



Acta Scientiarum. Language and Culture

ISSN: 1983-4675

eduem@uem.br

Universidade Estadual de Maringá  
Brasil

Carvalho Pereira, Vinícius  
A escrita como crime e falta em La disparition  
Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 38, núm. 1, enero-marzo, 2016, pp. 69-78  
Universidade Estadual de Maringá  
Maringá, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307444317009>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



## A escrita como crime e falta em *La disparition*

Vinícius Carvalho Pereira

Universidade Federal de Mato Grosso, Av. Fernando Corrêa da Costa, 2367, 78060-900, Cuiabá, Mato Grosso do Sul, Brasil. E-mail: [viniciuscarpe@gmail.com](mailto:viniciuscarpe@gmail.com)

**RESUMO.** *La disparition*, de Georges Perec, é um romance policial em que muito há para ser desvendado – do sumiço do protagonista, Anton Voyle, ao sumiço da vogal E, que não aparece no livro. Essa violência contra a língua é uma trapaça contra os algoritmos do sistema, logrado no interior das próprias regras de combinatória. Da mesma forma, um protagonista desaparecido vitima a narrativa no plano da expressão, criando uma ausência que se diz, paradoxalmente, não dizendo – crime performativo cometido pela literatura. O sumiço de Voyle é um buraco negro – ou lacuna em branco – que tudo traga para o desconhecido, em um romance que se estrutura a partir da ideia de falta. Isso sugere que toda possibilidade semiótica, ainda que sempre lábil, reside em um hiato, um silêncio, uma diferença no suposto *continuum* da língua. Nesse contexto, o presente artigo analisa como a noção semiológica de ausência pode, em negativo, potencializar reflexões sobre a própria escrita como crime e falta em *La disparition*.

**Palavras-chave:** escrita como violência, crime performativo, literatura francesa.

### Writing as a crime and absence in *La disparition*

**ABSTRACT.** *La disparition* by Georges Perec, is a detective novel with plenty to be revealed – from the vanishing of the protagonist, Anton Voyle, to the disappearance of vowel E, not to be found in the book. Such violence against language is trickery against the algorithms of the system, duped within its own combinatory rules. Likewise, a vanished protagonist jeopardizes the narrative in the expression level, by creating an absence that paradoxically says something by not saying anything – a performative crime committed by literature. Voyle's disappearance is a black hole – or a white gap – which gulfs everything into the unknown, in a novel structured by the idea of absence. This suggests that any semiotic possibility, no matter how instable it is, lies in a gap, a silence, a difference in the so-called language *continuum*. Thus, we herein analyze how the semiotic notion of absence can empower reflection on the writing process as a crime in *La disparition*.

**Keywords:** writing as violence, performative crime, French literature.

### Introdução

Nada preenche o vazio essencial que a escrita revela.  
 Ana Hatherly

Desaparecimento de um corpo. Apagamento de um signo. O corpo de um signo e os signos de um corpo se esvaem. Publicado pela primeira vez em 1969, o romance *La disparition*, de Georges Perec, tornou-se um emblema do grupo Oulipo<sup>1</sup>. Ousado, irônico e iconoclasta, o texto é composto a partir de uma das *contraintes* mais famosas dos jogos oulipianos de escrita: o lipograma, neologismo formado pela junção das raízes gregas *leípo*, “abandonar, deixar para trás”, e *grámma*, “letra, escrita”. Aparentemente simples, a única regra do jogo seria a omissão obrigatória de um grafema predefinido, como seu próprio nome

indica, o que obviamente limita os recursos expressivos de que o autor pode se valer no ato da escrita, mas abre uma vasta gama de possibilidades estéticas, como Perec afirma no epílogo do romance<sup>2</sup>:

Ainsi naquit, mot à mot, noir sur blanc, surgissant d'un canon d'autant plus ardu qu'il apparaît d'abord insignifiant pour qui lit sans savoir la solution, un roman qui, pour biscornu qu'il fût, illico lui parut plutôt satisfaisant: D'abord, lui qui n'avait pas pour un carat d'inspiration (il n'y croyait pas, surcroît, à l'inspiration!) il s'y montrait au moins aussi imaginaire qu'un Ponson ou qu'un Paulhan; puis, surtout, il y assouvissait, jusqu'à plus soif, un instinct aussi constant qu'infantile (ou qu'infantile): son goût,

<sup>1</sup>Ouvroir de Littérature Potentielle, grupo fundado por Raymond Queneau na França dos anos 60, voltado para jogos literários a partir de restrições formais (*contraintes*).

