

ARTHUR NESTROVSKI

Quebra-cabeças e ficção

Em suas "Notas Sobre o Que Estou Procurando", texto publicado em 1985, três anos após sua morte, Georges Perec afirmava que sua ambição era "percorrer toda a literatura... escrever tudo o que é possível a um homem de hoje escrever: livros grandes e livros pequenos, romances e poemas, peças de teatro, libretos de ópera, contos policiais, histórias de aventura, ficção científica, melodramas, livros para crianças..." Sua carreira, não menos vertiginosa do que breve (Perec morreu de câncer de pulmão aos 46 anos) é um testemunho dessa vocação onívora, de um escritor que também afirmava jamais ter se repetido, jamais ter se utilizado de um sistema ou de um modo empregado em outro livro anterior. Seu primeiro romance, *Les Choses* (As Coisas), foi publicado em 1965 e lhe valeu o prestigioso Prêmio Renaudot. A história de um jovem casal fascinado pelo paraíso do consumo, mas incapaz de se entregar à rotina de uma carreira rentável, fez com que se pensasse no autor como uma revelação literária da "nova sociologia". Mas já no ano seguinte, Perec reapareceria com um livro inteiramente diverso, uma pequena novela cômica, recheada de trocadilhos e jogos de palavras, um livro exalando mocidade e o mais cativante anarquismo: *Quel Petit Vélo à Guidon Chromé au Fond de la Cour?* (Que Bicletinha de Guidon Cromado no Fundo do Pátio?). A esses dois livros se seguiria uma seqüência imprevisível de outros romances, poemas, autobiografias, jogos lingüísticos, palavras cruzadas (Perec escreveu as palavras cruzadas do jornal *Le Point* de 1976 até 1982), tratados (sobre o gô, sobre a "literatura potencial"), filmes, partituras musicais, catálogos de exposição e ensaios, culminando todos em *La Vie Mode d'Emploi* (A Vida Modo de Usar).

O próprio Perec via quatro vertentes principais norteando sua produção literária: 1) a vertente "sociológica", entre aspas, de interesse pela observação do cotidiano; 2) a autobiografia, manifesta em livros como *La Boutique Obscure* (A Caixa Escura), uma coletânea de sonhos, ou no extraordinário *W ou le Souvenir d'Enfance* (W, ou Memória da Infância), que alterna capítulos de reflexão pessoal com relatos fantasiosos de uma sociedade do futuro, ambos convergindo na realidade dos campos de concentração (onde Perec perdeu seu pai e sua mãe); 3) os jogos lingüísticos, o virtuosismo e o gosto pelos limites, associado à sua participação na coletiva *OuLiPo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), uma workshop de autores congregados em torno de Raymond Queneau; e 4) a paixão pelo romanesco, pela narrativa, o prazer de ouvir e de contar histórias, "o desejo de escrever livros para serem devorados de barriga para baixo na cama", cujo exemplo máximo é *A Vida Modo de Usar*.

As primeiras idéias para o livro surgiram em 1967, data de seu ingresso no *OuLiPo*. Reunindo nomes como Italo Calvino, Jacques Roubaud e Harry Matthews, além, é claro, dos fundadores Raymond Queneau e François Le Lionnais, o *OuLiPo* era um ateliê de pesquisa da literatura ou, mais especificamente, de investigação de critérios formais para a criação de obras literárias. Mais próximo de Alfred Jarry do que de Aristóteles, o grupo se dedicava ao estudo de lipogramas, algoritmos, palíndromos, matrizes, sistemas de combinação, etc. Não se pode fazer poética sem fazer, ao mesmo tempo, hermenêutica; isto fica implícito nas entrelinhas dos manifestos e "atlas" do grupo. Mas para Queneau, como para Calvino (cujo hiper-romance *Se um Viajante numa Noite de Inverno...* é tipicamente oulipiano), a necessidade de formalização é primária e fundamental para se escapar do conhecido: a formalização é o que distingue, por exemplo, a composição musical do mero amadorismo e é o que pode levar a literatura de fato na direção do desconhecido e do novo, o mesmo novo insistentemente reclamado por todos os modernismos desde o famoso "convite à viagem" de Baudelaire. Espontaneidade é repetição: é preciso encontrar a liberdade na disciplina, e curiosamente é o rigor e o controle que darão ao autor sua chance de renovação. O preconceito habitual contra a rigidez de normas poéticas é incompreensível face à evidência de qualquer soneto de Dante ou Petrarca, qualquer fuga de Bach, ou desenho de Klee. O *OuLiPo* se autodefine, com característica ironia, como "ratos obrigados a construir um labirinto do qual se propõem escapar".

