondamentales, le Génie, la Création, etc.), l’histoire littéraire semble délibérément ignorer l’écriture comme pratique, comme travail, comme jeu.”

²⁶ “L’écrivain est aussi un artisan. Comme cet ouvrier découpeur de puzzles dans *La Vie mode d’emploi*: Gaspar Winckler.”

Proposição 9: O trabalho oulipiano é divertido.

[...]

Proposição 10: O trabalho oulipiano é artesanal.²⁷ (OULIPO, 2007a, p. 51-53).

Se “ingênuo” alude a uma autoironia (os oulipianos acreditam-se capazes de criar as formas da literatura e seus novos caminhos – tarefa hercúlea...) e “divertido” alude ao riso, à brincadeira, ao passatempo, “artesanal” sugere uma seriedade quanto ao próprio *métier*. Para ser artesão, é preciso tempo, *know-how*. A atividade não é a mecânica. No artigo do oulipiano Jacques Jouet, o “escritor, artesão das palavras”²⁸, é traçada a história da prática artesanal. Os primeiros que teriam rompido com as grandes preocupações (a “Inspiração”, a “Visão de Mundo” e a “Criação”) teriam sido Stéphane Mallarmé e Paul Valéry, posteriormente Michel Leiris, Marcel Duchamp, Robert Desnos, Raymond Queneau e, sobretudo, Raymond Roussel, motivador de diferentes linhas da literatura da segunda metade do século XX. Lembremos as palavras Jouet:

Considerar o jogo da linguagem como um trabalho de codificação da ideia é evidentemente o que os “rousselatras” do Novo Romance francês, da Nova Crítica francesa²⁹ e do Oulipo considerarão como um contrassenso. Para eles, é o trabalho da forma que produz a ideia, ou melhor, a ideia (o sentido) está sendo trabalhada na forma.³⁰ (JOUET, 1990, p. 254).

²⁷ “*Proposition 8*: Le travail oulipien est naïf. / [...] / *Proposition 9*: Le travail oulipien est amusant. / [...] / *Proposition 10*: Le travail oulipien est artisanal.”

²⁸ “L’écrivain, artisan des mots”.

²⁹ O Novo Romance e a Nova Crítica foram, respectivamente, tendências literárias e analíticas francesas dos anos 1950 e 1960, muito comumente associados ao estruturalismo.

³⁰ “Considérer le jeu de langage comme un travail de cryptage de l’idée, c’est évidemment ce que les ‘rousselâtres’ du Nouveau Roman, de la Nouvelle critique et de l’Oulipo considèreront comme un contre-sens. Pour eux c’est le travail de la forme qui produit l’idée, ou mieux, l’idée (le sens) est en travail dans la forme.”

Para o Oulipo, o escritor não é um mestre incondicional dos textos, mas um sujeito que se contenta em trabalhar sobre um texto, com os textos. A restrição se impõe entre o texto e o autor de modo que a escrita “como trabalho, como prática, como jogo” passa por sua confecção e difere, por conseguinte, de um trabalho rigoroso com a palavra, tal como concebido pelo autor de *Madame Bovary*. Assim, a criação oulipiana se afasta tanto de qualquer forma de literatura aleatória quanto daquilo que teve início com Flaubert e que Barthes nomeou como “o artesanato do estilo”, em que:

[...] a codificação gregoriana da linguagem literária visava, se não a reconciliar o escritor com uma condição universal, pelo menos dar-lhe a responsabilidade de sua forma, a fazer da escrita que a História lhe entregava uma *arte*, isto é, uma convenção clara, um pacto sincero que permitisse ao homem ocupar uma situação numa natureza mais dispatada. (BARTHES, 1993, p. 154).

Para Barthes, o centro é o escritor, o qual “[...] dá à sociedade uma arte declarada, visível para todos nas suas normas, e em troca a sociedade pode aceitar o escritor” (BARTHES, 1993, p. 154). Porém, no ambiente criativo oulipiano, em que “somente existe literatura voluntária”³¹ (BENS, 2005, p. 42), o centro do processo de criação não é o autor, mas o procedimento empreendido pelo poeta-técnico (FOURNEL, 1972, p. 38).

