

LA DISPARITION COMO EXPÊRIÊNCIA NA LÍNGUA: NOTAS INICIAIS A UMA ANÁLISE DA OBRA SEM A LETRA MAIS FREQUENTE DO IDIOMA

Vinícius Gonçalves Carneiro*

RESUMO: *O Oulipo é um grupo literário que preconizava a criação e utilização de contraintes à criação literária. Porém, muitos dos estudos sobre suas obras limitam-se a identificar a restrição formal e exaltá-la. Identificando tal postura como nociva a uma melhor compreensão e maior difusão das obras oulipianas, este artigo abordará o romance de Georges Perec *La disparition* [O sumiço], compreendendo sua inter e metatextualidade e as implicações da sua radical proposta literária. Nas citações do romance traduz-se sem o “a”, vogal mais utilizada em português.*

PALAVRAS-CHAVE: *Oulipo, La disparition, contrainte, lipograma, literatura potencial.*

ABSTRACT: *The Oulipo is a literary group based on the use of formal constraints as a “machine” of artistic creation. However, many of the studies about oulipian works are restricted to only identifying these constraints and praising them, making it difficult for a wider diffusion and understanding of these works. Therefore, this paper aims to analyse the novel *La disparition* by Georges Perec. It will be examined its intertextuality and metatextuality. In this paper, all the passages of *La disparition* were translated without the letter “a”, the most common letter in the Portuguese language.*

KEYWORDS: *Oulipo, La disparition, Georges Perec, constraint, lipogram, potential literature.*

Introdução¹

É inegável que Perec era dado a escrever sob o nível máximo de dificuldade. O romance *La disparition* (*O sumiço* em português), de 1969, possui mais de trezentas páginas sem a letra “e”, a mais utilizada em francês. Restrições baseadas na língua repetem-se em outros textos do autor. Vide os poemas heterogramáticos, variação sofisticada do anagrama. Inicialmente concebido em “Ulcérations”, a forma consiste num bloco de letras, distribuídas em “versos” de onze, sendo elas “e”, “s”, “a”, “r”, “t”, “i”, “n”, “u”, “l”, “o”, “c”, as mais frequentes do alfabeto francês (Oulipo, 2007, p. 337). Perec ainda foi autor do maior palíndromo do mundo a sua época (Oulipo, 2007, p. 97-102) e construtor do prédio de *A vida modo de usar* a partir dos movimentos do jogo de xadrez.

* Professor Leitor da Universidade Paris-Sorbonne (Paris IV). Pós-doutorando junto à Universidade de Aix-Marseille.

¹ Parte dessa pesquisa foi desenvolvida na Tese de Doutorado *Restrições formais, transcrição concreta e algo mais no Oulipo e em La disparition, de Georges Perec* (2015).

Quanto ao livro sem um signo tipográfico, não se trata apenas de um feito linguístico. A trajetória do protagonista, Anton Voyl, ou Tônio Voguel², é marcada por incursões sorumbáticas e crises fisiológicas, que terminam no seu desaparecimento, a partir do qual se seguem inúmeras outras desapareções e assassinatos violentos. Todos sob a veste das narrativas policíescas. Logo no “Prólogo” do romance somos avisados do que está por acontecer. Sob o título de “*O princípio do Tormento, como em breve poderemos ver*”³ (2009, p. 11), são enumerados assassinatos e destruições de órgãos e instituições públicos como prefeitura, aeroporto e hospital, descrições entremeadas com situações cômicas, descortinando um romance que vai além da simples escrita sem uma letra. Trata-se do prenúncio do que se seguirá na narrativa. As personagens, que vão sumir uma a uma, estão ligadas por laços familiares, informação que desconhecem. Este é o motivo que faz com que todos sejam mortos. Ao melhor estilo detetivesco de Hercule Poirot, de Agatha Christie, ou de Sherlock Holmes, de Conan Doyle, o policial Dupin (Aloysius Swann no original) tenta desvendar a conexão entre os crimes.

Deste modo, temos, de um lado, uma narrativa policial cheia de atrocidades e desaparecimentos, frequentemente associados ao falecimento trágico dos pais de Péric na Segunda Guerra Mundial e ao genocídio judaico como um todo. De outro, um texto escrito sem a principal letra de um idioma no qual a ausência é salientada a todo o momento, o que restringiria o romance a sua autorreferencialidade, como se todo elemento ali presente se justificasse por causa do princípio que o constitui. Muitos dos primeiros estudos sobre *O sumiço* limitaram-se a identificar a *contrainte* e a entendê-la como um método de produção verbal, por vezes a exaltando. No presente artigo o movimento será de ampliar essa visão sobre o romance a partir do entendimento de algumas concepções estéticas e formais de Péric e do contexto intelectual em que este estava inserido. Posteriormente partiremos para uma análise do romance e as implicações da radical experimentação literária nele proposta.

² Para traduzir o romance, é central traduzir a *contrainte*, ou seja, omitir a letra mais utilizada no idioma. Em outras línguas, quando a letra (ou elemento correspondente) mais utilizada é distinta, por vezes se optou pelo apagamento da letra (ou elemento mais recorrente), como em espanhol, russo e japonês. Propomos o mesmo em português retirando a vogal “a”, cuja frequência (cerca de 12%) é mais de 16% maior que a do “e” (cerca de 10%), a segunda em ocorrência na nossa língua. Para se ter uma ideia, em francês a ocorrência do “a” gira por volta de 10% e a do “e”, por volta de 14%. Logo, afirmar que 2% de diferença é pouco num universo em que as grandezas são 12% e 10% parece inconsistente. Levando-se em conta a restrição e fugindo da conveniência de utilizar percentualmente mais vocábulos em português que Péric tinha a seu dispor em francês, propõe-se *transcriar* os trechos de *La disparition* sem a letra “a”. Como a análise do romance baseia-se nessa escolha tradutória, as traduções constam no corpo do texto.

³ *Où l'on saura plus tard qu'ici s'inaugurait la danation.*

Campos de interesse de Perec

Em entrevista radiofônica concedida a Bernard Noël em 1977, o autor relata que estava em estado de júbilo durante os dois anos em que trabalhara em *O sumiço* (2003b, p. 62). O termo júbilo, de fato, reaparece inúmeras vezes nos seus enunciados, como na entrevista de 1978 “En dialogue avec l’époque” (2003b, p. 55-67), servindo tanto para se referir ao sentimento de escrever quanto à sensação do leitor ao lê-lo:

Les écrivains que j'aime, de Rabelais à Joyce en passant par Stendhal et Flaubert, racontent des histoires. Quand j'avais dix ans, la littérature, c'était pour moi dévorer Dumas e Verne. Cette passion est restée intacte et j'essaie de retrouver cette espèce de joie de jouer avec les mots, avec cette chose assez extraordinaire qui est les vingt-six lettres de l'alphabet qui, en se combinant, donnent naissance à la ficton, à ce qu'il y a de merveilleux dans le fait de raconter une histoire. On a eu peur de ce plaisir pendant um certain temps. On n'y croyait plus, on ne savait plus comment s'y prendre. Outre cette crise, il fallait retrouver le plaisir du texte, tant au niveau de la lecture qu'au niveau de la production du texte. C'est en me fixant des règles que j'ai essayé de résoudre ces problèmes. (Perec, 2003b, p. 303-304)⁴

A euforia com a rigidez das restrições e a relevância das letras nesse jogo convergem na constituição de um dos quatro campos de interesse de Perec:

Effectivement, il y a plusieurs chemins, qui partent d'une interrogation centrale, d'abord sur le roman, ensuite en se précisant davantage sur l'écriture et ma relation à l'écriture. Cela passe par plusieurs champs, comme si je labourais des parcelles différentes. Il y en a une qui est très nette, et qu'on peut rattacher à une interrogation d'ordre sociologique: essayer de repérer dans la quotidienneté quelque chose qui la révèle. Le premier livre de ce type est bien entendu *Les Choses*, sur la société de consommation. C'est aussi *Espèces d'espaces*; ce sont tous les travaux que j'ai faits dans le cadre de *Cause Commune*; les descriptions de lieux, de chambres, et c'est l'un des aspects importants de *La vide mode emploi*. Et puis, il y a une deuxième interrogation qui part de ma relation à l'écriture, qui est une sorte de tendance autobiographique. C'est encore peu manifeste dans *Les Choses*, dans *Un homme qui dort*, fondés sur des supports autobiographiques, des éléments autobiographiques, et c'est tout à fait apparent dans *W* où fiction et autobiographie s'entremêlent et s'éclairent l'une l'autre.