<sup>2</sup>As citações retiradas de *La disparition* são aqui traduzidas com vistas a aumentar a legibilidade do artigo para o leitor sem conhecimento de língua francesa. Trata-se, portanto, de tradução livre, com objetivos estritos, que não visa a manter a estrutura gramatical do romance. Sendo a obra construída em torno da ausência de uma letra, toda tradução culminaria na escritura de outro romance, que trairia o original, quer no plano do conteúdo, a fim de reproduzir a falta do grafema E, quer no plano da expressão, se feita uma tradução literal.

son amour, sa passion pour l'accumulation, pour la saturation, pour l'imitation, pour la traduction, pour l'automatisation (Perec, 1969, p. 310)<sup>3</sup>.

Como o epílogo do livro, toda a narrativa que o precede é escrita sem a letra E, a mais frequente do idioma francês, tal qual o A seria em nossa língua. No caso de um romance de mais de 300 páginas, como *La disparition*, uma restrição formal dessa natureza obriga o autor a uma série de torneios verbais para dar conta do desafio, como tortura que obriga o corpo do texto a posições insustentáveis, ainda que estas possam conduzir a um gozo sádico. Tal interpretação entre a dor e o prazer é confirmada, no *post-scriptum* supracitado, por vocábulos como *ardu*, *biscornu* e *satisfaisant* (respectivamente, *árduo*, *bizarro* e *satisfatório*), atribuídos ao processo de construção do romance.

Desse modo, em *La disparition*, a ocultação do grafema é mais que jogo: é delito de usurpação e sevícia verbal, uma vez que tanto o protagonista, sequestrado no início do relato, quanto a mais comum letra do francês, extraída com corte preciso, são surrupiados ao romance, que se contorce para falar e gozar em ausência. No presente artigo, pretende-se, pois, indagar como a falta instituinte no enunciado e na enunciação de *La disparition* pode fornecer subsídios para uma reflexão da escrita literária como crime contra o sistema linguístico, violentando toda a possibilidade de significação no seio do texto.

### A falta: uma violência estrutural

*La disparition* é a história de uma série de desaparecimentos, constelados em torno do sumiço de seu protagonista, Anton Voyl, que padece de uma crise existencial, defrontado com um vazio que não consegue nomear, como um signo que lhe escapa da garganta e lhe impede de falar sobre sua dor. Em angústia diante dessa lacuna, o protagonista escreve um diário, que, na narrativa policial, funciona como primeira pista para investigação do crime de seu desaparecimento.

Il a disparu. Qui a disparu? Quoi?

Il y a (il y avait, il y aurait, il pourrait y avoir) un motif tapi dans mon tapis, mais, plus qu'un motif: un savoir, un pouvoir.

Imago dans mon tapis.

<sup>3</sup>Assim nascia, palavra a palavra, preto sobre o branco, surgindo de uma investida tão árdua quanto parece insignificante para quem lê sem saber a solução, um romance que, por mais bizarro que fosse, imediatamente lhe pareceu sobretudo satisfatório: em primeiro lugar, ele que não tinha um quilate de inspiração (não acreditava nem um pouco em inspiração!) se mostrava pelo menos tão imaginativo quanto um Ponson ou um Paulhan; depois, ele saciava um instinto tão constante quanto pueril (ou infantil): seu gosto, seu amor, sua paixão pela acumulação, pela saturação, pela imitação, pela tradução, pela automatização."

[...] L'on voudrait un mot, un nom; l'on voudrait rugir: voilà la solution, voilà d'où naquit mon tracas. L'on voudrait pouvoir bondir, sortir du sibyllin, du charabia confus, du mot à mot gargouillis. Mais l'on n'a plus aucun choix: il faut approfondir jusqu'au bout la vision.

L'on voudrait saisir un point initial: mais tout a l'air si flou, si lointain... (Perec, 1969, p. 41-42)<sup>4</sup>.

Neste excerto do diário, Voyl se lança no vórtice de suas dúvidas, diante de uma vacuidade inapreensível. Usurpado um grafema de forma violenta ao texto, ou uma suposta completude à condição humana, resta apenas em seu lugar uma lacuna, fenda aberta violentamente na página pela linguagem.