O enigma do leitor

O texto oulipiano é essencial, para relembrarmos o raciocínio de Le Lionnais,

³¹ “il n’y a de littérature que volontaire”.

pela criação de formas, tal como feito um dia pelo criador do soneto. Nesse sentido, o que importaria seria o tabuleiro, a brincadeira em si, o jogo e suas leis. Para a efetivação dessa brincadeira, contudo, há a necessidade da presença de pelo menos mais outro participante, do leitor, pois o texto sempre é remetido a alguém que se diverte. Perec chega a falar que “[e] escrever é um jogo que se joga a dois, entre o escritor e o leitor”³² (PEREC, p. 275). A pergunta que fica é: se um texto sob restrição, tal como um *puzzle*, é um jogo de dois participantes, as leituras do texto seriam programadas previamente pelo autor? A opção solução para este dilema encontrada pelos oulipianos passa pelo uso do *clinamen*. O conceito é oriundo do pensamento de Lucrecio, para quem a existência efetiva do mundo só é possível a partir de uma falha no sistema, sendo pela primeira vez utilizado em literatura (mesmo que sem designação) por Queneau em *Derniers Jours*³³, de 1936 (REGGIANI, 1999, p. 41). Todavia, foi Perec que se notabilizou pela utilização desse algoritmo. Conforme o autor de *W*:

Quando se estabelece um sistema de restrições, é preciso que haja também a antirrestrição dentro dele. É preciso – e é importante – destruir o sistema das restrições, não é preciso que ele seja rígido, é preciso que haja o jogo, como se diz, que haja um pouco de rangido;

³² “Écrire est un jeu qui se joue à deux, entre m’écrivain et le lecteur”.

³³ Em *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, o capítulo XXXIV do livro VI se intitula “Clinamen” (2005, p. 88-94). Sobre o livro de 1936, Queneau afirma que “[...] le nombre des *Derniers Jours* était 49, bien que, tel qu’il a été publié, il ne comprenne que 38 chapitres. C’est que j’ai enlevé l’échafaudage et syncopé le rythme.” “[...] o número de *Derniers Jours* era 49, embora, tal como foi publicado, possuisse somente 38 capítulos. É que retirei o escoramento e sincopei o ritmo.” (REGGIANI, 1999, p. 41-42)

não é preciso que isso [o sistema] seja completamente coerente, é preciso um *clinamen* [...].³⁴ (PEREC, 2003b, p. 202).

Assim como para Péric, especificamente, e para o Oulipo, de maneira geral, a existência da obra oulipiana apenas é concebível (vide a repetição de “é preciso”) pelo jogo *no* sistema. Vejamos a descrição de *A Vida modo de usar* presente na “Bibliographies des membres de l’OuLiPo”

A Vida modo de usar, P.O.L., Hachette, 1978, que se apoia sobre estruturas propostas pelo OuLiPo (bi-quadrado latino ortogonal de ordem 10, poligrafia do cavaleiro, etc.), mas cujo desenvolvimento romanesco comporta um emprego sistemático do *clinamen*.³⁵ (OULIPO, 2007a, p. 421).

Se o todo funciona por si só, se retroalimentando, fazendo com que a linguagem ganhe destaque em relação ao criador, a construção do artefato sabotador é personificada, erigida a partir de um autor, de um gênio, aproximando-se do individualismo romântico. Por mais complexa que seja a *contrainte*, ela pode se submeter, ou talvez deva, no caso de Péric, a sua contraparte (marcada na descrição pela preposição adversativa): fazer parte de uma concepção romanesca mais tradicional. O *clinamen* é um jogo introduzido num organismo e uma intencionalidade, uma escolha, uma liberdade

subjéctiva. Contudo, conforme Reggiani, aqui reside uma ambigüidade: ao mesmo tempo que o *clinamen* remete à figura do *scripteur* como um grande manipulador dos signos e das formas, é também o meio e o traço pelo qual o autor se expressa. Ou seja, ela simultaneamente constrói a figura de um autor acima do texto e é a própria marca textual desse autor. Isso permite que o Oulipo mantenha uma ideologia da criação subjéctiva sem que haja uma figura de destaque maior que a linguagem (1999, p. 49).

