

# ENTRE O OLHO E A LETRA

CLAUDIA AMIGO PINO

LABORATÓRIO DO MANUSCRITO LITERÁRIO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

## RESUMO

*Este artigo tem como ponto de partida a postura de dois críticos – Philippe Lejeune e Bernard Magné – em relação ao trabalho de criação do escritor francês Georges Perec (1936-1982). Esses autores defendem que a análise dos processos criativos perequianos deve se concentrar no processo de montagem da narrativa, e não nos jogos e fórmulas que o escritor desenvolvia antes de sentar-se diante da máquina de escrever. Logo, procura-se defender que essa postura se sustenta em um dos fundamentos da teoria literária: a necessidade da interpretação. Tenta-se então estabelecer uma discussão sobre esse fundamento, questionando sua validade para o estudo da gênese da literatura contemporânea. Para isso, exploram-se conceitos de Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty e o próprio Perec, entre outros.*

## RÉSUMÉ

*Cet article prend comme point de départ la position de deux critiques – Philippe Lejeune et Bernard Magné – par rapport au travail de création de Georges Perec (1936-1982). Ces deux auteurs*

*soutiennent que l'analyse des processus de création perezquiens doit se concentrer sur le procédé de montage du récit, et non sur les jeux et les formules que l'écrivain développe avant de s'asseoir devant sa machine à écrire. D'où, cet article essaie de montrer que cette position part d'un des fondements de la critique littéraire, la nécessité de l'interprétation et questionne sa validité pour l'étude de la genèse de la littérature contemporaine. A cet effet, certains concepts de Jacques Lacan, de Maurice Merleau-Ponty et de Perec sont mis à contribution.*

#### ABSTRACT

*This article has as the starting point the ideas of Philippe Lejeune and Bernard Magné in relation to the work of creation of the French writer Georges Perec (1936-1982). These authors argue that the analysis of the creative processes of this writer should concentrate in the process of montage of the narrative and not in the games and formulae that the writer developed before sitting in front of the typewriter. The objective is to support the basis of literary criticism: the necessity of interpretation. It is established a discussion about this idea, questioning its validity for the study of the genesis of contemporary literature. Concepts of Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty and Perec, himself, among others are explored.*

*Pierre me descrevia as ruas onde vivera, os quartos onde dormira, o desenho do papel de parede, precisava-me as dimensões do leito, da janela, a localização de cada móvel, a forma do fecho da porta, e eis que desse inventário maníaco, dessa recensão infinita que não poderia ter deixado nada de fora, nascia em mim o pensamento pungente da ausência. Os quartos de Pierre: quanto mais eu os via se encherem de objetos, mais eles me pareciam vazios; quanto mais precisa era a topografia, mais vasto o deserto; quanto mais o mapa se povoava de nomes, mais mudo ele era. Ali só havia relíquias, não havia ninguém. E estranhamente era em mim que o buraco se abria.*

J. B. PONTALIS

(Pierre era o pseudônimo de um dos mais famosos analisandos de Pontalis, o escritor Georges Perec)

*t*al  
Tal  
dos  
Tal  
que  
] dire  
que  
me  
out  
par  
Por  
per  
às ]  
apri  
gui  
exi  
arti  
zac  
ex  
a e  
Les  
Al  
coi  
me  
coi  
de  
po  
de  
de  
1.

**t**alvez cada texto de crítica literária tente responder estas perguntas. Talvez por trás de cada procura de narratários, cada identificação dos actantes, cada decodificação de símbolos, estejam as respostas. Talvez elas sejam uma espécie de conhecimento secreto dos críticos; que é sempre abordado, mas ao mesmo tempo sempre elidido.

Espero não quebrar nenhuma regra profissional ao enunciá-las diretamente no começo deste artigo. O que é a criação literária? O que leva uma pessoa a começar um romance? O que leva essa mesma pessoa a terminar o romance?

Só posso procurar as respostas a partir da elaboração de uma outra pergunta, que não é tão pessoal nem tão enganadora como parece à primeira vista. Por que comecei com essas perguntas? Porque ao me debruçar sobre a bibliografia sobre Georges Perec, percebi que esse conhecimento secreto dos críticos (as respostas às perguntas básicas) não se adequava ao objeto analisado.

Georges Perec é pouco conhecido no Brasil, por isso é necessário apresentá-lo. Na França, porém, é reconhecido como uma das figuras mais inovadoras da narrativa contemporânea. Na sua curta existência (1936-1982), Perec escreveu de tudo: poemas, teatro, artigos de crítica literária, problemas de matemática, palavras cruzadas, receitas de cozinha, novelas e romances (a lista não é exaustiva). Desde sua entrada no grupo OuLiPo<sup>1</sup> (1967), começou a escrever a partir de “regras fixas” de criação. Assim, o romance *Les revenentes* foi escrito apenas com a vogal “e” e os poemas *Alphabets* com apenas 11 letras, por exemplo. O seu romance mais conhecido, *A vida modo de usar*, foi criado por meio de um movimento especial do jogo de xadrez, em que cada casa do tabuleiro continha elementos narrativos diferentes. Os documentos de criação de Perec não são manuscritos, são cadernos de jogos, em que podemos ver o desenvolvimento e o resultado de cada partida.

Outra característica importante de sua obra é a multiplicidade de narrativas e estilos contidos num mesmo romance. *A vida modo de usar*, por exemplo (que Perec classificou como “romances” e

---

1. OuLiPo é abreviatura de “Ouvroir de Littérature Potentielle” (Oficina de Literatura Potencial), grupo fundado em 1960 pelo escritor surrealista Raymond Queneau e que existe até hoje. O seu objetivo é encontrar relações entre literatura e matemática.

não “romance”), apresenta, como anexos, um índice onomástico, um índice de relatos e um mapa, para não se perder na infinidade de narrativas (o que invariavelmente, acontece). *W ou a memória de infância*, por outro lado, intercala dois estilos completamente diferentes: o relato autobiográfico e uma novela folhetinesca de ficção científica. Finalmente, em *53 jours*, o relato começa no momento em que uma personagem deve resolver uma trama policial por meio de um manuscrito, que por sua vez é uma trama policial cujo enigma deve ser decifrado pela leitura de um outro romance policial. Afinal, descobrimos que o próprio romance que estamos lendo é o manuscrito que resolve uma nova trama, o desaparecimento do próprio autor. Em todos esses casos, pouco importa que o leitor se perca no desenvolvimento dos relatos. Personagens confundem-se, histórias repetem-se, talvez para provar que aquilo que é importante no livro não está nas próprias palavras, no que elas comunicam, e sim em alguma estranha vibração que vemos surgir delas. Por mais que se conte o “tema” de um romance de Perec, nunca poderemos dizer aquilo que realmente nos produziu prazer ao lê-lo.