Em busca não só de um referente sumido, mas mesmo do signo desse sumiço, Voyl reduplica e antecipa a história de seu próprio desaparecimento. Se a essa técnica de inserção de uma narrativa dentro da outra se convencionou chamar de *mise en abîme*, a noção de abismo aqui ganha novas dimensões, considerando que todo abismo é uma fenda violentamente aberta em uma superfície por movimentos subterrâneos da crosta terrestre. Do mesmo modo, a narrativa que Voyl inicia em seu diário revela uma lacuna no plano de expressão oriunda de uma falta mais profunda, no plano do conteúdo, como ferida no sistema semiótico do romance. Este é produto de uma falta, em que todos os signos apontam apenas para o signo (letra ou personagem) ausente, como no diário de Voyl. Aqui, ao verbo *disparaître* são apostos sujeitos de valor semântico indefinido, como os pronomes *il*, *qui* e *quoi*. Não há, pois, sequer como nomear o que foi arrancado ao texto.

Uma narrativa policial sobre um desaparecimento misterioso, em que o protagonista reflete sobre um vazio existencial, acaba, assim, por ressignificar a própria noção de falta, ratificando sua polissemia como ausência e infração, ou a ausência como produto de uma infração. Sendo esse o mote que desencadeia toda a narrativa, em que os demais personagens se põem à busca de Anton Voyl, desaparecido como vítima de um crime semiológico, o enunciado se revela uma reduplicação da enunciação: Voyl é um lipograma em E de *voyelle*, 'vogal' em francês. O desaparecimento do

<sup>4</sup>Ele desapareceu. Quem desapareceu? O quê?

Há (havia, haveria, poderia haver) um motivo oculto no meu tapete, mas, mais que um motivo: um saber, um poder.

Imago em meu tapete.

[...]

Queria-se uma palavra, um nome; queria-se rugir: eis a solução, eis de onde nasceu meu tormento. Queria-se poder correr, sair do enigma, da algaravia confusa, das palavras guturais. Mas não se tinha mais nenhuma escolha: é preciso aprofundar até o fim a visão.

Queria-se alcançar um ponto inicial: mas tudo tem um ar tão impreciso, tão distante..."

protagonista é, portanto, também o sumiço da vogal, constantemente sugerida ao longo do texto nas referências ao neografismo Voyl, a quem, porém, não se pode *trouver* ('encontrar' ou 'trovar, cantar, enunciar', em francês) (Jacques Lacan, 1998b), tal qual o E que sofre *la disparition*.

Escrito como delito, *La disparition* é usurpação da língua francesa diante dos olhos do leitor: romance feito dos despojos de um código a que se subtraiu algo. Vitimando o sistema linguístico francês em seu próprio seio ao amputar-lhe sua mais frequente letra, Percec suscitou opiniões reacionárias, temerosas dessa sublevação semiológica. No tribunal da crítica literária, procuradores do 'bom francês' denunciaram a ambígua falta de *La disparition*, mais uma vez como ausência e transgressão, em discursos inflamados como este que segue, ironizado em um ensaio de Percec:

As *contraintes* são [...] aberrações, monstruosidades patológicas da linguagem e da escritura; as obras que elas suscitam não têm direito ao estatuto de obra: encarceradas, uma vez por todas e sem recurso, [...] elas se mantêm como monstros paraliterários, dignos somente de uma sintomatologia cuja enumeração e classificação organizem um dicionário da loucura literária (Percec, 1973, p. 75).

Tal fala, ao chamar de monstruosas as *contraintes* e as obras por elas engendradas, repudia o caráter violento e performativo da linguagem – inerente a toda obra literária – como se este fosse nocivo, e não o que faz da literatura justamente abertura e subversão semiótica. Entretanto, traindo o intento de sua proposição, a ambiguidade do termo 'monstro' abre um leque de significações que, em vez de simplesmente pejorar a *écriture sous contrainte*, revela a potência que reside em seu crime lipogramático.

Se, por um lado, a palavra 'monstro' designa "[...] uma coisa horrenda, pavorosa, excessivamente feia e/ou bizarra" (Antônio Houaiss, 2001), sua etimologia, do latim *monstrare*, aponta para aquilo que se revela ou mostra aos olhos do sujeito. Assim, mostrando-se à medida que se esconde, um lipograma é na verdade uma metonímia da própria língua, que mata o real e esconde seu cadáver por trás de uma camada fônica ou gráfica, convertendo ausência em presença, silêncio em som. Nas palavras de Lacan (apud Nasio, 1993, p. 151), "[...] a letra mata [...] o real que havia antes das palavras, antes da linguagem".

Ao ocultar o signo revelando a escrita, ou revelar o crime ocultando o cadáver – literatura como letra morta? –, um lipograma é um exercício do delito em que se busca o não dito, o entredito e – por que não? – o interdito, como a hediondez da semiose que é

preciso coibir. Nesse sentido, cabe lembrar que a visão de língua como sistema fascista que apenas a linguagem literária pode sublevar (Roland Barthes, 1994) não pode ser afastada da noção de escrita como violência e performatividade, atuando no real à medida que (não) enuncia a letra.