A influência do *OuLiPo* na obra de Perec se revela mais claramente numa série virtuosística de poemas palindrômicos (poemas que podem ser lidos da frente para trás ou de trás para frente) e em *La Disparition*, de 1969, romance narrando uma história sombria, um misto de policial e de realismo fantástico, onde as personagens vão misteriosamente desaparecendo uma a uma, mas onde o que está mesmo desaparecido é a letra "e", a mais freqüente da língua francesa, e que não aparece uma vez sequer nas 314 páginas do livro. Tudo o que envolve a letra "e" é tabu em *La Disparition*: ovos, por exemplo (oeufs), ou pássaros (que nascem em ovos), ou o número 5 ("e" é a quinta letra do alfabeto). O poema das "Vogais" ("Voyelles") de Rimbaud é renomeado "Vocalisations" e reescrito sem a letra fatídica, bem como as "Correspondances" - "Accords" - de Baudelaire. Numa cena típica do livro, integrando insolitamente o clima da Peste de Camus com o humor dead-pan dos policiais americanos,

ARTHUR NESTROVSKI é professor no programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, autor de *Debussy e Poe* (L&PM) e tradutor de *A Angústia da Influência*, de Harold Bloom (Editora Imago).

A Vida Modo de Usar, de Georges Perec, trad. de Ivo Barroso, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Numa outra versão, abreviada, este artigo foi publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo*, suplemento "Cultura" de 12/11/1991.

um forasteiro entra num bar e pede um porto flip, um drinque feito com ovos. O barman, incrédulo, tenta se esquivar. O forasteiro insiste. O barman é obrigado a cumprir sua tarefa e cai morto atrás do balcão. Que os primeiros comentários e resenhas sobre o livro (aliás muito elogiosos) não fizessem qualquer referência à desapareição mais espetacular de todas, reencenada literalmente a cada palavra de cada linha; só confirma a medida da generosidade de Perec como contador de histórias: um escritor para quem o controle formal é uma necessidade, e pode mesmo chegar a um nível absurdo, mas não é nunca o centro ou a justificativa da obra. Como o contraponto a quatro vozes, ou a métrica clássica, a resistência de forma estimula, ao invés de restringir, sua imaginação. As limitações oulipianas são, de certa forma, “como os andaimes, que desaparecem depois da construção”. Tendo escrito *La Disparition*, o maior lipograma da história da literatura (e um pesadelo dos tradutores), Perec escreveria em 1972 sua contraparte não menos espantosa: *Les Revenentes*, com 127 páginas, onde o “e”, desta vez, é a única vogal.

La Vie Mode d'Emploi, subtulado “Romances”, no plural, é uma coleção magnífica de histórias e personagens, interconectadas como um enorme *puzzle*. Sua organização obedece a um sistema oulipiano particular; antes de estudá-lo, porém, não será demais sublinhar que a leitura do livro independe de qualquer noção formal. Não há dúvida de que a leitura se enriquece para quem acompanha as vicissitudes do jogo, e que o jogo em si - a vida do livro - não está separado do tema das histórias. Mas se Perec é um escritor generoso por temperamento, este é, de todos, o mais generoso de seus livros. Entrevistado ao conquistar o Prêmio Médicis em 1978, Perec referiu-se mais de uma vez à felicidade que experimentara nos mais de dez anos de escrita, e essa felicidade é também, e acima de tudo, uma felicidade da leitura. Não é por acaso que a popularidade do livro na França permanece inigualada por qualquer outro romance contemporâneo. “*Mode d'emploi*”, como expressão (gramaticalmente um advérbio), virou moda alguns meses após sua publicação; ainda hoje pode se encontrar exemplares de um best-seller sobre a eutanásia intitulado *Le Suicide Mode d'Emploi*, ou uma manchete de jornal anunciando “La Co-habitation mode d'emploi”. A disseminação de Perec é visível por todos os lados, até mesmo em métodos de ensino da língua francesa, como “Le jeu de l'immeuble”. É uma popularidade genuína, e que pode até, quem sabe, se repetir no Brasil.