Ensuite, il y a une troisième tendance qui est celle du jeu, c'est-à-dire l'Oulipo, travail sur le langage, sur l'écriture: un travail au sens où on dit d'un pianiste qu'il travaille: il fait des gammes, des exercices et,

⁴ Os escritores que eu gosto, de Rabelais a Joyce, passando por Stendhal e Flaubert, contam histórias. Quando eu tinha seis anos, a literatura era para mim devorar Dumas e Verne. Essa paixão ficou intacta e eu tento encontrar esse espaço de alegria de brincar com as palavras, com essa coisa bastante extraordinária que são as vinte e seis letras do alfabeto que, combinando-se, dão origem à ficção, ao que há de maravilhoso no fato de contar uma história. Tivemos medo desse prazer durante certo tempo. Não acreditávamos mais, não sabíamos mais como ter prazer nisso. Além dessa crise, era preciso encontrar o prazer do texto, tanto o da leitura quanto o da produção do texto. É me impondo regras que tentei resolver esses problemas.

avant de commencer l'interprétation d'un morceau, il se déroule les doigts. Cette direction apparaît dans tout le travail que j'ai fait à l'Oulipo et donne parfois des ouvrages fondés entièrement sur des contraintes littérales: lipogrammes (*W, Les Revenentes*), anagrammes (*Alphabets*), palindromes, etc.

Enfin, une quatrième dimension, plus ambitieuse, est le désir de romanesque, l'envie de raconter des histoires, qui a commencé pour moi avec *La disparition* et peut-être un peu déjà avec *Petit Vélo*. Essa divisão da própria produção é uma reflexão que Perec reproduz em inúmeros textos. (Perec, 2003b, p. 56)⁵

O autor relaciona cada vertente da sua produção a um livro em específico. *As coisas* é o exemplo de texto sociológico. *W, La boutique obscure, Je me souviens* e *Lieux où j'ai dormi* são os de textos autobiográficos. Obras sob *contraintes* duras são exemplos de textos lúdicos. *A vida modo de usar* é o paradigma de romanesco, aquele em que melhor se desfruta o gosto pelas histórias. Monta-se um sistema que é tão sedutor quanto esquematicamente limitado, induzindo à noção falsa de que cada obra trata ou tem como destaque um traço específico e, pior, de que deve ser lida seguindo-o. Além de possíveis equívocos interpretativos, separar os textos em campos de interesses leva-nos à miopia. Mesmo que Perec não tenha escrito como Raymond Roussel o seu *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, cujo objetivo era tornar-se inteligível aos leitores futuros, a verdade é que os quatro campos de interesse foram mais eficazes que a autoexegese rousseliana.

Como contrargumento, podemos afirmar que *W*, considerado eminentemente autobiográfico, não é menos romanesco que outras obras de Perec, tendo em vista as narrativas da ilha. Ou menos oulipiano, levando-se em conta as *contraintes de lectures*, que se opõem às *contraintes d'écritures* e estão ligadas aos procedimentos de montagem. Conforme Lejeune (1991), o vai e vem entre as duas histórias, a autobiografia de Perec e o cotidiano distópico da ilha de *W*, baseado no esporte, fazem com o que o leitor intercale disforia e euforia. Obra de impossível definição quanto ao gênero, *Espèces d'espaces*, no

⁵ Efetivamente, há vários caminhos, que partem de uma interrogação central, primeiro sobre o romance, depois enfocando a escrita e a minha relação com a escrita. Isso passa por vários campos, como se eu lavrasse parcelas diferentes. Há um desses que é muito claro e que podemos conectar a uma interrogação de ordem sociológica: tentar repetir cotidianamente alguma coisa que a revele. O primeiro livro desse tipo é claro que é *As coisas*, sobre a sociedade de consumo. É o caso também de *Espèces d'espace*; de todos os trabalhos que fiz no período da *Cause Commune*; as descrições de lugares, de quartos, um dos aspectos importantes de *A vida modo de usar*. E depois há uma segunda interrogação que parte da minha relação com a escrita, que é um tipo de tendência autobiográfica. É ainda pouco claro em *As coisas*, em *Um homem que dorme*, baseados em materiais autobiográficos, elementos autobiográficos, e é bastante evidente em *W*, em que ficção e autobiografia se entrelaçam e se iluminam mutuamente. / Em seguida, há uma terceira tendência que é aquela do jogo, isto é, o Oulipo, trabalho sobre a linguagem, sobre a escrita: um trabalho no sentido em que se diz que é o trabalho de um pianista: ele faz escalas, exercícios e, antes de começar a interpretação de um pedaço, ele desenferuja os dedos. Essa direção aparece em todo o trabalho que eu fiz no Oulipo e dão às vezes em obras baseadas inteiramente nas restrições literárias: lipogramas (*W, Les Revenentes*), anagramas (*Alphabets*), palíndromos, etc. / Enfim, uma quarta dimensão, mais ambiciosa, é o desejo romanesco, vontade de contar histórias, que começou para mim com *O sumiço* e talvez um pouco já em *Petit Vélo*.

trânsito entre um tratado urbanístico patafísico e um livro de listagens e relatos pessoais, não pode ser dissociado de sua estrutura em bonecas russas, as quais reverberam os espaços da cidade, os espaços do sujeito e os espaços do sujeito na cidade. *O sumiço*, por sua vez, é um romance em lipograma, no qual se destaca o lúdico, mas também é um romance com viés policial, pleno de peripécias, como *A vida modo de usar*. A ficção em ambos é fruto do regime de restrição. Mas nestes dois romances é também perfeitamente cabível uma abordagem sociológica, tendo em vista a possibilidade de estudo dos hábitos e condições da sociedade francesa: seja pela abordagem, no mais das vezes irônica, do cenário intelectual parisiense dos anos 1960, seja pelo mapeamento dos moradores de um prédio da década de 1970.

O espaço da letra

Assim, para começarmos a auscultar a obra de 1969, o primeiro passo é compreender o papel de destaque atribuído a letra. Um rápido percurso na obra de Perec serve para constarmos o seu lugar privilegiado. Por vezes, as palavras são objeto de reflexão. Em artigo de 1982 presente em *Penser/Classer*, o autor questiona-se:

Plusieurs fois je me suis demandé quelle logique avait présidé à la distribution des six voyelles et des vingts consonnes dans notre alphabet: pourquoi d’abord A, et ensuite B, et ensuite C, etc.?

L’impossibilité évidente de toute réponse a, au départ, quelque chose de rassurant: l’ordre alphabétique est arbitraire, inexpressif, donc neutre: objectivement A ne vaut pas plus que B, l’ABC n’est pas un signe d’excellence, mais seulement de commencement (l’ABC du métier). (Perec, 2003d, p. 158)⁶

Nos títulos dos livros de Perec, essa proeminência da letra⁷ fica ainda mais evidente, como é o caso de *Alphabets* e *W ou a memória da infância* – que, originalmente, deveria se chamar apenas *W* (Bellos, 1994, p. 557). Em *Les mots croisés*, consta no prólogo:

La construction de la grille est une tâche fastidieuse, minutieuse, maniaque, une sorte de arithmétique à base de lettres où il importe seulement que les mots aient telle ou telle longueur et que leur superposition fasse apparaître des groupes compatibles avec la construction verticale d’autres; système de contrainte primaire où la

⁶ Várias vezes me perguntei em qual lógica presidira a distribuição das vogais e das vinte consoantes em nosso alfabeto: por que primeiro A, e depois B, e depois C, etc.? / A impossibilidade evidente de qualquer resposta tem, no princípio, alguma coisa de tranquilizador: a ordem alfabética, que é arbitrária, inexpressiva, logo neutra: objetivamente, A não vale mais que B, o ABC não é um sinal de excelência, mas somente de começo (o ABC do ofício).

⁷ Para mais informações, ver o artigo “Embellir les lettres” (Motte, 1985).

lettre est omniprésente mais d'où le langage est absent. (Perec, 2003c, p. 9)⁸

A linguagem é vista como posterior ao momento de repouso da palavra, temporalidade em que a letra é a protagonista. Mas mesmo com a linguagem em movimento a letra não perde a majestade. Em *Tentatif d'épuisement d'un endroit parisien*, lá está ela atuando com destaque em “Esquisse des choses d'un inventaire de quelques'une des choses strictement visibles”:

Des lettres de l'alphabet, des mots “KLM” (sur la pochette d'un promeneur), un “P” majuscule qui signifie “parking”, “Hôtel Récamier”, “St-Raphaël”, “l'épargne à la dérive”, “Taxis tête de station”, “Rue du Vieux-Colombier”, “Brasserie-bar La Fontaine Saint-Sulpice”, “P ELF”, “Parc Saint-Sulpice”. (Perec, 2010, p. 10)⁹

Nas prosas, frequentemente o mundo e seus elementos são entendidos a partir da forma das letras. Em *La boutique obscure*, as letras são os signos orientadores de alguns relatos, como “Initiales”, “M/W” e “les mots em l”, sendo que no sonho 26 “le bar est très long. Il a une forme de S”¹⁰ (2010, p. 30). Em *Espèces d'espaces*:

A défaut d'eau de pluie, l'entretien des chaussées et des trottoirs peut être assuré grâce à des arrivées d'eaux qui sont installées à preaque tous les croisements de rues et qui s'ouvrent à l'aide de clés en forme de T dont sont munis les employés municipaux chargés du nettoyage des rues. (Perec, 1983, p. 68)¹¹

Em W, envolto pelo círculo familiar, “como uma muralha intransponível”, enquanto a família tem a forma de uma fortificação típica das primeiras cidades, a letra de uma língua ainda desconhecida é que sugere ao menino Perec uma forma geométrica: “Todos se extasiavam diante do fato de eu ter desenhado uma letra hebraica, identificando-a: o signo teria a forma de um quadrado, aberto em ângulo inferior esquerdo [...]” (1995, p. 21). No final de A vida modo de usar:

É o dia 23 de junho de 1975, e vão dar oito horas da noite. Sentado diante do puzzle, Bartlebooth acaba de morrer. Sobre a toalha da mesa,

⁸ A construção da grade é uma tarefa tediosa, minuciosa, maníaca, um tipo de aritmética à base de letras na qual somente importa que as palavras tenham este ou aquele comprimento e que sua superposição deixe entrever grupos compatíveis com a construção vertical das outras; sistema de restrição primário no qual a letra é omnipresente, mas no qual a linguagem é ausente.