Esse jogo entre a opressão do sistema e o levante violento da língua por meio de uma operação de corte pode ser entrevisto no prólogo de *La disparition*, em que os horrores de diferentes regimes de força da história europeia são fundidos em uma excruciante cena surrealista:

[...] on s'attaquait aux bambins qu'on faisait bouillir dans un chaudron, aux savoyards qu'on brûlait vifs, aux avocats qu'on donnait aux lions, aux franciscains qu'on saignait à blanc, aux dactylos qu'on gazait, aux mitrons qu'on asphyxiait, aux clowns, aux garçons, aux putains, aux bougnats, aux typos, aux tambours, aux syndics, aux Mussi-pontins, aux paysans, aux marins, aux milords, aux blousons noirs, aux cyrards.

On pilait, on violait, on mutilait. Mais il y avait pis : on avilissait, on trahissait, on dissimulait. Nul n'avait plus jamais un air confiant vis-à-vis d'autrui : chacun haïssait son prochain (Percec, 1969, p. 14)<sup>5</sup>.

Tal prólogo descreve um cronotopo em que não se desenrola a narrativa de *La disparition*; em vez disso, o efeito dessa colagem surrealista é de resignificação da narrativa de Voyl, que se lhe justapõe no capítulo 1. Assim, Percec define um *modus legendi* de seu romance policial, em que a escrita e a violência, como origem de todo traço – corte ou escalavradura sobre uma superfície (Jacques Derrida, 2008) –, são indissociáveis. A sobreposição de imagens violentas e bélicas da Antiguidade Greco-Romana (*donnait aux lions – dados aos leões*), da Idade Média (*brûlait vifs – queimados vivos*), da Primeira Guerra Mundial (*blousons noirs – camisas negras*) e da Segunda Guerra Mundial (*gazait – mortos a gás*) se mescla a substantivos do campo da escrita, como *dactylos* e *typos* (*datilógrafos* e *tipógrafos*, respectivamente). Essa combinação entre golpe e escrita, crime e grafema, define o diapasão de leitura para o romance, que se abre com um agressivo talho.

Para tanto, Percec redige seu livro como latrocínio, em que uma letra faltante é roubada ao idioma diante dos olhos do leitor-testemunha, que nada pode fazer senão procurá-la em vão, para

<sup>5</sup>[...] atacavam-se as crianças que se faziam ferver num caldeirão, os saboianos que eram queimados vivos, os advogados que eram dados aos leões, os franciscanos que eram sangrados de perto, os datilógrafos que eram mortos a gás, os aprendizes de padeiro que eram asfixiados, os palhaços, os rapazes, as putas, os carneiros, os tipógrafos, os tocadores de tambor, os representantes, os Mussi-pontins, os camponeses, os marinheiros, os lordes, os camisas negras, os cadetes. Esmagava-se, violava-se, mutilava-se. Mas havia pior: defraudava-se, traía-se, dissimulava-se. Ninguém mais tinha um ar confiante cara a cara com o outro: cada um odiava seu próximo.

encontrá-la apenas no nome do autor, estampado na capa. Tal expediente de ocultar o produto do roubo no local mais evidente – como no próprio nome do criminoso, repetindo-se quatro vezes – está também presente no conto *A carta roubada* (Poe, 1981), traduzido para o francês por Baudelaire como *La lettre volée*.

Se a homonímia francesa entre *lettre* ('letra') e *lettre* ('carta') já torna a semelhança entre *La disparition* e 'A carta roubada' significativa, esse procedimento é ainda mais intenso, na medida em que o narrador do romance de Percec faz referência direta ao conto policial norte-americano. Nessa operação intertextual, o texto de Poe torna-se tema de uma notícia de jornal com que Voyle se depara antes de sumir, a qual servirá de pista para a investigação de seu desaparecimento. Nessa notícia, reproduz-se o enredo do conto de Poe, em que, depois de muitos esforços vãos das forças policiais, o detetive Dupin encontrou a carta subtraída à rainha, procurando-a no lugar mais óbvio possível: o porta-cartas do suspeito, o ministro D. De maneira análoga, todo um romance escrito ocultando a letra E faz com que o leitor a veja, mas perca-a o tempo inteiro, instalada como silêncio e possibilidade na obviedade da página.