A Vida Modo de Usar descreve um edifício de apartamentos em Paris, visto sem a fachada, com os habitantes expostos à maneira dos dese-

nhos de Saul Steinberg. O livro inteiro se passa num momento congelado de tempo, pouco antes das oito horas da noite do dia 23 de junho de 1975. Cada capítulo do livro corresponde a um dos cem apartamentos do prédio cujos moradores (atuais e passados) serão conhecidos gradualmente num emaranhado de histórias. Nada passa sem descrição: uma das glórias da prosa de Perec é a capacidade de nomear cada objeto e cada detalhe de uma cena, dum botão de camisa à tapeçaria na parede, dos degraus da escada à bolacha mordida por uma menina no desenho que cobre a tampa de uma lata num canto da cozinha. As descrições servem, à sua moda, como um emblema da tentativa (sempre frustrada) de organização total orientando a vida das personagens, não menos que a própria estrutura do livro; sua linguagem plana, quase indiferente, na verdade deixa perceber, nas entrelinhas, aquela ironia e aquela angústia que, segundo Calvino, eram a marca da voz de Perec.

Pouco a pouco, três personagens vão se definindo como eixos da narrativa: Percival Bartlebooth, Gaspard Winckler e Serge Valène. “Bartlebooth” vem de *Bartleby, o Escriturário*, combinado ao viajante Barnabooth do escritor francês Valéry Larbaud. Bartlebooth é um milionário inglês, possuidor de uma riqueza ilimitada como a de Barnabooth, assim como um sentido agudo da inutilidade da vida humana, como o enigmático escriturário de Melville. Ainda em sua juventude, esse Parsifal às avessas concebe o seguinte plano de vida: durante dez anos, se aperfeiçoará (com Serge Valène) na arte da aquarela. Por vinte anos, percorrerá o mundo, pintando portos marítimos, à razão de uma aquarela a cada quinze dias (total: 500). Cada marinha será enviada a um artista especializado (Gaspard Winckler), que a colará sobre uma placa de madeira e a recortará num *puzzle* de 750 peças. Nos próximos vinte anos, Bartlebooth, de volta à França, reconstituirá, na mesma ordem, os *quinientos puzzles*. Uma vez reorganizados, serão novamente destacados da madeira e enviados aos locais onde foram pintados originalmente. Cada marinha será ali mergulhada numa solução detergente. O resultado final do processo é uma folha branca de papel.

No princípio do livro, Bartlebooth está prestes a completar seu projeto, trabalhando penetrado sobre o *puzzle* número 439. Winckler está morto, depois de uma vida de desilusões; Valène é um velho, envolvido com um outro projeto: “pintaria a si próprio no ato de pintar a si próprio, e a seu redor, no grande quadrado da tela, tudo já estaria em seus lugares”: tudo nesse prédio em que vivera, como Winckler e Bartlebooth, com sua fachada retirada e os apartamentos visíveis - como no próprio livro de Perec.

Em contraponto com a história desses três, pontuada por acidentes e reflexões, desenrolam-se as vidas de uma multidão de outras personagens: o etnógrafo Appenzell, que gasta sua existência perseguindo uma tribo selvagem na África; a cantora Orlova, propagadora da obra de Schoenberg em Paris; James Sherwood, colecionador de raridades; Rémi Rorshchach, produtor de televisão; ou Henri Cinoc, que “exercia um curioso ofício. Como ele próprio dizia, era um ‘matador de palavras’: trabalhava na atualização dos dicionários Larousse. Mas, enquanto os outros redatores estavam à cata de palavras novas e de novos significados, ele devia, para lhes arranjar espaço, eliminar todas as palavras e significados caídos em desuso”. São literalmente centenas de personagens e centenas de histórias, listadas, com uma boa dose de ironia - mas afinal este é um manual, *mode d'emploi* da vida - numa lista de histórias e um índice onomástico ao final do volume.