Os primeiros críticos que se aproximaram dos cadernos de Perec pareciam exclamar: “Ah, mas aqui deve haver alguma espécie de trapaça!”. Eles resistiam a acreditar que romances tão comoventes e tão originais tivessem surgido de jogos e coerções textuais. Esse é o caso de Philippe Lejeune, que em seu texto sobre o projeto inacabado *Lieux* de Perec, afirma que se deve ter muito cuidado com a análise da gênese dos textos do escritor. Aparentemente, eles dispensariam a crítica genética, porque não têm rasuras nem sobrecargas. No entanto – conclui – não devemos cair na armadilha de Perec: não é aí que está o seu processo criativo, é no dispositivo de montagem, de integração dos resultados dos jogos a uma estrutura narrativa.<sup>2</sup>

---

2. LEJEUNE, Philippe. “Les cent trente-trois lieux de Georges Perec”. In: *Carnet d'Écrivains*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, p. 204.

Be  
o s  
pla  
fic  
os  
na  
die

gu  
alg  
sal  
do  
ab  
bis  
reç

crí  
po  
me  
os  
co  
ne  
an

co  
me  
ep  
pe  
es  
A  
za

3.

4.

No seu estudo sobre os cadernos de *A vida modo de usar*, Bernard Magné<sup>3</sup> chega a uma conclusão similar. Segundo Magné, o *scriptor* (sujeito do ato de criação) da obra não se revelaria nos planos dos cadernos e sim na transformação das regras fixas em ficção. Assim, os desafios do crítico genético estariam em procurar *os métodos em que Perec transforma os seus jogos em diferentes narrações e como essas narrações se transformam em um universo diegético coerente*.

De jeito nenhum chegaria a negar as conclusões desses críticos, guias importantes da minha pesquisa. No entanto, percebo que há algo muito curioso nesse apontamento da “armadilha”. Eles não sabem o que fazer com os jogos de Perec e procuram dentro dos documentos de criação de escritor aquilo que eles, sim, sabem abordar: *a escolha de elementos para a criação de uma determinada história*. Por que não aceitam o desafio de considerar os jogos, as regras fixas, como parte do trabalho do *scriptor*?

Isso que eles sabem abordar é o conhecimento secreto dos críticos, é a resposta para a pergunta: “o que é a criação literária?”, ponto de partida implícito de toda crítica literária. E esse conhecimento é da ordem da fantasia. De forma mais ou menos consciente, os críticos pressupõem que a criação literária é o processo de construção de uma fantasia. Vamos nos estender um pouco mais nesse conceito, para depois entender como a leitura da obra e análise da criação de Georges Perec se afasta dele.

A fantasia ou fantasma, segundo Laplanche e Pontalis,<sup>4</sup> é um conceito dinâmico dentro da obra de Freud. Em um primeiro momento, Freud teria associado os sintomas histéricos com algum episódio traumático da infância, como, por exemplo, a sedução pelo pai. Mais tarde, ele descobre que não se trata de um fato real, e sim de uma fantasia criada para encobrir o auto-erotismo infantil. A fantasia se tornaria assim o fundamento do sintoma e da organização neurótica, e conseqüentemente, objeto da psicanálise.

3. MAGNÉ, Bernard: “Du registre au chapitre: le cahier de charges de la vie mode d'emploi de Georges Perec”. In: *De Pascal a Perec. Penser/Classer/ Écrire*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 187.

4. *Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 168.

No entanto, essa não seria a única concepção de fantasia na obra de Freud. O termo é usado, tanto como resultado da interpretação analítica, quanto como elemento dado à interpretação, na forma de devaneios diurnos. Os dois tipos de fantasia constituiriam uma pequena ficção, um roteiro, mas apresentariam claras diferenças estruturais. Na fantasia diurna, consciente, a representação evocaria sentimentos prazerosos, que provocariam a sua infinita repetição e reprodução (ela pode se apresentar em versões diferentes). A fantasia inconsciente, recalcada, é dolorosa, e está ligada ao complexo de culpa. Tomemos como exemplo o caso relatado em "Espancam uma criança" (1919).<sup>5</sup> No texto, Freud define a fantasia de espancamento de uma criança qualquer, como fantasia consciente, prazerosa, que teria ligação com o desejo de agressão contra um rival, como um irmão. Por trás dessa fantasia, existiria a fantasia inconsciente do próprio paciente espancado pelo pai ou pela mãe, que estaria ligada à repressão de uma ligação incestuosa a um dos progenitores.

Depois desse breve parêntese teórico, podemos determinar melhor esse "conhecimento secreto" dos críticos, que defendemos estar ligado à fantasia. De uma forma ou outra, acredita-se que a literatura é criação de uma fantasia-devaneio diurno, que encobriria a verdadeira fantasia do texto, a fantasia inconsciente. Há discussões sobre a quem pertenceria essa fantasia (ao autor, ao texto, ao personagem, à sociedade), mas há unanimidade (embora muitas vezes inconsciente) sobre a sua qualidade de eixo central da narrativa.

É o próprio Freud quem começa essa tradição dentro da crítica literária, no seu texto *O criador literário e os devaneios diurnos*,<sup>6</sup> de 1908, em que ele traça um elo entre o jogo de crianças, o sonho, o devaneio diurno e a criação literária. Para ele, a criação seria uma espécie de continuação dos jogos de criança, em forma de fantasias literárias. No entanto, esclarece, essas fantasias seriam muito particulares, porque elas produziriam prazer em uma pessoa

5. FREUD, Sigmund. "Pegan a un niño". In: *Obras completas*, vol. 17. Buenos Aires: Amorroutu Editores, 1986.

6. *Idem*. "El creador literario y el fantaseo". In: *Obras completas*, vol. 9. Buenos Aires: Amorroutu Editores, 1993.

completamente alheia à vida do escritor: o leitor. Normalmente, as fantasias das pessoas “normais” não produzem prazer particular a mais ninguém. Esse quê a mais das fantasias literárias, Freud reconhece que não pode explicar.

Com a psicobiografia de Sainte Beuve, por exemplo, e a psicocrítica de Charles Mauron, o papel do crítico foi “desvendar” as fantasias inconscientes dos escritores e muitas vezes diagnosticar estruturas neuróticas. Já Jean Bellemin-Noël<sup>7</sup> esclarece que seu objetivo não é elucidar essa fantasia (que ele situa no “inconsciente do texto”), e sim ver, escutar como ela se faz texto literário. Fredric Jameson,<sup>8</sup> por sua parte, afirma que o texto imaginário (devaneio diurno) é determinado por um fantasma (texto familiar), que por sua vez é a mediação das relações de classe na sociedade em geral. Assim, a fantasia seria uma alegoria de um fato social, e o objeto da crítica seria esse percurso que vai desde as relações de classe até o texto imaginário e suas conseqüências (ideologias, por exemplo).