A pergunta que fica, e que está intimamente ligada à segunda consequência do lúdico em literatura, é: quem joga no Oulipo? O autor? O leitor? O leitor com a obra? O autor com a obra? O autor com o leitor? Das diversas citações já referidas, extrai-se que o projeto literário oulipiano consiste no entendimento de que se deve programar um jogo com o leitor. Entre outros tantos exemplos, este é o pressuposto de Le Tellier, o qual afirma:

Imagina-se, do ponto de vista da criação e da recepção de um texto de natureza oulipiana, a importância desses conceitos [da estética da recepção]. Eles fundam a existência de um “leitor oulipiano”, no qual a espera se duplica de uma atenção e a recepção de uma cumplicidade partilhada. É por isso que Umberto Eco, em *Lector in fabula*, pode explicar que “entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da [mais-valia] que o destinatário ali introduziu; [e somente em casos de extremo formalismo, de extrema preocupação didática ou de extrema repressividade o texto se complica com redundâncias

³⁴ “Quand on établit un système de contraintes, il faut qu’il y ait aussi l’anti-contrainte dedans. Il faut – et c’est important – détruire le système des contraintes. Il ne faut pas qu’il soit rigide, il faut qu’il y ait du jeu, comme on dit, que ça grince un peu; il ne faut pas que ça soit complètement cohérent, il faut un *clinamen*.”

³⁵ “*La Vide mode d’emploi*, P.O.L., Hachette, 1978, qui s’appuie sur des structures proposées par l’OuLiPo (bi-carré latin orthogonal d’ordre 10, polygraphie du cavalier, etc.) mais dont le développement romanesque comporte un emploi systématique du *clinamen*.”

e especificações ulteriores – até o limite em que se violam as regras normais de conversação.] Em segundo lugar, porque à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa [embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade]. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar”.³⁶ (LE TELLIER, 2006, p. 53).

A concepção enciclopedista pressupõe os elementos do sistema literário de Antonio Candido, autor-obra-leitor, mas atribui um destaque incontestável ao último, aquele que carrega consigo a enciclopédia que, no caso do Oulipo, compreende principalmente as restrições. Nesse sentido, a obra seria uma espécie de enigma, algo “a ser” descoberto. Voltando para o texto de Le Tellier, a potencialidade está relacionada à multiplicação de leituras dentro de uma obra. A “cumplicidade compartilhada”, por sua vez, pressupõe o conhecimento da restrição como indispensável, uma vez que o leitor seria o montador do quebra-cabeça previamente idealizado. Entretanto, um texto oulipiano pode se referir à *contrainte*, é claro, mas não depende sempre do conhecimento desta, como é o caso de *A Vida modo de usar*. Pode-se mesmo

afirmar que a multiplicação potencial oulipiana advinda da matemática não assegure o aumento do efeito potencial de leitura, pois tal multiplicação estaria ligada mais à quantidade, e não à qualidade do texto. O possível conhecimento matemático do leitor, por exemplo, o faria entender melhor as estruturas matemáticas de um texto, mas não lhe garantiria uma interpretação nem melhor nem pior da obra. Seus conhecimentos podem falar mais da relação do texto com a matemática, mas não necessariamente das potencialidades de um livro oulipiano. Pensar em *Cent mille milliards de poèmes* é elucidativo. Se nos detivermos sempre no leitor ideal, aquele de “cumplicidade compartilhada”, caímos na impossibilidade concreta da leitura e na valorização do recorde, do feito, fetichizando livro e grupo. Oblitara-se, desse modo, o processo “real” de ler o livro, montar e desmontar os versos, circunscrever conjuntos de sentido, enfim, profaná-los.