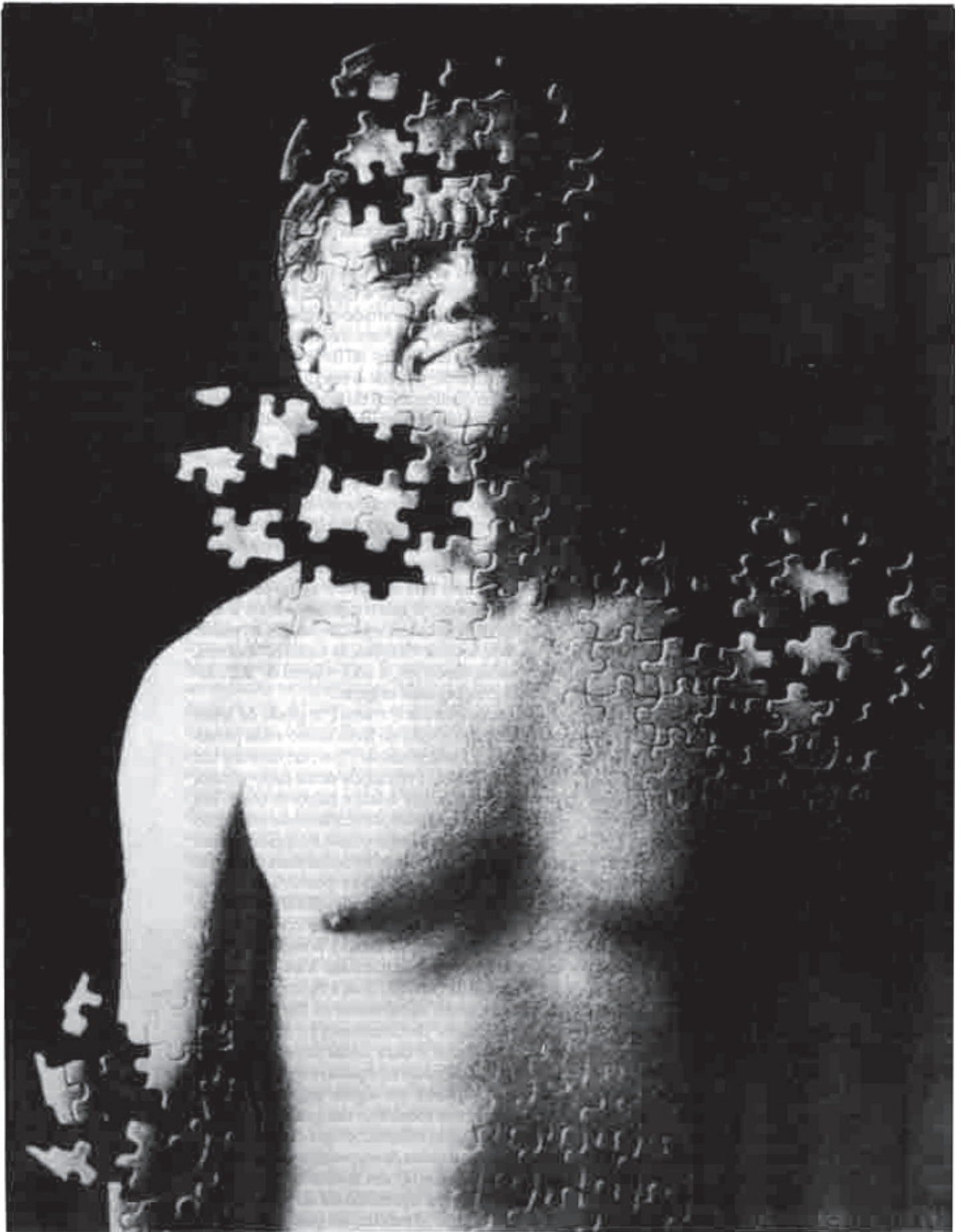
Bartlebooth dedica sua existência aos *puzzles* e o livro mesmo começa com uma reflexão sobre a arte do quebra-cabeça. “Não se trata de um jogo solitário - todo o gesto que faz o armador de *puzzles*, o construtor já o fez antes dele.” Para compreender melhor o livro de Perec é preciso estudar, portanto, em algum detalhe, a montagem oulipiana desse grande *puzzle* da *Vida*.

Já existem, hoje, nas revistas especializadas, muitas descrições e análises da forma do livro. Entre as melhores, estão a de seu tradutor inglês, David Bellos (*Scripta*, 1988/1) e a do próprio Perec, publicada num número especial da revista *Arc* (1979), dedicado inteiramente ao autor. A noção de um livro narrando a vida de um prédio e seus ocupantes era uma noção que acompanhava Perec há muitos anos. Outra idéia, sugerida por François Le Lionnais, era o emprego literário do “polígrafo do cavalo”, velho problema bem conhecido dos enxadristas. Trata-se de fazer o cavalo percorrer as 64 casas do tabuleiro sem jamais tocar duas vezes na mesma casa. Outra idéia, ainda, também de origem oulipiana, era a utilização do “bi-quadrado greco-latino”, enigma matemático definido por Euler no século XVIII e contradito por três matemáticos americanos em 1959. O “bi-quadrado” é uma variante do quadrado mágico, como o que aparece na gravura célebre de Dürer, *Melencolia I*. Num quadrado mágico, todas as subdivisões são preenchidas por algarismos; de tal forma que cada algarismo (ou letra, ou cor, ou qualquer outro símbolo) está sempre presente em todas as colunas e todas as linhas, e a soma total de cada coluna e cada linha é sempre a mesma. O bi-quadrado greco-latino é a combinação de dois quadrados mágicos diferentes, de tal forma que nenhuma

combinação de símbolos jamais se repete.