De uma forma mais ampla, é possível afirmar que toda a crítica literária sustenta-se na idéia de interpretação, de decifração da fantasia inconsciente, matriz de uma fantasia consciente. Desde sua configuração como disciplina de pensamento independente (século XX), a crítica literária sempre tentou extrair uma “verdade” por trás daquela “mentira” chamada ficção. É o caso de críticas que nada têm a ver com a psicanálise, como a crítica literária sociológica, a marxista, a feminista, semiótica, etc. Nesse sentido, a psicanálise só teria enunciado elementos que já estariam no funcionamento epistemológico da cultura, independentemente do seu apontamento como conceitos.<sup>9</sup>

---

7. *Interlignes, essais de textanalyse*. Presse Universitaire de Lille, 1988.

8. *O inconsciente político*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

9. No texto “Les conditions de la génétique. Génétique et phénoménologie”, incluído na publicação *Pourquoi la critique génétique?* (CNRS, Paris, 1998), o crítico Éric Marty afirma que a *epistemé* interpretativa teria chegado ao seu fim, e que na *epistemé* em vigor (que teria começado nos anos oitenta), o crítico deveria se aproximar da forma mais “pura” de criação. Para isso, ele propõe identificar, a partir de Husserl, as modificações das posições de consciência. Não compartilho essa posição, posto que a perda de força do método interpretativo não implica de forma alguma o retrocesso em uma das descobertas mais importantes do pensamento moderno: o inconsciente.

Resumindo: com um ou outro objetivo, a crítica determina que a literatura é a criação de uma NARRATIVA, uma espécie de sonho acordado, devaneio diurno, derivado de uma FANTASIA inconsciente, seja social, epistemológica, individual, seja familiar. Se a literatura pode ser definida nesses termos, então, a crítica genética, que estuda o processo de criação literária, terá como objeto desvendar O PROCESSO DE CRIAÇÃO DESSE DEVANEIO DIURNO, para assim entender a LIGAÇÃO que ele apresenta com a FANTASIA inconsciente.

Se os objetivos do crítico genético são esses, então explica-se perfeitamente por que os críticos de Perec acreditam que a criação de suas obras está no processo de montagem dos resultados dos jogos em uma estrutura diegética e não na escolha e no desenvolvimento deles mesmos.

Mas será que essa concepção da literatura como dupla fantasia (pré-consciente e inconsciente) é válida para todos os estilos narrativos? Para todos os períodos literários?

Até agora, pareceu a abordagem mais apropriada para os romances da época de Freud e os autores comumente estudados pela crítica genética francesa, como Zola, Proust e Flaubert. Mas será que também se aplica aos romances, por exemplo, do *Nouveau Roman*? Ou às narrativas labirínticas e excessivamente descritivas de Perec (em que o sujeito está nas coisas descritas)? Ou, finalmente, aos textos de Philippe Sollers, que atacam todas as estruturas da representação, inclusive a sintaxe?

Nesses textos, há algo que não está na história, na "fantasia" que os *scriptores* do "romance psicológico" do século XIX perseguiram. É o próprio Roland Barthes quem aponta essa diferença fundamental para o fazer crítico de hoje:

*Leiam lentamente, leiam tudo, de um romance de Zola, o livro lhes cairá das mãos; leiam depressa, por fragmentos, um texto moderno, esse texto torna-se opaco, perempto para o nosso prazer: vocês querem que ocorra alguma coisa, e não ocorre, pois o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso: o que "acontece", o que "se vai", a fenda das duas margens, o interstício da*

*fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na seqüência de enunciados.*<sup>10</sup>

Essa diferença de *status* da literatura contemporânea também é apontada pelo psicanalista André Green.<sup>11</sup> O autor defende, assim como nós, que a escrita remete às representações pré-conscientes e que estas permitem deduzir, graças aos “traços” da escrita, o fantasma inconsciente. “Isto explica”, afirma Green, “que a crítica psicanalítica se tenha consagrado em grande parte às obras do passado, pois a escrita clássica obedece a este esquema geral. A escrita moderna revolucionou este quadro”.<sup>12</sup> Como? Por meio exatamente da *desligação* (termo introduzido pelo autor) entre as duas fantasias da narrativa. Ou seja, o relato do texto já não estaria falando do relato inconsciente, seja do autor, do texto, da sociedade, da cultura, etc. Para Green, essa ruptura daria lugar a dois tipos de empreendimentos: *um recurso a um modo de escrita muito mais próximo do fantasma inconsciente* em seus aspectos menos representativos e *esvaziamento da remissão à representação na escrita*.

Mas se o objetivo da escrita não é mais a representação, é necessário um olhar completamente diferente da crítica genética. Porque esta, até agora, ao se debruçar sobre uma narrativa, procurou desvendar justamente a montagem do relato, da representação, do devaneio. Para analisar o processo criativo de um autor contemporâneo e de um autor como Péc, neste caso, devemos fazer novamente as perguntas “o que é a criação literária?” e “o que procura o *scriptor* por meio da escrita?”. Já tentamos chegar à resposta tradicional dos críticos, que não é suficiente para entender o processo criativo de Péc. É necessário se aproximar de um novo tipo de resposta, uma resposta que procure não só os procedimentos perequianos, mas também de toda uma nova forma de conhecimento, que se manifestaria na literatura contemporânea.<sup>13</sup>

10. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

11. “A desligação”. In: *Teoria literária e suas fontes*. Seleção: Luís Costa Lima. vol. 1, 2.<sup>a</sup> ed. Francisco Alves, 1983.

12. *Id.*, *ibid.*, p. 225.

13. A relação entre a obra de Péc e o movimento pós-moderno em literatura já

## OLHO, OLHAR E LEITURA

Na sua releitura do papel da linguagem e da teoria do inconsciente, Jacques Lacan e Maurice Merleau-Ponty, em campos separados, teriam começado a elaborar os conceitos que estariam mais próximos dos procedimentos de Georges Perec. A caminhada entre as propostas desses autores pode parecer um pouco longa, mas não podemos esquecer que estamos lidando com a procura de uma nova forma de conhecimento por meio da escrita e que conceitos básicos precisam ser repensados e articulados de outra maneira.

O trabalho do artista é uma preocupação recorrente na obra de Merleau-Ponty. Já no texto inédito “Le problème de la genèse”,<sup>14</sup> anterior à maioria de seus artigos sobre a linguagem, ele esboça uma idéia que será central no seu pensamento: que a palavra não é a tradução de um pensamento já articulado, ela é, de certa forma, o próprio pensamento:

*(...) há gênese naquilo em que a intencionalidade é inarticulada, não se possui ela mesma e deve se reconquistar pela expressão. Ela deve tornar-se aquilo que ela é. Isso supõe um saber perceptivo de uma outra ordem que o saber científico ou explícito. Primeiro o símbolo aderindo, logo o signo e a posição verdadeira do conteúdo e por aí a constituição da verdade.<sup>15</sup>*

Essa primeira posição já invalida a noção de interpretação. Pensamento e palavra unem-se em um único sentido, sem tradução ou remissão a uma verdade anterior. No artigo “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, o filósofo desenvolve essa idéia. Os signos

---

desenvolvi em outro texto, “A criação na crítica e a crítica na criação”, publicado na revista *Manuscritica* n.º 7 (Annablume, março de 1998).