É ilógico pensar as restrições como, ao mesmo tempo, previsíveis enquanto resolução de enigmas e imprevisíveis enquanto potencialidades de leitura. A princípio, os erros no sistema não são consequência das restrições, mas, como visto, são exteriores a ela. O elemento a se salientar por hora é o entendimento do jogo entre leitor e autor em que o primeiro é “livre” para aceitar o circo das *contraintes* ou deixá-lo de lado e ter uma leitura menor, menos compartilhada, com menos potencialidades. Seguindo essa linha de raciocínio, por mais que os oulipianos e adeptos defendam a autonomia da máquina *contrainte*, transparece a figura do autor por trás da relação entre leitor-decifrador e tabuleiro textual de restrições formais.

³⁶ “On imagine, du point de vue de la création et de la réception d’un texte de nature oulipienne, l’importance de ces concepts. Ils fondent l’existence d’un ‘lecteur oulipian’, où l’attente se double d’une attention, et la réception d’une complicité partagé. C’est pourquoi Umberto Eco, dans *Lector in fabula*, peut expliquer que le texte est ‘un tissu d’espaces blancs, d’interstices à remplir et celui qui l’a émis prévoyait qu’ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons: d’abord parce qu’un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire; ensuite – à mesure que le texte passe de la fonction didactique à la fonction esthétique – un texte veut laisser au lecteur l’initiative interprétative [...] un texte veut que quelqu’un l’aide à fonctionner’.” O primeiro trecho entre colchetes está presente no original e não consta na citação de Le Tellier. A tradução de Eco é de Attilio Cancian (ECO, 1986, p. 37). Contudo, trocou-se “valorização de sentido” por “mais-valia”, uma vez que uma tradução mais literal nos pareceu relevante.

Os grandes exemplos desse tipo de leitura são o artigo de Bernard Magné “Le puzzle mode d’emploi Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d’emploi* de Georges Perec” (1989, p. 33-59) e a Tese de doutorado *Lire la Disparition*, de um dos tradutores para o espanhol do romance lipogramático de Perec, Marc Parayre (1992). Nos dois trabalhos, os críticos exercem papéis de decifradores textuais. Por exemplo, no caso de Parayre, reina a ideia de que *La Disparition* consiste numa série de enigmas metatextuais relativos ao desaparecimento da letra “e”. A obra é vista quase exclusivamente como uma torrente de homofonias e alusões imagéticas à letra, pistas ligadas ao alfabeto, ao número de vogais e aos nomes das personagens e localidades. Por mais coerente e rico que seja o levantamento de Parayre, reduzir a leitura a isso é... reduzir a leitura. Outro exemplo é *clinamen*. Mesmo sendo um erro, como é pré-programado pelo autor é algo também a ser descoberto, incrementando a potencialidade do romance. Gera-se novamente a contradição entre uma totalidade de potencialidade autônoma e uma falha introduzida pelo autor.

A aspiração à matemática, talvez emanção maior da racionalidade humana, conduz o Oulipo a uma valorização radical das formas. Verdadeira pedra filosofal da época estruturalista, a arquitetura passa a ser o ponto central à produção literária, como bem se vê na proposição de Jacques Roubaud a “restrição é um princípio, não um meio”³⁷ (OULIPO, 2007a, p. 55-59), assim como no discurso produzido pelos oulipianos e diluidores, para usar um termo poundiano via concretismo.

Partindo do princípio de que o Oulipo circunscreve ao jogo um campo definido, moderado pelo emprego de restrições, e que o leitor participa dele como se as cartas estivessem marcadas, o ponto é compreender se o exercício das *contraintes* também encaminha um projeto de criação de uma nova ordem, de espaço e tempo fora do cotidiano, um envolvimento que teria na sua base uma dimensão irracional a ser contida.