Para um contador de histórias, o bi-quadrado pode sugerir possibilidades de combinação sempre variada de elementos (história 1: A com chapéu, B com cão, C com flores; história 2: A com cão, B com flores, C com chapéu; e assim por diante). *La Vie Mode d'Emploi* começou a tomar forma quando Perec percebeu que as três figuras - prédio, xadrez, bi-quadrado - poderiam ser combinadas. Em seu livro, cada aposento do prédio corresponde a uma das casas de um bi-quadrado greco-latino de ordem 10, assim como a cada um dos capítulos do livro. A seqüência dos movimentos, de casa a casa e capítulo a capítulo, é fornecida pelo “polígrafo do cavalo”, solucionado intuitivamente, “de maneira quase miraculosa” por Perec. As seis partes do livro correspondem a cada momento em que o cavalo completa um ciclo pelos quatro cantos do tabuleiro. Para selecionar os componentes do bi-quadrado, foram criados 21 pares de dez elementos, tais como “autores a serem citados”, “lugares”, “cores”, “artes”, etc. O livro inteiro é organizado segundo este padrão quase monstruoso de *puzzle*, e no texto mesmo há inúmeras referências internas ao progresso do livro, mascaradas como elementos (perfeitamente plausíveis) da narrativa. O *puzzle*, no entanto, não será completo: ao invés de 100, são 99 capítulos, já que o que deveria ser o movimento 66 no tabuleiro-prédio jamais acontece. Num livro todo de citações, as aspas de abertura, “66”, desapareceram, e só é visível o “99”, fechando citações sem origem.

A incompletude e o erro (“o gênio do sistema”) marcam a vida do livro como a das personagens, e *A Vida Modo de Usar*, certamente um dos livros de maior vitalidade desse meio-século, poderá impressionar o leitor também como um dos mais melancólicos, delicadamente obcecado com a transitoriedade das coisas, e o topos milenar do “*Ubi sunt*” - “onde estão tantos anos meus que se foram?”. A sensibilidade positiva de Serge Valène não é imune à contaminação do pascaliano Bartlebooth, ou à melancolia do construtor, do fabricante de *puzzles* Gaspard Winckler: “Onde estão as latinhas de chocolate Van Houten, as embalagens de Banania com a figura de um artífice sorridente, as caixinhas de fita de madeira das ‘madeleines’ de Commercy?... Para Valène, as escadas eram a cada andar uma lembrança, uma emoção, algo de antiquado e de impalpável, algo que palpitava em algum lugar, na chama vacilante de sua memória: um gesto, um perfume, um ruído, um reflexo... o cata-milho desajeitado de uma máquina de escrever, um clamor, um grito, uma algazarra, um frufulhar de sedas e peliças... o roncar obstinado da serrinha de vaivém de Gaspard Winckler, ao qual três andares



abaixo, no terceiro à direita, só respondia agora um silêncio insuportável”.

O leitor mais atento terá percebido nesta citação a presença de Joyce (chocolate Van Houten, licor da amizade entre Stephen e Bloom, em *Ulysses*) e das “madeleines” de Proust. Péc dizia querer encontrar na escrita o prazer da leitura, e a leitura penetra mesmo visceralmente no livro, sob forma de citações. Num outro ensaio (em *French Studies*, 41), dedicado ao tratamento das citações, David Bellos afirma que há, em *La Vie*, nada menos que 203 passagens copiadas textualmente de vinte autores (entre os quais salientam-se Joyce, Proust, Kafka, Borges, Stendhal, Rabelais e Flaubert). As citações vêm de uma série dos pares de listas do bi-quadrado greco-latino, acrescida de suplementos e “erros”. O que é notável, aqui, é a forma como esses textos, das mais variadas épocas e estilos, incorporam-se todos ao texto de Péc, sem solução aparente de continuidade. Como diz Ewa Pawlikowska, outra estudiosa da obra de Péc, não é impossível que o livro inteiro seja composto de citações, e que o horizonte da “vida” esteja inteiramente sobredeterminado pelas narrativas dos outros. O “modo de usar” se transforma, portanto, mais simplesmente, na leitura: a leitura de outros textos, encenada no texto de Péc. As citações estão lá, e para percebê-las só é preciso atender ao conselho do autor, citando Júlio Verne, na própria epígrafe do livro: “Regarde de tous tes yeux, regarde” (traduzida um tanto sem pulso por Ivo Barroso como “Olha bem tudo o que puderes ver”).