⁹ Letras do alfabeto, palavras “KLM” (no bolso da camisa de um transeunte, um “P” maiúsculo que significa “parking” “Hôtel Récamier”, “St-Raphaël”, “l'épargne à la dérive”, “Ponto de táxi”, Rua do Vieux-Colombier”, “Brasserie-bar La Fontaine Saint-Sulpice”, “P ELF”, “Parc Saint-Sulpice”).

¹⁰ [O] bar é muito longo, em forma de S.

¹¹ Na falta de chuva, a manutenção dos pavimentos e das calçadas pode ser assegurada graças aos hidrantes que estão instalados em quase todos os cruzamentos de ruas e que se abrem por meio de chaves em forma de T, as quais municiam os empregados municipais encarregados da limpeza das ruas.

nalgum lugar do céu crepuscular do quadringentésimo trigésimo nono puzzle, o vazio negro da única peça ainda não encaixada desenha a silhueta quase perfeita de um X. Mas a peça que o morto segura entre os dedos, já há muito prevista em sua própria ironia, tem a forma de um W. (Perec, 1991, p. 502)

A letra pode ser ainda um modo de contar um mundo, o epicentro da ficção:

J'aime marcher dans Paris. Parfois pendant tout un après-midi, sans but précis, pas vraiment au hasard, ni à l'aventure mais en essayant de me laisser porter. Parfois en prenant le premier autobus qui s'arrête (on ne peut plus prendre les autobus au vol). Ou bien en préparant soigneusement, systématiquement, un itinéraire. Si j'en avais le temps, j'aimerais concevoir et résoudre des problèmes analogues à celui des ponts de Königsberg, ou, par exemple, trouver un trajet qui, traversant Paris de part en part, n'emprunterait que des rues commençant par la lettre C. (Perec, 1983, p. 87)¹²

Nada sintetiza melhor tal perspectiva que um projeto inacabado do final dos 1970:

J'ai moi-même imaginé un roman de science-fiction dans lequel la société ne fonctionnerait plus sur l'argent, mais sur l'alphabet. Tous les matins, en se réveillant, on recevrait sept lettres de scrabble et, partout dans la rue, il y aurait des scrabbles en cours. Chaque fois qu'on arriverait à poser un mot, ou à ajouter une ou plusieurs lettres sur un mot déjà existant, on en recevrait un certain nombre d'autres, on pourrait capitaliser, ce serait le capitalisme littéral. On afficherait des cours des lettres. Le "x" vaudrait très cher. (Perec, 2003b, p. 274)¹³

Sejam como metáforas, mapas, referências geográficas ou monetárias, as letras individualmente ou o alfabeto como um todo são centrais na obra de Perec. É por elas que ocorre a mediação entre o homem e o universo que o circunda. É por elas que os elementos, eventos e pensamentos se tornam inteligíveis e, mais que isso, podem ser desestabilizados, parodiados, satirizados, procedimentos tão caros aos oulipianos.

¹² Gosto de caminhar em Paris. Às vezes por uma tarde inteira, sem rumo preciso, não de fato aleatoriamente, nem de modo aventureiro, mas deixando me levar. Às vezes, pegando o primeiro ônibus que para (não podemos pegar o ônibus andando). Ou então preparando cuidadosamente, sistematicamente, um itinerário. Se eu tivesse tempo, gostaria de imaginar e resolver problemas análogos ao das pontes de Königsberg ou, por exemplo, encontrar um trajeto que, atravessando Paris de ponta a ponta, apenas levaria em conta as ruas começando com a letra C.

¹³ Eu mesmo imaginei um romance de ficção científica no qual a sociedade não mais funcionaria com dinheiro, mas com o alfabeto. Todas as manhãs, ao se levantar, receberíamos sete letras de palavras cruzadas e, em toda parte, haveria palavras cruzadas sendo feitas. Cada vez que chegássemos a formar uma palavra, ou a acrescentar uma ou várias letras em uma palavra já existente, receberíamos uma série de outras, poderíamos capitalizar, seria o capitalismo literário. Os valores das letras seriam informados. O "x" valeria muito.

Três índices de leitura da vogal: grafemas, séries e fonemas

Caso no detenhamos especificamente em *O sumiço*, percebemos que há inúmeros momentos da narrativa, chamados de *índices de leitura* por Parayre (cf. 1985, p. 26-27), em que algumas das personagens se aproximam da vogal proibida. Esta é evocada como grafema, referência às diferentes grafias (formas geométricas) que a letra possui (“a”/“A” [pt] e “e”/“E” [fr]); como série alfabética/vocálica, isto é, à posição no alfabeto (primeira [pt] e quinta letra [fr]) e no conjunto de vogais (primeira [pt] e segunda vogal [fr]); ou como fonema, quando enuncia-se a vogal. Vejamos exemplos:

Por vezes vê um isósceles nem de todo perfeito, com o risco inferior ténue e sobre os dois congruentes: pode-se dizer um enorme V invertido.

Ou, níveo como neve, emergindo de um límpido nevoeiro, o espectro de um bispo de indumentos puros, com um cibório cônico de vidro, nem de todo cheio de leite.

Ou, por poucos segundos, de três troncos estreitos, o surgimento de um esboço insuficiente: contornos espúrios que podem ser, em um inútil exercício do intelecto, o Pico Cilindro, do Monte Perdido, sexto cume dos Pireneus.

Ou, se impondo de repente, o vulto de um pinheiro pendido pelo vento, com o cume coberto de neve, como se fosse um elmo lívido, tingido de erro. (Perec, 2009, p. 19)¹⁴

Num pôr-do-sol, os contornos de um gorgulho ou de um percevejo, que nem consegue subir pelo eixo entre os vidros do postigo, lhe produz, sem entender o porquê, um profundo desconforto.¹⁵ (Perec, 2009, p.30)

*Existe um bicho
Que tem o corpo de um isósceles
Erguido sobre dois pés?* (Perec, 2009, p. 44)¹⁶

Estes são alguns exemplos do desenho da letra, grafemas distribuídos no romance, mas há outros, mais complexos, ligados ao binômio alfabeto/vogais. Os números entram também nessa lógica: em português temos o um, pois “a” é a primeira letra do alfabeto; em ambas as línguas, o cinco, lugar do “e” no alfabeto e número de vogais sem “a”/“e”; o seis, conjunto de vogais com “a”/“e”; o vinte, número de consoantes; o vinte e cinco e o vinte e seis, alfabeto com e sem “a”/“e”. A aparição de “cinco ou seis” explicita este

¹⁴ Ainsi, parfois, un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal: on aurait dit un grand G vu dans un miroir. / Ou, blanc sur blanc, surgissant d'un brouillard cristallin, l'hauteur portrait d'un roi brandissant un harpon. / Ou, un court instant, sous trois traits droits, l'apparition d'un croquis approximatif, insatisfaisant: substituts saillants, contours bâtarde profilant, dans un vain sursaut d'imagination, la Main à trois doigts d'un Sardon ricanant. / Ou, s'imposant soudain, la figuration d'un bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir trois articulations d'un blanc quasi lillial.

¹⁵ Un soir, la vision d'un charançon ou d'un cafard qui n'arrivait pas à graver un croisillon du vasistas lui causa, sans qu'il sût pourquoi, un profond inconfort.