14. Texto apresentado por Stéphanie Ménasé no último Congresso Genèse, realizado na École Normale Supérieure, em setembro de 1998. Esse texto faria parte das anotações de Merleau-Ponty durante sua permanência na Faculdade de Letras de Lyon, onde ensinou de 1945 a 1948. A pesquisadora afirma que o texto teria sido escrito provavelmente entre 1947 e 1948.
15. *Op. cit.* (sem número de página). Tradução nossa.

em si – defende – não significam nada. Segundo Saussure, os signos somente teriam um valor relacional (*la valeur*), mas Merleau-Ponty defende que esse valor também é impossível, já que se os signos não têm sentido, como um contraste entre eles poderia dar-nos um sentido? É o sentido particular aquilo que permite o contraste entre dois elementos de sentido. O contraste só dá aos signos o seu valor de “significantes” e não de significado. Mas esses significantes, por sua vez, levarão ao sentido, mas apenas em forma de sugestão. Os signos teriam um papel de monitores, eles advertiriam o leitor ou auditor para seguir tais ou quais pensamentos. Isso invalidaria a hipótese da existência de uma linguagem “atrás” da linguagem:

*Ora, se expulsarmos de nosso espírito a idéia de um texto original, do qual a linguagem seria a tradução ou versão cifrada, veremos que a idéia de uma expressão completa é um sem-sentido, que toda linguagem é indireta ou alusiva, é, se é possível perceber, silêncio.<sup>16</sup>*

Merleau-Ponty distingue dois usos possíveis da linguagem: o uso empírico e o uso criativo. O primeiro não aportaria nada novo ao sentido, se valeria das significações que já foram criadas para comunicar algum fato. A maior parte da linguagem que usaríamos na vida cotidiana seria empírica. O uso criativo, por outro lado, seria o verdadeiro sentido da linguagem, e tentaria encontrar um sentido novo, nunca antes significado. Esse seria o uso da linguagem próprio da literatura e também da pintura.

No entanto, as duas expressões operariam de forma diferente. Enquanto a pintura atingiria o espectador não pelo conteúdo daquilo que transmite, mas por um “poder de decifração informulada”, a literatura propõe um reordenamento dos signos já existentes. Dessa maneira, a literatura realmente seria uma arte da linguagem, enquanto a pintura seria uma arte muda.

Tentemos entender melhor essas definições. Como o pensamento e a linguagem são uma só entidade e portanto não existe

---

16. “Le langage indirect et les voix du silence”. *In: Signes*, Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 54. Tradução nossa.

um pensamento ainda indecifrado pela linguagem, então a significação estaria sempre em movimento. E como ela se movimentaria? De alguma forma que pudesse ser entendida tanto pelo emissor como pelo receptor da comunicação. Por meio de um código universal de organização do sentido (sistema geral de expressão), que provavelmente teria surgido como extensão dos órgãos do corpo. A literatura usaria esse código, e dessa forma levaria escritor e leitor a um novo universo de sentido. Dessa forma, como explica Merleau-Ponty, a literatura REALMENTE DIZ.

Já a pintura é um esforço abortado de dizer alguma coisa que nunca é dita. Ela plasma no quadro uma perspectiva sobre as coisas, um certo relevo que inaugura uma discussão que não termina. É como se o pintor nos emprestasse seu olho e esse intercâmbio com ele nos levasse a algo novo, mas algo que não é significação e sim radiação muda.<sup>17</sup>

Acredito que o papel desse “olho” é fundamental para entender a ruptura que a literatura contemporânea propõe em relação à forma de conhecimento. Por isso, é importante seguir o desenvolvimento do ensaio que Merleau-Ponty dedicou exclusivamente a esse tema – *O olho e o espírito*.

Nesse texto, ele defende que a pintura não procura uma apreensão das coisas, e sim apreender a gênese das coisas no nosso corpo (no caso, o olho). Para entender como se cria essa visão, Merleau-Ponty retomará alguns pontos da *Dióptrica* de Descartes. Segundo este, a imagem de um quadro não tem nada a ver com a coisa representada nele. Aliás, é devido a essa falta de semelhança que o quadro é “imagem” (se não, seria apenas um objeto similar ao representado na pintura). A semelhança entre quadro e objeto está na forma em que os dois chegam ao meu olho. E essa forma, segundo Descartes, não é uma característica própria do olho como órgão: para ele, o corpo não é o meio da visão e do tato, e sim seu depositário. Ou seja, esse modo de ver faria parte do pensamento, e não da biologia.

Mas se a visão faz parte do pensamento, então essa parte do

---

17. Expressão de Bernard Pingaud, em “Merleau-Ponty, Sartre et la Littérature”. *L'Arc*, 1977.

pensamento é compartilhada, faz parte do mundo, ou como Merleau-Ponty diz, faz parte da “carne” do mundo. Dessa forma, a pintura, ao constituir um “olho”, uma determinada perspectiva, muda de uma forma silenciosa a forma de estar nessa carne da qual o mundo é constituído. Assim:

*Mesmo quando ela tem o ar de ser parcial, sua procura é sempre total. No momento em que ele [o pintor] acaba de adquirir uma certa habilidade, percebe que abriu um outro campo em que tudo aquilo que pôde dizer antes, deve ser dito de outra maneira.<sup>18</sup>*

Essa visão da linguagem da pintura não se contradiz com as sensações que normalmente temos na leitura. Sem dúvida, a obra DIZ, há algo nas suas histórias que aproxima leitor e autor, aumentando o centro virtual do sentido. Mas ao entrar em uma história, também tomamos emprestado um olho: do narrador, das personagens ou do narratário. No entanto, a obra de Perec não se esgota nessa conjunção olhar-linguagem.

Para chegar mais perto dos efeitos de sua leitura, tentarei fazer uma analogia com o papel do olhar na experiência analítica descrita por Jacques Lacan em *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*,<sup>19</sup> em que retoma os dois artigos já citados de Merleau-Ponty.<sup>20</sup>

No seminário, Lacan faz primeiro a distinção entre a função do olho e a função do olhar. O olho, a perspectiva, tem o mesmo papel que para Merleau-Ponty: é o ponto do qual o sujeito vê. O olhar, que Lacan chama também de “terceiro olho”, corresponderia ao olho da carne do mundo, que ao mesmo tempo olharia o sujeito e possibilitaria a formação do seu olho. No entanto, essa divisão (“esquize”, segundo Lacan), não seria percebida na vida cotidiana. Por quê? Lacan responde também com uma pergunta: “Não haverá *satisfação* em estar sob esse olhar de que eu falava há pouco,

18. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 1997, p. 89. Tradução nossa.

19. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.

20. Além do texto inacabado *Le visible et l'invisible*.

segundo Maurice Merleau-Ponty, esse olhar que *nos discerne* e que, de saída, *faz de nós seus olhados*, mas *sem que isso se nos mostre?*<sup>21</sup>

A necessidade dessa satisfação é da ordem da pulsão (escópica), uma pulsão extremamente essencial na constituição do sujeito. Porque é essa necessidade de estar sob a presença desse “olhar”, essa necessidade do Outro, de formar parte da “carne do mundo”, que possibilita a construção de uma perspectiva (olho) e de uma expressão particular (fala).

Quando essa satisfação não é dada e a esquize se produz, o sujeito entraria em um momento de “estranheza”, próprio da situação analítica. Quando o nosso olho não coincide com o olhar, sentimos dor e por isso deitamos em um divã. O trabalho da análise será o longo percurso de desvio do nosso olho, para o encontro com o olhar do analista.

O que isso tem a ver com um romance? E com um romance de Georges Perec? Aquilo que leva um escritor a debruçar-se sobre uma resma de folhas em branco é também da ordem dessa “esquize” entre olho e olhar. O “olho” do escritor não coincide com a carne do mundo, e ele deve criar uma ficção em que seu olho se sinta, de certa maneira, “autorizado a olhar”. Assim, em princípio, seria muito válida a conclusão de Freud: que a narrativa seria a satisfação do fantasma inconsciente, modelo organizador de nossa perspectiva sobre o mundo.<sup>22</sup>

Mas as múltiplas narrativas de Perec oriundas dos seus infinitos jogos textuais não nos poriam em face do olho, e sim da própria esquize. Mas então como o *scriptor* se satisfaria no texto? E como o leitor sentiria prazer na leitura? Isso é o mais belo da obra de Perec: porque sua escrita seria esquize em movimento, o caminho do olho ao encontro do olhar. Afirmo que o mesmo processo ocorre em circunstâncias tão literalmente diferentes como leitura e escritura, já que as duas procuram o mesmo objetivo: a leitura do texto acabado.

---

21. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 76.

22. No livro *Lacan e a filosofia* (Jorge Zahar, 1987), Alain Juranville afirma que a fantasia, para Lacan, determinaria a relação do sujeito com o mundo.

## O ENCONTRO SILENCIOSO

Como ocorreria o encontro entre olho e olhar? Philippe Lejeune, que já foi citado acima, vai nos dar as pistas para começar a procura desse movimento. Em seu livro *La mémoire et l'oblique*,<sup>23</sup> o crítico chega à conclusão de que as obras autobiográficas de Perec são inovadoras dentro do seu gênero porque não são uma simples reconstituição de fatos: "*W ou a memória de infância* é uma autobiografia psicanalítica: uma montagem de sintomas, que deixa o leitor afrontar sozinho o problema da interpretação".

Para entender bem essa afirmação de Lejeune, devemos saber um pouco do romance ao qual ele se refere. Como expliquei no começo deste artigo, *W ou a memória de infância* está constituído de dois relatos que se alternam. O primeiro é uma ficção sobre um país (W) situado na Terra do Fogo, que se dedica somente aos esportes, e o segundo é um relato em primeira pessoa das lembranças (difusas, contraditórias e repetitivas) de infância do próprio Perec. Aparentemente os dois relatos nada teriam em comum; no entanto, no curso da leitura, vamos percebendo que o primeiro relato é uma espécie de metáfora do nazismo e a maioria das lembranças de Perec refere-se à mãe, que morreu em um campo de concentração.

Voltemos à afirmação de Lejeune. Ele defende que o romance é uma montagem de sintomas, ou seja, uma alternância de lembranças, atitudes e fantasias, que aparentemente não constituiriam nenhuma interpretação. Mas pela sua disposição dentro do romance, o leitor poderia fazer diferentes associações e chegar a um tipo de interpretação. Mas que interpretação é essa? Realmente é possível que um leitor interprete o sujeito do texto, nos dê a explicação do que ocorre no inconsciente do romance?

Não, não há nenhuma explicação possível. A interpretação à qual Lejeune se refere – e que ele nunca se atreveria a enunciar – é silenciosa. É uma interpretação que se produz no contraste entre trechos que se repetem, confusões que se detectam e comparações que se fazem com a fantasia (W) que acompanha o relato autobio-

---

23. Paris, P.O.L., 1991. Traduções nossas.

gráfico. Segundo Lejeune, esse mesmo contato que existiria entre leitor e texto, ocorreria de forma análoga entre *scriptor* e manuscrito. Pécerc-*scriptor* se “deixaria” escrever por meio dos jogos textuais (regras fixas), se debruçaria sobre seus textos e encontraria as repetições e errâncias.

Isso é particularmente interessante no processo de criação desse romance. Como descreve Lejeune, o projeto sofreu várias modificações essenciais desde a primeira alusão ao texto (1969) até sua publicação (1975). Entre essas modificações, está a eliminação do terceiro relato do romance, em que o adulto Pécerc ligava (interpretava) a sua fantasia de ficção científica às lembranças de infância. Mas pouco a pouco o *scriptor* vai chegando à conclusão de que o texto ganha um impacto muito maior para ele sem nenhuma explicação. É o encontro do olho do manuscrito com o olhar do *scriptor* o que produz a satisfação da escrita e será essa relação (e não um roteiro, uma história ou uma interpretação) o que ele tentará comunicar por meio da redação de um romance. Segundo o crítico, a interpretação já não estaria conseguindo dizer nada; somente por meio do *diálogo* implícito, da *associação* necessária, da *experimentação* com o indizível seria possível sair do silêncio.

Hans Hartje,<sup>24</sup> que estudou o processo de criação em obras tão diferentes como *As coisas*, *La disparition* e *Un cabinet d'amateur*, entre outras, chega a conclusões muito similares em relação à escritura de Pécerc (e não somente à obra autobiográfica, como no caso de Lejeune). Em sua tese de doutorado, ele defende que o que motiva e constrói a escritura é esse indizível que, ao mesmo tempo, é o único saber que resta depois da leitura.

Esse indizível não se diz, e portanto não se lê. Como analisar a criação daquilo que nunca será lido? Aquilo que não se lê como signo, e sim, entre significantes vazios?