A tradução é sempre um abismo, mas é particularmente desesperadora para o tradutor de Péc. Como traduzir citações? Mesmo partindo do pressuposto de que o tradutor é capaz de identificá-las, como traduzir o desvio do texto de um outro... no texto do outro? O problema é ainda mais espinhoso para o tradutor brasileiro, já que, em boa parte dos casos, não tem outras traduções às quais recorrer. A tradução inglesa e a alemã se utilizam das respectivas versões publicadas de Queneau, Leiris, Roussel, etc., mas o que pode fazer o tradutor brasileiro senão traduzir, ele mesmo, o livro todo? A tradução de Ivo Barroso, embora demonstrando a esperada competência de um “escriturário” amadurecido, fica devendo alguma coisa no que concerne a dois pontos: as citações e os jogos. Quanto a esses últimos, veja-se um exemplo apenas, mas é um exemplo crucial. Em pleno capítulo 51, centro geométrico do livro, aparece uma lista de 179 títulos, correspondendo às histórias do livro e aos elementos do quadro projetado de Valène. A lista é dividida em três grupos e em cada grupo pode-se ver - “Regarde!” - uma linha diagonal que desce da última letra da primeira linha à penúltima da segunda, à

antepenúltima da terceira e assim por diante, para compor, no conjunto, a palavra *â-m-e* (alma). Na tradução brasileira, não há qualquer tentativa de recriar o Grande Acróstico. E antes que se diga que a transcrição nesse caso é impossível, basta examinar a tradução inglesa (de David Bellos), ou a alemã (de Eugen Helmle), ambas fazendo uso do “e-g-o” como um substituto de três letras para a “alma” do original. É um detalhe, em meio à riqueza quase incomensurável de outros detalhes do livro, mas para um oulipiano detalhes como esse não são, de modo algum, dispensáveis. “*God is in the details*”, dizia Vladimir Nabokov, um dos autores citados por Péc.

Mesmo os desvios da tradução brasileira podem ser, contudo, integrados ao espaço literário de *A Vida Modo de Usar*. Se a incompletude e a falência são temas centrais para Péc, também correspondem à própria relação entre rigor e acaso que é a marca das operações do OuLiPo. Rigor e acaso regem a transformação das narrativas na obra de Péc, sempre sob o signo do desvio, que desde Lucrécio até Raymond Queneau é a marca do início da vida. O texto nasce do erro - do erro sobre um outro texto; a tradução, qualquer tradução, não pode senão elevar o equívoco a uma segunda potência. A tradução de Ivo Barroso perde nos jogos e nas citações, e perde alguma coisa do “tom” de Péc, seu tom de euforia triste, ou gaia melancolia. Mas não deixa de contribuir um acento próprio à obra traduzida, e pode ser lida como um estágio a mais na vida de *A Vida Modo de Usar*.

Incompletude e falência são temas centrais de Péc e fazem de seu livro uma tradução do elogio em elegia da vida. As várias mortes pontuando a existência de tantas personagens e a morte de Raymond Queneau, lembrada na dedicatória, confundem-se, aos poucos, com a morte do livro, à medida que o *puzzle* vai chegando ao fim, vacilando em seus erros e sem ser capaz de acabar.

A morte figurada do romance faz de Péc o exemplar narrador estudado por Walter Benjamin: “Seu romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode nos dar o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro”.

Os jogos e *puzzles* de Péc, com sua frieza mecânica, são os instrumentos mortais de um livro onde literatura e vida se tornam sinônimos, sempre obedecendo à injunção do desvio, do erro que marca os incícios: “Gostaria que os leitores inventassem seus próprios jogos com meu livro. Que o livro fosse para eles um ponto de partida, e não apenas um paralelepípedo retangular...”