¹⁶ *Y a-t-il un animal / Qui ait un corps fait d'un rond pas tout à fait clos / Finissant par un trait plutôt droit?*

caldo metatextual, o qual, ao substituir expressões que remetem a um conjunto impreciso, camufla outros sentidos:

Entre 5 e 6 de fevereiro, vinte e cinco coquetéis Molotov explodem em motins. (Perec, 2009, p. 12)¹⁷

[...] escrutinou o teto e viu surgir cinco, seis, vinte, vinte e seis composições [...]. (Perec, 2009, p. 19)¹⁸

[...] desenvolve um conto: em um reino longínquo, um menino, pequerrucho de nome Gustin H. Ele tem cinco e vive em um edifício onde em tudo se vê o desleixo. (Perec, 2009, p. 43)¹⁹

Os números acumulam funções, apontando a quantidade de itens de uma série, determinados ou indeterminados. Pontualmente referem-se às letras das séries alfabética e vocálica, reverberando enunciados que estão de modo intrínseco conectados ao processo lipogramático – vide as referências a assaltos, escrutínios, combinações, abandonos, clareza, grafites intrigantes, traços, sinais, brancos, inscrições, etc. Há momentos em que os números de uma citação deixam o lipograma mais explícito, sendo a equação das enunciações uma metáfora mesma da *contrainte*:

[...] seu propósito nem chegou perto de vinte e cinco ou vinte e seis bosquejos. Embelezou cinco ou seis pontos [...]. (Perec, 2009, p. 50)²⁰

[...] reduzindo nossos poderes em um quinto, ou menos! (Perec, 2009, p. 54)²¹

É disposto em um dormitório onde tem vinte e seis leitos, sendo que vinte e cinco preenchidos por indivíduos meio que moribundos. (Perec, 2009, p. 44)²²

No primeiro caso, o número vinte e cinco e o número vinte e seis, colocados em paralelo com cinco e seis, indicam uma correspondência: vinte e seis letras está para seis vogais, assim como vinte e cinco letras está para cinco vogais. O mesmo processo metafórico ocorre no segundo trecho, sobre o conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe,

¹⁷ Dans la nuit du lundi au mardi 6 Avril, on compte vingt-crois assauts au plastic.

¹⁸ [...] scrutant son tapis, il y voyait surgir cinq, six, vingt, vingt-six combinaisons [...].

¹⁹ [...] il y aurait, dans un pays lointain, un garçon, un bambin au nom d'Aignan. Il aurait cinq ans. Il vivrait dans un palais où tout irait à l'abandon.

²⁰ [...] son propos n'aboutit qu'à vingt-cinq ou vingt-six notations: il broda sur cinq ou six points [...].

²¹ [...] il affaiblit nos pouvoirs dans la proportion d'au moins un sur cinq!

²² On l'installe dans un dortoir où il y avait vingt-six lits dont vingt-cinq garnis d'individus plus ou moins moribonds.

que em *O sumiço* é também o roubo de uma vogal. Chamado por causa desse crime, o detetive Dupin não possui o mesmo ímpeto investigativo da personagem original, chegando a afirmar que “Porém, mesmo com indefectíveis deduções, errou em resolver o mistério. / – Em outros tempos, tivemos sorte nesse tipo de crime, ou pelo menos um pou... – murmurou Dupin”²³ (2009, p. 54). Se Dupin exclui qualquer possibilidade do acaso, em *Perc* o arbitrário não está descartado. Por hora, guardemos que a omissão da vogal é a perda de uma letra/o roubo de uma *lettre*, o mesmo acontecendo na relação 26 leitões existentes/26 letras do alfabeto.

Além da letra enquanto forma e elemento de duas séries, o “a”/“e” é evocado enquanto fonema, como na dedicatória de *W*, “Pour E”, ou seja, “Pour eux”, para eles²⁴. Conforme Parayre, esse jogo fonético está em inúmeras cenas do lipograma, como quando um *barman* se vê impossibilitado de fazer um *drink* porto-flip, composto de vinho do porto e gema de ovo. O atendente é reticente em fazer a bebida, pois seria necessário utilizar *oeufs* [ovos], ou seja, “e” ([ø]) (cf. 1985, p. 45-52). Ao explicar que não poderia usá-lo, é acometido de um mal súbito. Em português o *drink* é *vesper* e o que falta é “vodc...”. O jogo com os fonemas também ocorre nas manchetes de jornal:

FOGO NO ZOOLÓGICO:
BICHOS MORREM SEM OXIGÊNIO!

--

**Em seu jogo de pôquer, nem três, nem dois
SOMENTE REIS!**

*

FIM DE SIGILO EXPÕE
CÓDIGOS SECRETOS (*Perc*, 2009, p. 28)²⁵

Em português, na primeira manchete os animais morrem sem ar, isso é, sem “a”. Na segunda, a sucessão lógica levaria à carta do baralho ás: nem às, nem “a”s. No terceiro caso, códigos secretos são sinônimos de senhas, logo, sem “a”s²⁶.

²³ Mais quoiqu’il ait raison, du moins dans son calcul, il manqua son coup. / – Jadis, au moins, j’avais du Pot, murmura-t-il.

²⁴ Uma solução em português seria “A Ls”. Seria mantido assim o jogo fonético com uma letra do alfabeto e o pronome plural (Ls/eles), e a letra “a” estaria presente enquanto preposição.

²⁵ PROHIBITION DU PARTI : / PLUS UN COCO A PARIS! // **Pour vos colis : non au cordon, non au fil, / OUI AU SCOTCH! // KRACH INFAMANT POUR / D’IMPORTANTES B.O.P.**

²⁶ Conforme Parayre, “coco” é tanto uma gíria para se referir aos comunistas como um termo da linguagem infantil para ovo (*oeufs*). Pode-se entender, então, que “plus un coco” é igual a *plus un oeufs, plus un “e”*, sem um “e”. Na segunda manchete, a sucessão lógica da enumeração seria “noeud” (“non au cordon, non au fil, *non au noeud*”), ou seja, foneticamente, *non au cordon, plus un noeud, plus un “e”*, sem um “e”. No terceiro caso, B.O.P. é uma abreviação utilizada desde 1944 na França para *Beurre, Oeufs, Fromages*; mais uma vez, *oeufs, plus d’oeufs, plus d’“e”*, sem “e” (Parayre, 1985, p. 47).

Enumerações/listagens

Há ainda uma série de outras restrições não diretamente ligadas ao lipograma, mas submissas a ele, como no caso dos pequenos versos, talvez poemas mesmo, contidos na narrativa. Pelo menos é o que podemos deduzir do jogo rítmico-rímico que acompanha uma determinada lógica semântica devidamente salpicada de humor. É o caso do trecho abaixo, disposto tal como os irmãos Campos (1997) fizeram com frases de *Os Sertões*:

Imerge-se
no vinho um biriteiro,
no sonífero um enfermeiro,
no combustível um motoqueiro. (Perec, 2009, p. 14)²⁷

Aliás, há inúmeros “gêneros de discurso”, para se valer do vocábulo cunhado por Bakhtin (2003), dos quais devemos sempre estar desconfiados, ou melhor, atentos, ao ler *O sumiço*. Listas e enumerações, no mais das vezes, apontam para algum aspecto que dialoga com o arbitrário de sua lógica, construindo, segundo Foucault:

[...] um pensamento sem espaço, palavras e categorias sem tempo nem lugar mas que, em essência, repousam sobre um espaço solene, todo sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações; haveria assim, na outra extremidade da terra que habitamos, uma cultura voltada inteiramente à ordenação da extensão, mas que não distribuiria a proliferação dos seres em nenhum dos espaços onde nos é possível nomear, falar, pensar. (Foucault, 2007, p. 14-15)

Foucault trata da enciclopédia chinesa e sua taxonomia peculiar, mas tal reflexão poderia ser pertinente para pensarmos a narrativa em lipograma²⁸, em que toda similitude ou distinção resulta da aplicação de um critério prévio e arbitrário. Sobre o tema, Perec fez inúmeros comentários em entrevistas e conferências, todos semelhantes:

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 [...]. (Perec, 2003d, p. 164)²⁹

²⁷ On noya / dans l’alcool un pochard, / dans du formol un potard, / dans du gas-oil un motard.

²⁸ Na verdade, uma aproximação entre Foucault e Perec foi proposta por Tiphaine Samoyault em “Les mots et les choses de Georges Perec: une aventure des années soixante” (2004, p. 57-74).

²⁹ Há, em toda enumeração, duas tentações contraditórias; a primeira é de recensear TUDO, a segunda de esquecer continuamente algo; a primeira quer fechar definitivamente a questão, a segunda a deixar aberta;

No mundo das enumerações, com certeza não há escrita natural, nem inspiração:

[...] la vision du monde, ce qu'on appelle la *Weltanschauung*, ce n'est pas un ensemble de concepts, c'est seulement un langage, un style, des mots. C'est-à-dire qu'en somme, il n'y a pas d'écriture naturelle, il n'y a pas d'inspiratioin, il n'y a rien qui m'aide, qui se trouve au-dessus de ma tête et qui m'aide à produire du langage. L'écriture est un acte culturel et uniquement culturel. Il y a une recherche sur le pouvoir du langage. Entre le monde et le livre, il y a la culture. (Perec, 2003a, p. 81)³⁰

O princípio ativo para que se de conta do mundo pela linguagem foi identificado por Bénabou em “Vraie et fausse érudition chez Perec” como o princípio oulipiano do “universo ligado a uma restrição” (1988, p. 46). Esse axioma pressupõe que a especificidade da restrição conduz à construção de modos inesperados e específicos de se expressar. Vide a utilização em *O sumiço* de línguas estrangeiras como o inglês e o latim, neologismos, palavras com histórias etimológicas mais ou menos cultas, o que apontaria uma transgressão dos modos de se expressar. As descrições e as enumerações, ao mesmo tempo que apontam para o mundo, o organizam, reordenando seus elementos em uma espécie de realismo que prevê a mediação pela cultura da escrita. Não por acaso, o delírio descritivo do lipograma aproxima-se daquele presente em *As coisas*:

Dava-se a volta na cidade europeia em um pouquinho mais de quinze minutos. Do prédio onde moravam, o Colégio Técnico ficava a três minutos, o mercado, a dois, o restaurante em que faziam todas as suas refeições, a cinco, o Café de la Régence, a seis, assim como o banco, a biblioteca municipal, e seis dos sete cinemas da cidade. O correio e a estação e o ponto de carros de aluguel para Túnis ou Gabes ficavam a menos de dez minutos e constituíam os limites extremos do que bastava conhecer para viver em Sfax. (Perec, 2012, p. 94)

E daquele outro presente em *A vida modo de usar*:

Os demolidores virão, e sua[s] maçãs farão estourar os estuques e azulejos, derrubarão as paredes, retorcerão as ferragens, deslocarão os caibros e barrotes, arrancarão as pedras de cantaria e o embalsamento – imagens grotescas de um prédio posto abaixo, reduzindo às suas matérias-primas, sobre as quais os comerciantes de ferro-velho, com suas grossas luvas, virão disputar seu quinhão: o chumbo dos encanamentos, o mármore das lareiras, a madeira dos tetos e dos pisos, as portas e os rodapés, o cobre e o latão das maçanetas e das torneiras, os grandes

entre a exaustão e o inacabado, a enumeração me parece ser, assim, antes de qualquer pensamento (e antes de qualquer classificação), a marca mesma dessa necessidade de nomear e de reunir [...].

³⁰ [...] a visão do mundo, o que se chama *Weltanschauung*, não é um conjunto de conceitos, é somente uma linguagem, um estilo, palavras. Ou seja, em suma não existe escrita natural, Não existe inspiração, não existe nada que me ajude, que se encontre em cima da minha cabeça e que me ajude a produzir linguagem. A escrita é um ato cultural e unicamente cultural. Existe uma pesquisa sobre o poder da linguagem. Entre o mundo e o livro, existe a cultura.

espelhos e os dourados de suas molduras, as bancadas de pedra das pias, as velhas banheiras, o ferro batido dos corrimãos de escadas...

Os infatigáveis buldôzeres da terraplanagem irão se incumbir de arrasar o resto: toneladas e toneladas de entulho e poeira (Perec, 1991, p. 145)

A diferença é que, em muitos momentos de *O sumiço*, uma enumeração sugere uma palavra ou um fenômeno ao negá-lo. É o caso em que o enigma da ausência-presença da letra ganha novos contornos, como nas manchetes. Ou como em:

[...] contribuindo em tecer, em construir o vulto de um primeiro esboço, que pretende ser, finge ser, ilude ser, porém sempre emudece:

torcedor, tiete, tribo

girino, fumo com bétele, Deus grego dos ovinos

Deus do Sol do Egito,

pelo de ovino

ou o gesso dos dentes perversos de Moby Dick, que desrespeitou o homem engolido pelo peixe e nele ficou por três noites. (Perec, 2009, p. 19)³¹

A enumeração surge quando Anton olha fixamente para seu tapete e começa a identificar uma série de imagens que, lidas despreziosamente, sugerem uma lista sem sentido. Porém cada um dos elementos possui um sinônimo monossilábico em “a” em português: torcedor e tiete remetem a fã, tribo a clã, girino a rã, fumo com bétele e Deus grego dos ovinos a Pã, Deus do Sol do Egito a Rã, pelo do ovino a lâ e gesso a cal³².

Intertextualidade

São férteis na narrativa a prática de empréstimos, citações, alusões e referências a estilos de gêneros de discursos míticos, literários, jornalísticos, entre outros. Nesse jogo intertextual, o escrutínio detetivesco das personagens, que não deixa de ser hermenêutico, mescla-se com aquele da vogal e aquele de seus leitores:

³¹ [...] contribuait à ourdir, à bâtir la configuration d'un croquis initial qu'il simulait, qu'il calquait, qu'il approchait mais qu'il taisait toujours: / un mort, un voyou, un auto-portrait; / un bouvillon, un faucon niais, un oisillon couvant / son nid; / un nodus rhumatismal; / un souhait; / ou l'iris malin d'un cachalot colossal, narguant Jonas [...].

³² Em francês, *mort* remete a *feu*, *voyou* a *gueux*, *auto-portrait* a *je*, *bouvillon* a *boeuf*, *faucon niais* e *oisillon couvant son nid* a *oeufs*, *nodus rhumatismal* a *noeud*, *souhait* a *voeux* e *iris* a *oeil* (cf. Parayre, 1985, p. 49-50).

[...] nos momentos em que vê, em um circuito de riscos incongruentes, um monte de esboços imperfeitos, um por um – deve-se dizer – contribuindo em tecer, em construir o vulto de um primeiro esboço, que pretende ser, finge ser, ilude ser, porém sempre emudece [...]. (Perec, 2009, p. 19)³³

A questão é compreender como a intertextualidade se desenvolve. Inúmeros textos advindos do cânone europeu são trazidos, como poemas de Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé e Victor Hugo; um conto de Poe, outro de Henry Miller; trechos de *A invenção de Morel*, de Bioy Casares, de *Moby Dick* e *Bartleby*, de Melville, de *Zahir*, de Borges, de *O eleito*, de Thomas Mann, e de *Um homem que dorme*, do próprio Perec.

Uma das consequências dessa reescrita é a reconstrução da tradição literária europeia a partir do aspecto formal. Tal proposta historiográfica da literatura é a mesma idealizada por Raymond Queneau em “Table de Queneleieff”. Se no caso do quadro a questão era propor uma história da literatura diacrônica, em que o elemento norteador é o signo da restrição formal e seu caráter inovador, em *O sumiço* a escrita de uma mini-história da literatura tem outras implicações. Ao incorporar esses textos canônicos, traduzindo-os lipogramaticamente, o narrador converge à arquitetura. Tais autores são, deste modo, verdadeiros plágios por antecipação, passando a figurarem em outra lógica, em outro registro, em outra história, enfim, a/o do lipograma, criando uma história do vazio/da ausência/do apagamento/do branco.

Nesse sentido, a intertextualidade³⁴ não se restringe à tradução do trecho lipogramático, implicando uma reorganização profunda dos originais. As transcrições estão intrinsecamente conectadas à temática e aos elementos presentes no paideuma perecquiano. Estes remetem, do seu jeito, à vogal desaparecida, à desaparecimento de um elemento, à interpretação ou à representação do vazio e do branco. O jogo que se constrói é formado pelo eco do que aponta o texto do passado em diálogo com a sua versão em lipograma. O intertexto, que *a priori* abriria o texto para outras leituras, volta-se ao lipograma e à sua metáfora do desaparecimento, fazendo com que a intertextualidade seja também metatextualidade. Um exemplo é Ishmel, adaptação do nome da personagem de Melville, sendo o terror branco uma obsessão compartilhada em ambas as obras. Tal nome serve ainda como agulha para costurar outros textos, como a reescrita de *A invenção de Morel* (2006 [1940]) inserido em *O sumiço*:

Sem entender por inteiro de onde vem o nexu, Voguel se vê dentro de um livro que leu em outro momento, tem pelo menos um decênio, impresso pelo selo Cruz do Sul, um livro de Don Isidro, ou melhor, de

³³ [...] alors qu'il voyait, parcours aux maillons incongrus, tout un tas d'imparfaits croquis, dont chacun aurait-on dit, contribuait à ourdir, à bâtir la configuration d'un croquis initial qu'il simulait, qu'il calquait, qu'il approchait mais qu'il taisait toujours [...].

³⁴ As relações intertextuais foram exaustivamente trabalhadas por Parayre (cf. 1992, p. 367-509).

Honorio Bustos Domecq, em que se descreve o incrível, o surpreendente, o louco destino de um sujeito que se converte em um proscrito, em um expurgo fugitivo. (Perec, 2009, p. 32)³⁵

Bem como destacou Arts, o mecanismo de desaparecimentos de Bioy Casares assemelha-se ao do lipograma, uma vez que a *contrainte* modela a relação das personagens com o mundo, restringindo-as (1999, p. 177). De fato, ambos os mecanismos exercem papéis de intermediação e obstrução, sendo o mantra “Tudo é como sempre foi”, que vai se repetir por nove vezes, o indício de que há algo errado:

Tudo é como sempre foi, ele vê, ele crê ver, um som é ouvido, um perfume é sentido. Vê Justine extinguir-se em um coxim, o peso do seu corpo imergindo num enorme estofo cheio de botões. [...] Porém, o toque dos dedos no coxim ou no broche o fez desistir, entristecido, murcho, confuso. Este coxim nem é um coxim, é sim um bloco duro, consistente, um rochedo duro como ferro: é como se tudo estivesse imerso em um líquido denso e coesivo, como se fosse um domínio circunscrito, finito, um corpo indiviso de polimento perfeito e sem brilho: no seu domínio, o que é do homem e os mistérios que nem lhe dizem respeito contêm um poder positivo. É por isso que Justine pode romper por um dos portões, estender-se sobre um tipo de rede; e seu benzinho pode lhe oferecer um uísque; e pode ouvir-se um foxtrote, ver surgir um veleiro, desprender-se um broche de ouro, dizer pro servente ir logo. Tudo sugere que Ishmel excedeu o domínio, onde só existe um contínuo sem vincos, sem junções, um corpo consistente como é consistente o estuque, o betume, o reboco, o cimento; superposições sem fim, o enrijecimento do que é liso, do que é boto, do que é sólido, do que é tosco: tudo se une com tudo, sem soluções nem interrupções. (Perec, 2009, p. 37-38)³⁶

Os textos de Perec e Casares aproximam-se ainda quanto às suas naturezas nebulosas, em que o desconhecimento e o insólito imperam, cabendo aos protagonistas terem que lidar com isso. Convivendo com o desalento e a angústia, desprotegidos cognitivamente frente a um universo que se desmantela, são fuzilados por interrogações. De um lado, uma personagem imersa em um mundo arruinado, duplamente enigmático, porque

³⁵ Un à un, nous nous tairons à jamais. Sans savoir tout à fait où naissait l'association, il s'imaginait dans un roman qu'il avait lu jadis, un roman paru, dix ans auparavant, à la Croix du Sud, un roman d'Isidro Parodi, ou plutôt d'Honorio Bustos Domecq, qui racontait l'inouï, l'ahurissant, l'affolant coup du sort qui frappait un banni, un paria fugitif.