Em toda a sua observação diacrônica da criação de Pécerc, Hartje conclui que pelo menos uma coisa é certa: tudo parte dos significantes e tudo sempre na forma definitiva será significante. Aquilo que Pécerc diz nunca será signo: nem interpretação, nem fantasia

---

24. *Georges Pécerc écrivain*. Tese inédita defendida na Universidade de Paris VIII, em maio de 1995, sob a orientação de Jacques Neefs.

sublimadora. Por isso, é absurdo desprezar os primeiros processos de criação das obras de Perec, por não apresentarem ainda um significado aparente:

*Em termos genéticos, eu cheguei assim à conclusão de que o prototexto (no sentido amplo, englobando esquemas distribucionais, listas de palavras, cadernos de anotações, notas furtivas e, precisamente, citações) não constitui somente uma etapa, necessária mas no entanto passageira, no caminho que leva ao texto em sua forma definitiva, e sim o revezamento da invenção sem o qual a “bomba de imaginação” ou a “máquina” de produzir ficção e autobiografia, simplesmente não funcionaria.<sup>25</sup>*

#### ESCREVENDO O INDIZÍVEL

Para esses dois críticos, o prazer do texto estaria dado por um encontro indizível, que não pertenceria a nenhuma significação e que não poderia ser interpretado, já que sua interpretação é o silêncio. Esse silêncio corresponderia à estranheza produzida pela esquize do olho e do olhar, que ao mesmo tempo seria fonte da angústia e mobilização da pulsão que levaria à satisfação da escrita.

Para desenvolver mais essa hipótese, temos uma outra fonte além dos textos dos críticos: os textos teóricos do próprio Perec. Ele nunca se cansou de escrever e deixar documentos sobre o seu próprio processo de criação. Parecia saber que o que se comunicava na leitura e escritura não era o que estava escrito; seus artigos sobre a gênese vão procurar desesperadamente esse prazer evanescente.

Assim, em uma carta a seu amigo Maurice Nadeau, ele também afirma que o que pretende abordar por meio da escrita não é uma

---

25. HARTJE, Hans. “Georges Perec: des relais pour écrire”. *Rivista di Letterature moderne e comparate*. Pisa: Pacini editore, 1997. A tradução é nossa. A “bomba de imaginação” e a “máquina de escrever” são adjetivos comumente usados para qualificar Georges Perec.

história (fantasia) e sim um elemento que já não pode ser enunciado na forma de intriga (indizível):

*Eu fiz várias vezes alguns esforços modestos para retomar, ou tendo retomado, para continuar esse livro (...) Os problemas do meu interior me deixam um pouco frio; mais exatamente, eu não consigo mais considerá-los como verdadeiros pontos de partida, parece-me que eu já não espero grande coisa do "relato".<sup>26</sup>*

Na mesma carta, Perec destaca que aquilo que o entusiasmo nos textos é a sua "estrutura" e não o seu conteúdo. Mas o que quer dizer "estrutura" de um texto para Perec? E como esse elemento aparentemente tão ascético pode levar o escritor a uma certa satisfação? Esse elemento pode substituir a noção de escrita como elaboração de uma fantasia?

Vejamos o que o próprio Perec escreve sobre a sua necessidade de escrever. Para isso, utilizamos um texto muito particular<sup>27</sup> que Perec dedicou, em princípio, à análise a que se submeteu com o psicanalista J.-B. Pontalis de 1971 a 1974. Uso a expressão "em princípio" porque inevitavelmente ao longo do texto, vemos que existe uma confusão entre a "análise" e a "escrita". Acreditamos que ele ligou os dois conceitos porque a iniciativa de começar a análise esteve marcada por um período de crise na sua própria atividade de escritor. Por outro lado, o fim da análise coincidiu com a publicação do romance *W ou a memória de infância*, um projeto que Perec começara em 1969.

No começo do artigo, o escritor parece simplesmente não reconhecer aquilo que motiva sua escrita. Ele somente reconhece que escrever (ou fazer uma análise) não é ser iluminado pela verdade, não é obter uma resposta. Ele só sabe que é outra coisa. Mais tarde, no entanto, ele vai reconhecer que essa "outra coisa" é externa a ele, sujeito que escreve, e que "se abre" no momento da escritura:

26. "Lettre a Maurice Nadeau". In: *Je suis né*, Paris: Éditions du Seuil, 1990, p. 55-6.

27. "Les lieux d'une ruse". In: *Penser/Classer*. Paris: Hachette, 1985.

*Lá [divã] como aqui [escrita] era quase reconfortante se dizer que um dia as palavras viriam. Um dia começaria a fala, começaria a escrita. Durante muito tempo, acredita-se que falar isso significará encontrar, descobrir, compreender, compreender enfim, ser iluminado pela verdade. Mas não: quando isso acontece, sabe-se somente que isso acontece; está aí, fala-se, escreve-se: falar é somente falar, escrever é somente escrever, traçar letras sobre uma folha branca [...] Simplesmente alguma coisa é aberta e se abre: a boca para falar, a caneta para escrever: alguma coisa é deslocada, alguma coisa desloca-se e traça-se, a linha sinuosa da tinta sobre o papel, alguma coisa plena e desligada.<sup>28</sup>*

Detenhamo-nos um pouco nessas últimas afirmações. O que se abre na hora de escrever? E o que se desloca na hora de escrever? É essa mudança de lugar o que provoca a abertura? E é essa abertura o que provoca a “plenitude da escrita”? De acordo com o nosso desenvolvimento teórico, o que se abre é a esquizo do olho e do olhar, que abre o caminho para a satisfação da pulsão escópica.

No entanto, essa abertura não é automática. Segundo o que interpretamos das palavras de Perce, o que aparece no primeiro momento de escrever é exatamente esse desejo de “ser iluminado pela verdade”, que o próprio Perce cita, que mais tarde (no processo da escrita, no processo da análise) será frustrado e substituído por uma “outra coisa” indizível. Jacques Lacan chega a uma conclusão semelhante quando escreve sobre o que leva o paciente a procurar um analista. Assim, ele se pergunta: “O que é que pode, no final de contas, levar o paciente a recorrer ao analista para lhe pedir algo que ele chama saúde, quando seu sintoma – a teoria nos diz isso – é feito para lhe trazer certas satisfações?”<sup>29</sup>

Para Lacan, o paciente procura o analista não para eliminar o seu sintoma e sim para fazê-lo prevalecer. Por meio de dois artifícios.

28. *Id., ibid.*, p. 61. Tradução nossa.

29. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 161.

Em primeiro lugar, ele procura espaço. O paciente não tem espaço dentro do seu contexto social para fazer prevalecer o seu sintoma: ele espera (inconscientemente) que a análise seja esse lugar. Por outro lado, ele espera que a análise lhe proporcione um conhecimento (a “verdade”) que possa justificar a existência do seu sintoma e fazê-lo válido perante o mundo.

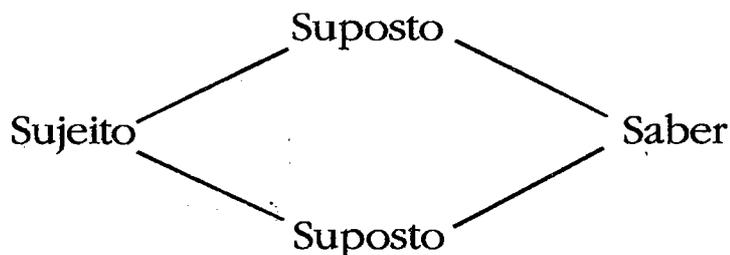
Ao escrever, o *scriptor* também procura esse mesmo conhecimento que vai se revelar impossível durante a análise. Mas, na análise, o paciente supõe que o analista detém um certo saber, que lhe será transferido (embora aconteça justamente o contrário: é o paciente quem vai transferir um conhecimento ao analista: os fatos da sua vida pessoal, suas fantasias, sonhos, etc.). E na escrita, o que acontece? Devemos acreditar que o escritor supõe que o seu texto detém esse saber?