Leitura alternativa

Como exemplo de uma proposta interpretativa um tanto filosófica, fiquemos com o estudo de Jean-Luc Joly *Connaissance du monde: Multiplicité, exhaustivité, totalité dans l’oeuvre de Georges Perec*, cujo conceito de totalidade é emprestado de Christian Godin. Conforme Joly (2004)³⁸, se o pensamento dito moderno defende o vazio e o horror da totalidade e boa parte de suas produções não pretenderam ser mais do que fragmentárias, lacunares, abertas, diferenciais, relativas ou “rizomáticas”, a obra de Perec pretende-se absolutamente totalizante.

Os jogos profanadores dos textos de Perec permitem uma leitura através de oposições por vezes contraditórias, quais sejam: sua obra é homogênea ou heterogênea? Tende a ser plena ou vazia? Vai em direção à completude ou à incompletude? Trata-se de uma produção melancólica de um órfão da História diante do inevitável e do irrecuperável ou é a elaboração de um colecionador obstinado em montar *puzzles*? Para

³⁷ “une contrainte est un principe non un moyen”.

³⁸ Faremos referência ao número de páginas das citações de Joly de acordo com o arquivo eletrônico da versão definitiva do texto não completamente diagramada, a qual nos foi enviada pelo próprio autor.

Joly, a obra de Perec seria naturalmente dual, dialética, como um palíndromo, e conteria sinteticamente o todo e o seu contrário. É a fenda e a sutura, o desalinho e o reconexão, o buraco e a cobertura, o defectivo e o exaustivo (cf. MAGNÉ, 1999). Perec mesmo se vê defronte desse dilema na necessidade/dever de enumerar:

Há em toda enumeração duas tentações contraditórias; a primeira é arrolar de tudo, a segunda esquecer alguma coisa; a primeira desejaria encerrar definitivamente a questão, a segunda a deixar aberta; entre o exaustivo e o inacabado, a enumeração parece-me assim ser, antes de qualquer pensamento (e antes de qualquer classificação), a marca mesma dessa necessidade de nomear e de reunir, sem a qual o mundo (“a vida”) ficaria para nós sem pontos de referências: há coisas diferentes que são, entretanto, um pouco semelhantes; podemos reuni-las em séries no interior das quais será possível distingui-las.³⁹ (PEREC, 2003, p. 164).

Seguindo essa linha de raciocínio, Joly traz alguns exemplos dessa dualidade. À disforia ligada à vida de uma personagem e à criação de um mundo alegórico de *W ou a memória da infância* vem como resposta a euforia megalômana de *A Vida modo de usar*, confecção de muitos “romances”, como aponta o subtítulo, preenchedores de todas as ausências

possíveis. As tentativas de esgotamento de um lugar parisiense teriam como contraparte os saltos expansivos e sucessivos de *Espèces d’espaces*. Ao romance *La Disparition*, em que não há a principal vogal da língua francesa, sucede naturalmente *Les Revenentes*, no qual o “e” é soberano. O gosto mesmo do autor pelo lipograma revela-nos o gozo lúdico e a melancolia profunda, sendo simultaneamente a formalização da ausência e a sua exaustão. Vide *La Disparition*: caracterizado por uma ausência enorme, é marcado igualmente pela produção lúdica de uma totalidade possível, o paradigma das palavras da língua francesa contendo “e”. Dividida e complementar, seja por meio das relações de um texto com outro, seja por meio das relações de um mesmo texto, a obra de Perec possui, de acordo com Joly, uma contemporaneidade trágica (JOLY, 2004, p. 10). Ao mesmo tempo, não deixa de enfatizar a organização do mundo pela organização da escrita:

Escrever: tentar meticulosamente reter alguma coisa, fazer com que alguma coisa sobreviva: extrair algumas migalhas precisas do vazio que se cava, deixar em alguma parte um sulco, um rastro, uma marca ou alguns sinais.⁴⁰ (PEREC, 2007, p. 180).

No fundo, estamos diante do dilema fundacional de toda prática artística moderna posterior à experiência da catástrofe da Segunda Guerra Mundial, entre a experiência do vazio e a nostalgia do pleno, entre o silêncio e a produção. A

³⁹ “Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires; la première est de TOUT recenser, la seconde d’oublier tout de même quelque chose; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte; entre l’exhaustif et l’inachevé, l’énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (‘la vie’) resterait pour nous sans repères: il y a des choses différentes qui sont pourtant un peu pareilles; on peut les assembler dans des séries à l’intérieur desquelles il sera possible de les distinguer.”