³⁶ Tout paraissait normal, il voyait, il croyait voir, un son faisait un bruit, un parfum parfumait. Il voyait Faustina s'alanguir sur un sofa, ployant sous son poids un gros coussin à capitons. [...] Mais sa main n'affrontait coussin ou bijou qu'un court instant; il abandonnait aussitôt, abattu, transi, hagard: il touchait, non un coussin, mais un bloc dur, compact, un roc aussi dur qu'un diamant: tout paraissait pris dans un magma jointif: on aurait dit un champ dos, fini, un corps indivis au poli parfait, au grain mat: dans son champ, l'humain, ou l'inhumain, gardait un pouvoir positif; ainsi Faustina pouvait ouvrir un battant, s'alanguir sur un divan; ainsi son compagnon pouvait-il lui offrir un whisky; ainsi pouvait-on ouïr un foxtrot, voir surgir un yacht, choir un bijou d'or, sortir un larbin. Mais, hors du champ, ou tout indiquait qu'Ismaïl y fut, il n'y avait plus qu'un continuum sans un pli, sans articulation, un corps compact plus compact qu'un stuc, qu'un staff, qu'un mastic, qu'un portland; l'imbrication sans jour, la lapidification, du plain, du plat, du massif, du mastoc: tout collait à tout, sans solution, sans discontinu.

não sabe o que aconteceu e porque o ocorrido desvela-se por meio de enigmas. De outro, uma personagem que nem percebe os fantasmas que assombram a ilha. Cria-se, assim, um jogo de reflexos em que é difícil discernir se quem fala é Voguel ou Ishmel. No momento em que inter e metatextualidade confundem-se, o romance funciona como uma câmara de ecos, em que se forjam trechos em lipogramas nada simétricos aos seus originais:

Aqui, estaremos eternamente – embora amanhã vamos embora – repetindo consecutivamente os momentos da semana e sem poder jamais sair da consciência que tivemos de cada um deles, porque assim nos registraram os aparelhos; isso nos permitirá sentirmo-nos numa vida sempre nova, porque não haverá outras recordações, em cada momento da projeção [...]. (Casares, 1986, p. 91-92)

Estas paredes – assim como Faustine, Morel, os peixes do aquário, um dos sóis e uma das luas, o tratado de Belidor – são projeções das máquias. (Casares, 1986, p. 107)

[Morel q]ueria a inacessível Faustine. Por isso a matou, se matou com todos os seus amigos, inventou a imortalidade! (Casares, 1986, p. 119)

Depois, bem depois, Ishmel entende que o que viveu foi um filme: V., o indivíduo hirsuto como um bode, que desejou como um louco Justine, o rodou em um périplo de oito noites pelo ilhéu, sem o consentimento do grupo, tem uns dois decênios. (Perec, 2009, p. 38)³⁷

Não são apenas versões lipogramáticas, mas traduções³⁸, no sentido de transposições do texto original para outra língua, sem a vogal. Passíveis de adentrar nesse novo sistema linguístico os textos que possuem temas/signos em comum com o apagamento, como o branco, o desaparecimento, o vazio, etc. Tal elemento é conservado como se fosse um dado cultural fundamental a ser reescrito na cultura da língua de destino – entendendo-se que, se a língua é o lipograma, a cultura é a narrativa. Mireille Ribière chega a falar, no caso de *Moby Dick*, que:

La réduction de l'ensemble du message de Melville à son unique dimension métatextuelle ne peut, cependant, s'envisager hors du système narratif qui la prend en charge. L'éviction de Ishmaël, narrateur à la première personne, au profit d'un anton Voyl qui, "bic à la main, [...] racontait, [...] s'autobiographait, [...] s'analysait", s'accompagne d'une transfocalisation: si l'obsession démoniaque d'Achad prend alors

³⁷ Ismaël comprit, plus tard, trop tard, qu'il vivait dans un film: M., l'individu barbu qui aurait tant voulu Faustina pour lui, l'avait pris, vingt ans auparavant, à l'insu du clan, au cours d'un tour qu'il avait fait dans l'îlot huit jours durant.

³⁸ Uma tabela com inúmeras traduções lipogramáticas foi montada por Payrere e consta no final de sua Tese (1992, p. 664-684). Valemos-nos dela sobretudo para rastrear os trechos originais "lipotraduzidos".

le pas sur “la blanche rêverie d’Ishmaël”, c’est que Voyl ne peut s’exprimer qu’en termes de mal-[é]-diction. D’où la conclusion sous forme de métathèse qui tout à la fois le dit et, par découpe, le montre: “Ah Moby Dick! Ah Maudit Bic!”. (Ribière, 1990, p. 66)³⁹

Mesmo que Voguel tome o lugar de Ishmel como enunciador da danação de Achab, não o suplanta por completo, mas se sobrepõe a ele (cf. Arts, 1999, p. 179-180). Isso se reflete no fato de o texto “estrangeiro” ser adequado à história de Voguel. Vide a comparação trazida por Magné (2005) em artigo sobre a figura do órfão na obra de Perec e o original de Melville:

O drama terminou. Por que alguém se adianta? – Porque que um sobreviveu ao naufrágio.

Sucedeu que, depois do desaparecimento do Parse, fui eu quem as Parcas escolheram para tomar o lugar do homem da proa do bote de A[c]hab, quando este homem ocupou o posto vago [...]. No segundo dia, uma vela aproximou-se mais e mais e recolheu-me afinal. Era Rachel, errante, que retrocedendo para procurar seus filhos perdidos, apenas encontrava um outro órfão. (Melville, 2008, p. 592-593)

Fim do mundo cum figuris:

contudo, tem que ter, sempre tem que ter um sobrevivente, um homem dizendo ter visto seu crepúsculo, seu fim, no olho níveo do peixe níveo que o engoliu, níveo, níveo, níveo como o nulo, como o silêncio?

Oh, Moby Dick! Oh, desdito em Bic! (Perec, 2009, p. 89)⁴⁰

Como apontou Arts, em Melville a *mal-[é]-diction* é um atributo daquele que encontra a morte no mar e daquele que é o único sobrevivente (1999, p. 180). Achab está ciente e resiliente quanto ao seu infortúnio. Já Ishmaël de Melville não parece compreender os eventos que se sucederam. Surgindo como única testemunha, ele tem que “engolir a seco”, entre devaneios e interrogações, o que o destino lhe reservou. Em Perec, Ishmel não é menos inconsciente do mal que lhe infringe, um delírio branco chamado também orfandade, peculiaridade que se dissemina na obra de Perec de Voguel a *W*, de *Alphabets* a *La clôture*.

³⁹ A redução do conjunto da mensagem de Melville em sua única dimensão metatextual não pode, entretanto, ser considerada fora do sistema narrativo no qual está reinserido. A exclusão de Ishmaël, narrador em primeira pessoa, substituído por um Anton Voguel que, “bic entre os dedos, [...] contou, [...] escreveu sobre si, [...] refletiu sobre si mesmo” [...], é acompanhada por uma transfocalização: se a obsessão demoníaca de Achab prevalece sobre ‘o delírio branco de Ishmaël’ é porque Voguel somente pode se exprimir com termos m[a]l-ditos. Por isso, a conclusão em forma de metátese que ao mesmo tempo diz e, por exclusão, a mostra: “Oh, Moby Dick! Oh, Móvil Bic”.

⁴⁰ *Apocalypsis cum figuris*: il y aura pourtant, il y aura toujours un survivant, Jonas qui dira qu’il a vu un jour sa damnation, sa mort, dans l’iris blanc d’un rorqual blanc, blanc, blanc, blanc jusqu’au nul, jusqu’à l’omission? / Ah Moby Dick! Ah maudit Bic!