Essa é a visão de M. D. Magno, que defende que o ato poético é o ato analítico cujo analista é a obra de arte. “Como o analista, sendo quem ‘ocupa’ o lugar do (a)bjeto, lugar da causa, a obra de arte recolhe a transferência. Como o analista sendo o que interpreta, a obra diz o desejo (a interpretação) como pontuação prévia – em aberto a qualquer discurso que encontre *causa* nela”,<sup>30</sup> afirma o autor.

Mas essa suposição da obra como analista coloca-nos diante de um novo problema. Afinal, nós supomos o saber da análise em um sujeito. E quem é o sujeito da obra de arte? Caímos em uma terrível contradição se respondemos que o sujeito é aquele que escreve. Porque se ele se considerasse sujeito do saber, não procuraria esse conhecimento na escrita. É nesse ponto que Magno propõe uma curiosa não-solução para o problema. Em vez de escrever que a obra é um sujeito-suposto-saber (como Lacan define o analista), ele a descreve como um saber-suposto-sujeito (outro sujeito que aquele que escreve), como descrito no seguinte esquema:

---

30. MAGNO, M. D. *Senso contra censo*. Colégio Freudiano do Rio de Janeiro, 1977.



Mas isso, tenhamos claro, acontece apenas no estado inicial da escrita (pelo menos no caso perequiano). Logo o sujeito descobre que esse saber não existe: não está nem no texto nem no *scriptor*, nem no leitor nem em nenhum lugar. Porque na literatura contemporânea, o saber, a interpretação, a fantasia não produzem satisfação alguma, não revelam uma verdade, não eliminam a dor de ter de viver na ficção e não no mundo.

De acordo com o que vimos até agora, podemos dizer que na literatura segundo Perec – e segundo a literatura pós-moderna em geral –, “a pulsão da escrever começaria a operar no texto ali onde morre o desejo da escrita”. No momento em que aquele que escreve percebe que aquela verdade que ele pretendia atingir nada diz, e apenas mostra a sua separação do mundo, a esquize é criada, e em consequência, o movimento da pulsão.

Nesse sentido, não seria possível chegar ao “primeiro texto” (nó de sensações que determinaria o desejo) próprio de cada obra, ao qual se refere Philippe Willemart.<sup>31</sup> Não haveria forma de satisfazer o desejo que levou o escritor a debruçar-se sobre o papel (como falamos de escrita contemporânea, melhor seria dizer computador ou máquina) ou de ouvir um suspiro de alívio seguido da exclamação: “disse!”. As vozes da escrita contemporânea são vozes de silêncio, radiação, gozo.

#### A SATISFAÇÃO DAS PALAVRAS VAZIAS

Até agora, já conseguimos definir algumas partes da travessia da escrita contemporânea, personalizada na obra de Perec. Em primeiro lugar, definimos a procura de Perec como esquize em movimento. Em segundo lugar, vimos que essa esquize começava

31. *O universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.

como justificação de um olho, que aos poucos vemos separado do olhar do mundo. Falta então entender como ocorre o movimento contrário, em que esse olho se encontra com o olhar, e volta a fazer parte do todo.

Segundo Jacques Lacan, o encontro com a verdade na análise ocorre por meio do apontamento da mentira. No seu discurso, o analisando repetiria e repetiria o sintoma, procurando a satisfação. O analista teria o papel de apontar essa repetição, revelando dessa maneira o engano do sujeito. Essa não é a explicação da sua conduta, diria o analista, muito pelo contrário, é a causa da sua dor. Esse apontamento é remitido ao sujeito, que começa a integrar o “eu minto”, o “eu engano” ao seu próprio discurso. “É primeiro como se instituindo numa, e mesmo por, certa mentira, que vemos instaurar-se a dimensão da verdade, no que ela não é, falando propriamente, abalada, pois a mentira como tal se põe, ela própria, nessa dimensão da verdade”,<sup>32</sup> afirma Lacan.

Georges Perec constrói uma bela metáfora para explicar esse processo. Ao descrever a sua análise (que ele situa em um lugar muito similar à escrita, como já vimos), ele diz que tinha bastante a falar, não faltavam histórias, explicações, problemas:

*Falar, aliás, não era difícil. Eu tinha necessidade de falar, e eu tinha todo um arsenal de histórias, de problemas, questões, associações, fantasias, jogos de palavras, lembranças, hipóteses, explicações, teorias, marcas e esconderijos. Eu percorria alegremente os caminhos bem balizados dos meus labirintos.*<sup>33</sup>

Mas o que acontecia com essas palavras? *Era necessário esvaziá-las.* Repeti-las uma e outra vez, conviver com elas, para finalmente separá-las do discurso e olhá-las como uma mentira.

*Um pouco como se essas palavras que passavam pela minha cabeça fossem se alojar atrás de sua cabeça [do*

32. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 132.

33. “Les lieux d’une ruse”, p. 67. Tradução nossa.

*analista] para então fugir para sempre, suscitando, ao passo e à medida das sessões, uma bola de silêncio tão pesada que minhas palavras ficavam ocas; tão cheia, que minhas palavras ficavam vazias.<sup>34</sup>*

Depois desse encontro com o vazio das palavras, ou com a ausência de verdade das palavras, Lacan afirma que o analisando poderá começar o caminho em direção à cura. Ou seja, é esvaziando o seu lugar de olho e deslocando a sua perspectiva para a perspectiva do olhar (dado pelo analista), que o analisando começará a sentir alguma satisfação de sua pulsão escópica. É instaurando esse “olhar” ao seu próprio discurso, que o analisando vai mudar a sua conduta e afastar a dor que o levou à consulta do analista.

*O eu o engano provém do ponto onde o analista espera o sujeito, e lhe remete, segundo a fórmula, sua própria mensagem em sua significação verdadeira, quer dizer, em forma invertida. Ele lhe diz: nesse eu o engano, o que você envia como mensagem é o que eu mesmo lhe exprimo e, fazendo isso, você diz a verdade.<sup>35</sup>*

A cura da análise, dessa maneira, está muito mais próxima da consciência da mentira do que da aquisição da verdade, explicação.

É nesse ponto que Georges Perec associa o seu processo de análise ao seu processo de escrita. Ele olha nessas “palavras vazias”, nos sintomas expressados no seu discurso, os mesmos elementos do seu texto, que funcionaria como máscara do que ele realmente deveria escrever.