⁴⁰ “Ecrire: essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.”

obra de Perec superaria tal dilema em um jogo que se caracteriza pela

[...] exibição dos ocios e a magia das descobertas, a menos que essa ambivalência não resulte na impossibilidade de lidar com o nada (escolha do vazio) ou, pelo contrário, em levar-se muito a sério na sua vontade de potência (escolha do pleno).⁴¹ (JOLY, 2004, p. 10).

O esgotamento e a reunião remetem a uma utopia da totalidade e à vontade de atribuir ao texto alguma forma de eficácia, no mínimo material, na qual a língua, ao reinventar-se, enfim atinge o real, erigindo algo inconcebível sem o jogo paradoxal. Joly está falando de uma representação simbolicamente completa, mesmo que por um conjunto de fragmentos. Perec seria, então, um construtor, um trabalhador, um artesão, mas em outro sentido. Mesmo saindo do nada, do vazio⁴², o que ocorre em

sua obra é a edificação do real, entendido como tudo, como a totalidade, no qual a escrita tem um papel conservador, de recuperação.

Conclusão

Ao investigar o Oulipo, logo percebe-se um dado: a imensa quantidade de estudos sobre os textos do grupo que falam de suas estruturas, que se regozijam com a postura do grupo, que exaltam a metatextualidade, as encriptações autobiográficas, as citações literárias, as proezas verbais, a tendência a reduzir a literatura a enigmas simples, por mais complexos que sejam. Para o pesquisador, é reconfortante lidar com enigmas matemáticos. Todos possuem uma chave, cabendo a quem investiga a tarefa de reconhecê-la e usá-la. Ao dominar um conhecimento que os outros ignoram, justifica-se uma existência no mundo e um emprego numa instituição. Igualmente, a *contrainte* parece causar uma admiração viciante no especialista, como se este fosse capturado pelo olhar serpentina da medusa e caísse no poço raso do jogo de *quiz*.

Assim, mesmo que a *contrainte* oulipiana crie uma espécie de funcionamento autônomo do texto, é perceptível em obras como as de Perec entrever o espaço da subjetividade. Ambas, conjuntamente, seriam as responsáveis pela verdadeira potencialidade de uma obra oulipiana. No caso de Perec, como bem salienta Joly, encontramos os timbres de uma subjetividade que não se quer tautológica, uma voz textual descolada da *contrainte*, identificável como diferente do aspecto maquinal, mas que com ele constitui um binômio fundamental.

⁴¹ “[...] exhibition des creux et la magie des découvertes, à moins que cette ambivalence ne figurât l’impossibilité de se résoudre à faire face au néant (choix du vide) ou, à l’inverse, à se prendre tout à fait au sérieux dans sa volonté de puissance (choix du plein).”

⁴² Alguns exemplos, tais como trazidos por Joly, são: “Le point de départ de son écriture, c’est le trou, le vide, le rien et chercher à le combler ne peut que conduire à un échec, de la même manière que chercher à en retrouver le maillon premier est un leurre; ce qui est premier, fondamental, le fondement de tout, c’est la rupture, la brisure, la fracture, la cassure [...]” [“O ponto de partida de sua escrita é o buraco, o vazio, o nada, e procurar preenchê-lo leva apenas a um fracasso, da mesma maneira que procurar encontrar o elo primeiro é uma ilusão, o que vem primeiro, fundamental, o fundamento de tudo, é a ruptura, o rompimento, a fratura, a quebra [...]”] (LANCELOT apud JOLY, 2004, p.11); “[...]” Perec éprouve dans chacun de ses textes l’impossible nomination du réel et le silence du passé. Il aboutit à une pratique d’écriture inquiète, mélancolique (c’est-à-dire marquée par l’impossibilité de conclure le deuil de ses parents). Il doit reconnaître l’infirmité des mots lorsqu’il s’agit d’essayer de dire une vérité sur soi [...]” [“Perec experiencia em cada um dos seus textos a impossível nomeação do real e o silêncio do passado. Ele desemboca em uma prática de escrita inquieta, melancólica (isto é, marcada pela impossibilidade de concluir o luto de seus pais). Ele deve reconhecer a enfermidade das palavras quando se trata de tentar dizer uma verdade sobre si [...]”] (BERTHARION apud, JOLY, 2004, p. 11)