A intertextualidade promove um processo de *mise en abyme* em que o que é dito transborda a narrativa e sua materialidade, indo além do que está escrito, além da constatação do fenômeno textual cunhado por Kristeva (2005), além da tradução como extração de uma letra. O jogo é duplo: de excesso, próximo da metáfora do abismo, e de retração, de contenção, ambos os movimentos fadados a serem esboços, tentativa de extrapolar e de dominar o mundo e o sentido.

Forças centrípeta e centrífuga

Os jogos de palavras funcionam como uma piscadela ao leitor, tal como faz o narrador na prosa de Machado de Assis. Porém, as olhadelas de cumplicidade trocadilhesca perequianas ocupam um lugar de destaque ainda maior, já que se sobrepõem por vezes à narrativa, entrecruzando-se pela ficção, edificando-se ao seu lado pelos sentidos que encadeiam a partir das relações com a diegese.

A história, e não a diegese, trata da vingança inabalável através de um escrupuloso programa de escrita. Tudo começa com o fratricídio cometido por Maximin para assegurar o patrimônio familiar no clã. Os seus irmãos, um a um, são mortos, seguindo a sequência das iniciais de cada nome. Ou seja, depois do nome que começa por “m”, vem o em “n”, em “o”, em “p”, em “q”, em “r” e em “s”. Depois disso, a lei de um bebê por família é instaurada, e logo surge o caso do pai vingador que persegue os filhos pródigos e seus descendentes. Às potenciais vítimas, a única saída é cortar os laços com o clã, o que se dá de três modos: fuga, adoção e amnésia. A fuga é protagonizada pela ama de leite, que carrega consigo os dois gêmeos; a adoção é o que acontece com Conson (Conson no original) e Wilburg, cada um para uma família. Mais tarde, Wilburg, depois de tortuosas investigações, desvenda o perigo que ele e seus parentes correm, entregando quatro deles a pais adotivos e criando os outros dois. Por fim, a perda da memória, uma vez que a ama de leite morre sem transmitir aos gêmeos o que sabe sobre o clã (cf. Salceda, 2011, p. 2-3). As ligações com o passado apagam-se ainda mais com a separação dos irmãos, visto que ambos desconhecem suas origens. A conexão entre *O sumiço* e *W* novamente faz-se evidente:

Não sei onde se romperam os fios que me ligam a minha infância. Como todo mundo, ou quase, tive um pai e uma mãe, um penico, uma cama de grades, um chocalho, mais tarde uma bicicleta [...] (Perec, 1995, p. 20)

De meu pai, não tenho outra lembrança senão a daquela chave ou moeda que ele me teria dado uma noite ao voltar do trabalho. De minha mãe, a única lembrança que me resta é a do dia em que ela me acompanhou até a estação ferroviária de Lyon, de onde parti para Villard-de-Lans com um comboio da cruz vermelha [...] (Perec, 1995, p. 37)

O romance supera, de longe, a visão de façanha linguística. A regra formal faz-se peça fundamental na ficcionalização do tema da ruptura com os laços primordiais, entre-meando-se na existência das personagens e no perigo que as cerca. Os descendentes do clã podem compreender os motivos de por que/por quem se vive e por que/por quem se morre pela restrição. Os esforços para retrazar o fio de suas vidas mescladas com as diversas referências às letras do alfabeto apontam para uma necessidade de reconstrução da memória. O diferencial, sem dúvida, é ela se dar na justaposição de narrativa, escrita, palavra e letra⁴¹. O mistério da narrativa, assim, é também o enigma do romance policial: saber quem é o assassino e seus motivos, mas também montar o *puzzle* das personagens, reescrever o que elas não conseguem concatenar – a história de suas vidas, como nos diz Isabelle Dangy-Scaillierez:

Le désir de savoir, dans l’imaginaire policier, avance donc d’une allure un peu bancale, heurtée et incertaine. Enraciné dans l’image idéalisée d’un paradis perdu, il rencontre le pulsionnel en offrant un champ d’action à emprise, esquisse une reconquête impossible de l’objet perdu, s’enlise dans la fascination de l’énigme [...].

[...]

Autodestruction et répétition, pulsions de mort. Élaboration d’un itinéraire détourné, sublimations, distanciations: pulsions de vie. (Dangy-Scaillierez, 2002, p. 348)⁴²

Em que se pese o vocabulário freudiano, o gênero policial que surge em *O sumiço*, conforme a autora, é um traço conexo a sua obra como um todo, sendo substrato para a escrita do seu romance inacabado, *53 jours*. Alternativa pertinente, pois o gênero centra-se na busca, na enquête, na procura por respostas. Engenharia ficcional mais que consolidada no campo literário francês, trata-se de uma boa escolha para arquitetar uma história de lapsos e ausências de inúmeras personagens. Péric, desta maneira, apropria-se do desejo de saber “o que aconteceu” típico de um gênero para erigir outro, por definição ambíguo. Nesse sentido, a subversão inventiva do romance consiste na sombra imperiosa do lipograma, mas não se limitando ao aspecto formal ou ao feito linguístico.

Ao descobrirem que são adotados, os irmãos e primos de Voguel vão atrás das informações sobre o clã ao qual pertenceram, do passado dos pais adotivos, das ligações com Voguel e do encontro em Noirmoutier/Azincourt, nome de cidades em que todas as

⁴¹ E não é preciso acessar dados da vida de Péric ou sua biografia para participar do jogo romanesco.

⁴² O desejo de saber, no imaginário policial, avança então com um passo um pouco torto, ferido e incerto. Enraizado na imagem idealizada de um paraíso perdido, encontra o pulsional oferecendo um campo de ação à empreitada, esboça uma reconquista impossível do objeto perdido, fica preso na fascinação do enigma [...]. / [...] / Autodestruição e repetição, pulsões de morte. Elaboração de um itinerário deturpado, sublimações, distanciamientos: pulsões de vida.

vogais são pronunciadas, tanto em francês como em português. Como a obsessão de alguém que conta o que não pode ser dito, as histórias avolumam-se. Segundo ainda Salceda, do mesmo modo que a lista dos acontecimentos do dia do nascimento de Perec em *W* (cf. 1995, p. 30-32) ocupa o espaço das informações para sempre desaparecidas, todas as narrativas e peripécias de *O sumiço* suprimem a história verdadeira da morte dos gêmeos e dos seus filhos (2011, p. 3). História inominável, pois inatingível via relato, mas possível ao se somarem os recursos visíveis e audíveis advindos do *contrainte*.

A égide da restrição desencadeia a propagação de personagens e trajetórias, mas também de eventos e informações, corroborando a noção mesma de propagação. Os destinos de protagonistas e coadjuvantes sofrem a interferência do princípio regulador, o qual exerce um poder centrípeto evidenciado pela metatextualidade. Como complemento, a abundância dessas mesmas histórias cria uma força centrífuga, em que as relações entre os diversos relatos são difusas, incoerentes mesmo de acordo com Salceda (2011, p. 4), não porque o mais importante é a metatextualidade, mas sim porque a dispersão ficcional é também parte da economia programática da restrição. A dificuldade de dar sentido à árvore genealógica, de enredar todos os pontos das tramas, é resultado da dialética entre a força centrípeta e centrífuga, tensão que nasce, por sua vez, da supressão da vogal/memória familiar. A busca de sentido é a constatação da impossibilidade de alcançá-lo:

Insone, Tônio Voguel enche de luz fosforescente o dormitório. No relógio de Bolso de Zurique, cinco e quinze. Desprende um profundo suspiro, ergue-se do leito e se estende sobre um coxim. Escolhe um livro, percorre um trecho, lê. Porém só compreende um imbróglio confuso, sempre colidindo em termos que desconhece. (Perec, 2009, p. 17)⁴³

A leitura do mundo e o entendimento da ausência de um elemento essencial à razão humana são comprometidos, e isso é denunciado desde o princípio. As imagens incompreensíveis para Voguel no início do livro são a *contrainte* falando da *contrainte*, equação definitivamente associada à lógica narrativa:

Seu intelecto o levou longe. Perdido em reflexões, escrutinou o teto e viu surgir cinco, seis, vinte, vinte e seis composições, esboços incríveis, porém tênues, desvios inconsistentes, desenhos obscuros que ele põe e repõe sem fim nem ordem. Persegue o surgimento de um signo preciso, de um signo inteligível cujo sentido logo pudesse compreender; um signo que preenchesse seu desejo cognitivo nos momentos em que vê, em um circuito de riscos incongruentes, um monte de esboços imperfeitos, um por um – deve-se dizer – contribuindo em tecer, em construir

⁴³ Anton Voyle n'arrivait pas à dormir. Il alluma. Son Jaz marquait minuit vingt. Il poussa un profond soupir, s'assit sur son lit, s'appuyant sur son polochon. Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut; mais il n'y saisissait qu'un imbróglio confus, il butait tout instant sur un mot dont il ignorait la signification.

o vulto de um primeiro esboço, que pretende ser, finge ser, ilude ser, porém sempre emudece [...]. (Perec, 2009, p. 19)⁴⁴

Contudo, simultaneamente estamos diante de uma discussão sobre significado e significante, alusão ao debate intelectual da década de 1960. Trata-se de mais uma sátira de *O sumiço* relativa a campos do saber que tentam dar conta do mundo, dar coerência à existência. A enumeração de líderes políticos presente no “Prólogo” não está longe desse humor desencadeado pelo liame arbitrário do lipograma:

Posteriormente, surge um rei godo, um xeique, dois sultões, três Rômulo, oito Teodorico, seis Elefthérios Venizélos, oito Violette Morris, um Cleomedes III, um Lucius Fulvius Curvus, um Desmoulins, um Robespierre, um Pompidou, um Johnson (Lyndon B.), muitos Hitler, três Mussolini, cinco Frederico II, um Roosevelt, um Otto (que logo se indispôs com um Bourbon) e um Timour Ling, que, sem muito esforço, extingue dezoito Luxemburgo, vinte Tse-tung e vinte e oito King (um Luther, três Sthepen, seis B.B. e dezoito King). (Perec, 2009, p. 13)⁴⁵

Esticando a corda das comparações, o método ficcional de *O sumiço* estaria próximo da ciência patafísica do doutor Faustroll, de Alfred Jarry (2005). A patafísica conectaria cada evento não a uma generalidade, meio de aglutinar um conjunto de exceções irremediavelmente distintas. Sua tarefa é destacar a singularidade que faz uma exceção (Launoir, 2005, p. 10). Desinteressada nos remédios da verdade, legitimados pela ciência do seu tempo, e no progresso que os acompanha, a patafísica é uma filosofia sem leis gerais, disposta a construir-se a cada novo fenômeno. Na primeira obra oulipiana de Perec, estabelece-se, então, uma pequena ciência das soluções imaginárias, em que cada segmento, imagem, intertexto, nome, destino e relato segue uma lógica peculiar, oriunda da regra formal.

Considerações finais

Ao escrever um romance sem a principal letra do idioma, Perec afastou-se, e continua afastando-se, de muitos possíveis leitores. Mexer deliberada e acintosamente com a linguagem desta maneira pode transmitir a ideia de uma artificialidade do texto em si e

⁴⁴ Son imagination vaquait. Au fur qu'il s'absorbait, scrutant son tapis, il y voyait surgir cinq, six, vingt, vingt-six combinaisons, brouillons fascinants mais sans poids, lapsus inconsistants, obscurs portraits qu'il ordonnait sans fin, y traquant l'apparition d'un signal plus sûr, d'un signal global dont il aurait aussitôt saisi la signification un signal qui l'aurait satisfait, alors qu'il voyait, parcours aux maillons incongrus, tout un tas d'imparfaits croquis, dont chacun, aurait-on dit, contribuait à ourdir, à bâtir la configuration d'un croquis initial qu'il simulait, qu'il calquait, qu'il approchait mais qu'il taisait toujours [...].

⁴⁵ Plus tard, on vit surgir un roi franc, un hospodar, un maharadjah, trois Romulus, huit Alaric, six Ataturk, huit Mata-Hari, un Gaius Gracchus, un Fabius Maximus Rullianus, un Danton, un Saint-Just, un Pompidou, un Johnson (Lyndon B.), pas mal d'Adolf, trois Mussolini, cinq Caroli Magni, un Washington, un Othon à qui aussitôt s'opposa un Habsbourg, un Timour Ling qui, sans aucun concours, trucida dix-huit Pasionaria, vingt Mao, vingt-huit Marx (un Chico, trois Karl, six Groucho, dix-huit Harpo).

do trabalho como um todo do escritor, sujeito ególatra, demasiadamente complexo, que vive para e por causa dos seus caprichos intelectuais. Quem iria ler algo que mais se parece, ou só se parece, com uma proeza verbal, desprovida daquilo que a literatura, a Verdadeira, proporcionaria: debate sobre o real, sobre o mundo e sobre a linguagem? Seguindo esse raciocínio, haveria os textos mais artificiais e os menos artificiais, ou os artificiais e os não artificiais, naturais, espontâneos, verdadeiros...

Para além de ingenuidades quanto ao objeto estético, escrever a partir de uma *contrainte* é ter consciência da restrição que envolve todo o processo de escrita, o qual foi desenvolvido dentro de uma produção cultural específica, historicamente contextualizada. Escrever sem a principal letra de um idioma possibilita a confecção de um texto tão artificial como o labor exaustivo de Flaubert, visível nos seus manuscritos, ou na escrita automática surrealista, prene de estruturas pré-concebidas das quais os escritores não têm ciência. A consciência do lipograma permite, por exemplo, a construção de diversas relações entre a restrição e a narrativa, entre a restrição e o real, entre a restrição e a língua. O fato de a ausência da vogal ser referida a todo o momento é o gesto textual que ratifica a riqueza representada nas peripécias romanescas, na abundância de personagens, nas alusões eruditas (outras nem tanto) e nas inúmeras citações e traduções lipogramáticas de outros escritores.

Logo, uma interpretação do romance é rica se não ficarmos presos à leitura como a solução de uma charada, a um jogo de autodesignações. Não é por nada a presença de séries que apontam para o acaso, o arbitrário, a incapacidade de fechamento. Não acabar o texto, portanto, é a maneira de deixá-lo vivo, de fato aberto, profanador, para citarmos um conceito caro a Agamben (2007), sem fusões ou correspondências perfeitas. Questionar o sentido absoluto via leituras centrípetas e centrifugas é um modo de problematizar o *status* da *contrainte*, da metatextualidade, da intertextualidade e, acrescentemos, do elemento autobiográfico, sem, no entanto, negá-los.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARTS, Clemens Otto Peter. Oulipo e Tel Quel – jeux formels et contraintes génératrices. Leiden: Ridderkerk, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BELLOS, David. Georges Perec – Une vie dans les mots. Paris: Seuil, 1994.
- BENABOU, Marcel. Vraie et fausse érudition chez Perec. In: RIBIÈRE, Mirièlle (Org.). Parcours Perec. Lyon: PUL, 1988, p. 40-47.
- CAMPOS, A.; CAMPOS, H. Os Sertões dos Campos. Rio de Janeiro: 7Letras, 1997.
- CASARES, Adolfo Bioy. A invenção de Morel. São Paulo: Rocco, 1986.
- DANGY-SCAILIEREZ, Isabelle. L'énigme criminelle dans les romans de Georges Perec. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2002.
- FOUCAULT, Michel. As palavras e As coisas. São Paulo: Perspectiva, 2007
- JARRY, Alfred. Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien. Paris: Gallimard, 2005.
- KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LAUNOIR, Ruy. Clefs pour la 'Pataphysique. Paris: L'Hexaèdre, 2005.
- LEJEUNE, Philippe. La mémoire et l'oblique. Paris: P.O.L., 1991.
- MAGNÉ, Bernard. La figure de l'orphélin dans l'oeuvre de Georges Perec. In: GLAUDES, Pierre; RABATÉ, Dominique (Org.). Modernité 21 - Deuil et littérature. Bordeaux: PUB, 2005. 299-312.
- MELVILLE, Herman. Moby Dick. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MOTTE, W. Embellir les lettres. Cahiers Georges Perec, Paris, n. 1, p. 110-124, 1985.
- OULIPO. La littérature potentielle. Paris: Gallimard, 2007.
- PARAYRE, Marc. Comment fait un homme de lettres sans caser d'e: étude de quelques procédés scripturaux dans la disparition. Toulouse, 1985. Dissertação (Mestrado) – UFR de Lettres Modernes, Universidade de Toulouse Le Mirail, 1985.
- _____. Lire La disparition. Toulouse, 1992. Tese (Doutorado) – UFR de Lettres Modernes, Universidade de Toulouse Le Mirail.
- _____. Formes de l'énigme dans La disparition de Perec. In: REGGIANI, Christelle; MAGNÉ, Bernard (Org.). Écrire l'énigme. Paris: PUPS, 2007. p. 139-152
- PEREC, Georges. Espèces d'espaces. Paris: Galilée, 1983.
- _____. A vida modo de usar. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. W ou a memória da infância. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. Entretien et conférences – vol 1. Paris: Joseph K, 2003a.
- _____. Entretien et conférences – vol 2. Paris: Joseph K, 2003b.
- _____. Les mots croisés. Paris: P.O.L, 2003c

- _____. Penser/Classer. Paris: Galilée, 2003d.
- _____. La disparition. Paris: Gallimard, 2009.
- _____. La boutique obscure. Paris: Gallimard, 2010.
- _____. As coisas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RIBIÈRE, Mireille. 'Maudit Bic!' ou La Maldiction. *Études littéraires*, Québec, n. 1-2, v. 23, p. 53-78, 1990. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1990/v23/n1/500927ar.html>. Acesso em: 2 mar. 2016.
- SALCEDA, Hermes. La reconstruction de la mémoire dans *La disparition*. *Le Cabinet d'amateur – Revue d'études perecquiennes*, Paris, 2011, p. 1-19. *Revue d'études perecquiennes*. Disponível em: http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/HERMES_SALCEDA.pdf. Acesso em: 2 mar. 2016.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. Les mots et les choses de Georges Perec: une aventure des années soixante. *Cahiers Georges Perec*, Paris, n. 8, p. 57-74, 2004.