*Era necessário primeiro desfazer essa escritura-capaça atrás da qual eu mascarava meu desejo de escritura, corroer a muralha das minhas lembranças já feitas, aniquilar os meus refúgios raciocinantes. Era*

34. *Id., ibid.*, p. 68. Tradução nossa.

35. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 137.

*necessário voltar sobre os meus passos, refazer o caminho percorrido do qual eu tinha cortado todos os fios.*<sup>36</sup>

Devemos prestar atenção, em todo caso, ao fato de que Perec não diz que a escritura deva ser totalmente trocada. Para ele, *deve-se refazer o mesmo caminho percorrido pela escritura-carapaça, para encontrar o verdadeiro “desejo de escrever”* (pulsão, na nossa argumentação). Nesse caso, *o olhar que, na experiência analítica, é representado pelo psicanalista, na escritura seria representado pelo scriptor leitor do seu próprio texto.*

Só agora podemos tentar uma aproximação às perguntas do começo deste artigo. O que é a literatura? O que é a criação literária da pós-modernidade? De acordo com nosso desenvolvimento, devemos dizer que “a literatura não é enunciação de uma fantasia sublimadora, e sim uma tentativa de encontrar o olhar por meio de uma escritura-carapaça, que não diz nada”. Se esse é o movimento da escritura, então “a crítica genética não deve procurar como se ‘forma uma narrativa’ e sim como se articula silenciosamente o olhar do *scriptor*-leitor sobre o seu próprio discurso”.

Chegamos pelo menos a entender o que é esse “indizível” que os críticos apontavam como o objeto da obra de Perec. No entanto, agora deparamos com o grande problema de determinar como o crítico genético pode ver aquilo que já definimos como invisível. É o próprio Perec, com as descrições dos seus modos de produção, quem vai nos ajudar a identificar as marcas do olhar sobre sua escrita. Ainda na carta a Maurice Nadeau, ele afirma que no seu projeto “L’age” (autobiográfico), ele pretende usar um recurso já explorado em *La disparition*: o uso das listas.

*Repensando esse projeto quando eu me dedicava plenamente a La disparition, eu decidi associar-lhes uma coerção formal: organizá-los em torno de duas séries paralelas e homólogas de termos que serviriam como reveladores, ressonadores. (A amarra, o amargo, a mira, a morte).*<sup>37</sup>

36. “Les lieux d’une ruse”, p. 71-2. Tradução nossa.

37. “Lettre a Maurice Nadeau”, p. 55. Tradução nossa.

Essa revelação, essa ressonância da repetição é o que ele vai procurar na escrita, e o que vai se revelar como o “olhar” dentro da escritura. No entanto, em outro texto, ele define que esse olhar não se limita ao seu próprio processo: é também aquilo que ele quer transmitir para o leitor. Isso não quer dizer que o processo de escritura seja análogo ao de leitura. São dois processos diferentes, pessoais, que têm relação com a “memória” do sujeito escritor e do sujeito leitor. No entanto, Perec afirma que “é um tipo de ressonância, um tema que corre debaixo da ficção e que a nutre, mas que aparentemente não aparece como tal...”.<sup>38</sup>

É um mesmo processo de identificação de “ressonâncias”, mas que não pode ser igualado por ser pessoal demais. À primeira vista, isso nos traria um problema, mas pelo contrário, será a nossa solução. Pelas afirmações de Perec, podemos dizer que a dimensão do olhar sobre a escritura estará instaurada, quando o texto (manuscrito ou obra acabada) remeter a esse horizonte pessoal que divide a leitura da escritura.

Mas como vamos encontrar as marcas pessoais da leitura? Com certeza, sem tocar a vida pessoal de ninguém. Embora tenhamos bastante material sobre a vida de Perec, nunca será o suficiente para determinar que percursos a sua memória seguiu ao omitir uma explicação ou ao sugerir uma solução para um enigma. E embora contemos com a maior quantidade de informação sobre o leitor (eu mesma, no caso), esta corresponde a uma vivência particular, que não pode ser universalizada.

Não é nosso papel como críticos solucionar a neurose de ninguém, nem de nós mesmos. O nosso papel está muito mais próximo de encontrar no texto os elementos que remetem à vivência particular. Tarefa que não é nada original: já foi empreendida nos textos da chamada estética da recepção. Porém, esse é o começo de uma longa pesquisa metodológica, que não será desenvolvida neste texto.

\* \* \*

---

38. “Le travail de la mémoire”. *In Je suis né*, Éditions du Seuil, 1990.

Se as experiências da clínica psicanalítica (Freud, Lacan) tanto têm me ajudado no desenvolvimento de uma teoria sobre a criação literária, guardo a esperança de que o movimento contrário também possa acontecer.

Pelo menos um elemento argumentado neste artigo parece-me abranger os dois campos. Ao ver que o conhecimento da teoria literária não coincidia com a escritura de Péric, vi-me na necessidade de procurar um novo modelo epistemológico para a crítica. O modelo anterior não era totalmente inválido; aliás, aplica-se muito bem aos romances psicológicos do século XIX. Porém, o sujeito da escritura do final deste século não conhece mais, não se satisfaz mais com esses meios. Nesse sentido, Freud não estaria errado em sua hipótese da ligação entre devaneios diurnos e fantasia inconsciente, e Merleau-Ponty e Lacan não estariam mais certos com suas hipóteses sobre o papel do olho na satisfação pulsional.

O saber não caminha univocamente, em direção à verdade do homem: apenas procura explicações funcionais para as demandas de um determinado período histórico. O que determinaria essas demandas? Fala-se que o horror da Segunda Guerra Mundial teria determinado o fracasso do discurso da “verdade”, até então tão universal na filosofia e próprio dos escritos de Freud, por exemplo. Fala-se que o capitalismo selvagem e o excessivo consumismo teriam tirado o “peso” do mundo, para transformá-lo em uma série de imagens vazias, válidas somente pelo seu prazer instantâneo. Fala-se que o desenvolvimento dos meios de comunicação simultâneos (como a televisão e a Internet) teria provocado uma mudança do tipo de percepção, agora mais múltipla, desconexa e sensível. Mas não foi a própria humanidade que criou o nazismo, o capitalismo e a televisão? Como acabaríamos determinados pelos nossos próprios produtos? Nós somos feitos da mesma substância que eles, como diria Merleau-Ponty, e compartilhamos as mesmas responsabilidades.

*A história à qual o escritor se associa (e tanto melhor que ele não pense demais no “fazer histórico”, no produzir uma marca na história das letras, e produza honestamente a sua obra) não é um poder diante do*

*qual ele deva se pôr de joelhos, é a manutenção perpétua que se persegue entre todas as palavras e todas as ações válidas, cada uma contestando e confirmando a outra, cada uma recriando todas as outras.<sup>39</sup>*

---

39. *Signes*, p. 92. Tradução nossa.