Referências

- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguido de O grau Zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand, Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BELLOS, David. L'effet contrainte. In: SCHIAVETTA, Bernardo, BAETENS. *Revue Formules. Le goût de la forme en littérature: écritures et lectures à contraintes – Colloque de Cerisy*, Paris: Noesis, 2004, p. 19-27.
- BENS, Jacques. *Genèse de l'Oulipo: 1960-1963*. Paris: Le Castor Astral, 2005.
- BLOOMFIELD, Camille. L'Oulipo dans l'histoire des groupes et mouvements littéraires: une mise en perspective. s. d. Disponível em: <https://www.academia.edu/3551290/L'Oulipo_dans_l'histoire_des_groupes_et_mouvements_litt%C3%A9raires_une_mise_en_perspective>. Acesso em: 15 nov. 2014.
- CARNEIRO, Vinicius Gonçalves. *Restrições formais, transcrição concreta e algo mais no Oulipo e em La Disparition, de Georges Perec*. 233 f. Tese (Doutorado em Letras) – Teoria literária, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ufmg, 2006.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula – a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FOURNEL, Paul. *Clés pour la littérature potentielle*. Paris: Denoël, 1972.
- GODIN, Christian. *La totalité – Prologue*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 1997.
- JARRY, Alfred. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. Paris: Gallimard, 2005.
- JOLY, Jean-Luc. *Connaissance du monde: multiplicité, exhaustivité, totalité dans l'oeuvre de Georges Perec*. 1147 f. Tese (Doutorado em Letras) – Letras Modernas, Toulouse 2, Toulouse, 2004.
- JOUET, Jacques. L'écrivain, artisan des mots. In: *Encyclopedia Universalis – Grand Atlas Universalis des littératures*. Paris: [s.e.], 1990.
- LE TELLIER, Hervé. *Esthétique de l'Oulipo*. Paris: Le Castor Astral, 2006.
- MAGNÉ, Bernard. *Percollages 1981-1988*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989.
- _____. *Georges Perec*. Paris: Nathan, 1999.
- MESCHONNIC, Henri. Fragments d'une théorie de la forme. In *Langue française*, 23, 1974, pp. 5-23. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1974_num_23_1_5679>. Acesso em: 27 ago. 2014.
- OULIPO. *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 2007a.
- OULIPO. *La Littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 2007b.
- PARAYRE, Marc. *Lire La disparition*. Tese (Doutorado em Letras) – Letras Modernas, Toulouse 2, Toulouse, 1992. Tomo I e II.
- PEREC, Georges. *A Vida modo de usar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Entretiens et conférences*. Paris: Joseph K, 2003a. Vol. 1.
- _____. *Entretiens et conférences*. Paris: Joseph K, 2003b. Vol. 2.
- _____. *La Disparition*. Paris: Gallimard, 2009.
- QUENEAU, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard, 2006. Disponível em: <<http://www.growndodo.com/wordplay/oulipo/10%5E14sonnets.html>>. Acesso em: 10 dez. 2014.
- REGGIANI, Christelle. *Rhétoriques de la contrainte – Georges Perec e l'Oulipo*. Paris: Editions Interuniversitaires, 1999.
- SCHIAVETTA, Bernardo, BAETENS, Jan. Definir la contrainte? *Revue Formules – Qu'est-ce que les littératures à contraintes*. Paris: Noesis, 2000, p. 20-55.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: *O pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. São Paulo: Vozes, 1985.

Recebido: 9 de agosto de 2017.
Aceite: 10 de outubro de 2017.