Tal jogo de esconder e revelar, constantemente revisitado na fala do narrador e dos personagens, como em "[...] tout à la fois montrait mais taisait, signifiait mais masquait" (simultaneamente mostrava mas calava, significava mas mascarava) (Percec, 1969, p. 111), é um procedimento formal que, à dimensão do crime e da violência enunciativa, acrescenta o caráter da perversão sexual do voyeurismo do leitor (Barthes, 2006). Como mais um procedimento subversivo, a escrita de *La disparition* lança-se como tremeluzência de significados e significantes, apenas entrevistos e sugeridos, mas nunca finalmente captados por aquele que lê, ainda que de olhos fixos no corpo do texto. A esse respeito, é elucidativa a fala de Barthes sobre o *strip-tease* da bailarina, em que

[...] o lugar mais erótico de um corpo não é *là onde o vestuário se entreabre?* Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há "zonas erógenas" (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento (Barthes, 2006, p. 15).

Como transgressão e intermitência, a narrativa que se despe diante do leitor mantém sempre algo escondido e excitante, que potencializa a etimologia

de 'obsceno' como o que está 'fora da cena', tal qual a genitália da bailarina despida ou o grafema nunca recuperado na excitação do crime. Dentro e fora, aparente e invisível, o *chiaroscuro* da letra roubada opera como *différance* no âmbito do texto e sua semiose, desestabilizando mesmo os processos primevos de produção de sentidos.

A esse respeito, é interessante notar como também a distinção entre *différence* e *différance* (Derrida, 1972) só pode ser vista como alternância e tremeluzência, tal qual o sexo no *strip-tease* relatado por Barthes e o E em *La disparition*. Como figuração na ausência, a letra E se instala na forma de lacuna no romance de Percec e na fórmula derridiana da *différ/nce*, que, no silêncio do talho, contém uma violência semiótica diferinte e diferida, ferida que esvai sentidos sem jamais cicatrizar. Assim como o grafema ausente não pode ser ouvido em *La disparition*, o roubo do E e sua permuta por A são sempre inaudíveis no par *différence/différance*.

Crime silencioso, a *différance*, como deslizamento ininterrupto dos significantes, violenta a língua, na medida em que denuncia a impossibilidade de uma interpretação pacífica, adiando, de forma angustiante, o sentido para um ponto intangível. Semelhante desassossego desestabiliza Voyle diante da lacuna irrecuperável, conforme se percebe no excerto a seguir:

Il frissona sans draps, il transpire sous un plaid, il compare l'alfa au kapok. Il couche assis, accroupi, à califourchon; il consulte un fakir qui lui propose son grabat à clous, puis un gourou qui lui ordonne la position yoga: son avant-bras droit comprimant l'occiput, il joint son talon à sa main.

Mais tout s'affirmait vain. Il n'y arrivait pas. Il croyait s'assoupir, mais ça fondait sur lui, dans lui, ça bourdonnait tout autour. Ça lui opprimait. Ça l'asphyxiait (Percec, 1969, p. 22)<sup>6</sup>.

Angustiado com o zumbido de um som ou letra que não pode enunciar, o protagonista se lança, cada vez mais fundo, em um abismo para tentar preencher o vazio que o oprime e asfixia, agindo justamente no cruzamento entre o sopro e a voz. Na verdade, sendo a *différance* uma dupla ação de diferir – como distinguir e adiar –, os sentidos do romance de Percec são sempre postergados na cadeia significante, em uma empreitada que

[...] trata [...] sempre da força diferencial, da diferença como diferença de força, da força como *différance* ou força de *différance* (a *différance* é uma força

<sup>6</sup>Ele fremiu sem as cobertas, transpirou sob uma manta, comparou o alfa à paina. Deitou-se sentado, agachado, escarranchado; consultou um faquir que lhe ofereceu seu paleta de pregos, pois um guru lhe ordenou a posição yoga: seu antebraço direito comprimindo a testa, ele uniu seu calcanhar à mão.

Mas tudo se mostrava vão. Ele não conseguia. Ele acreditava adormecer, mas aquilo fazia pressão sobre ele, dentro dele, aquilo agitava tudo ao redor. Oprimia-o. Asfixiava-o."

diferida-diferente); trata-se sempre da relação entre a força e a forma, entre a força e a significação; trata-se sempre de força “performativa”, força ilocucionária ou perlocutória, força persuasiva e de retórica (Derrida, 2010, p. 11).

No ato do crime perlocutório – performático e fonético, como na teoria política e linguística dos Atos de fala, em que dizer é sempre fazer (John Langshaw Austin, 1962) –, *La disparition* revela a precariedade de toda significação, violando inclusive as fronteiras do signo concebido como unidade independente e dotada de sentido. O que o narrador de Perec revela, em dois parágrafos contundentes do ponto de vista da narrativa e da Teoria Literária, é a impossibilidade, enfim, de chegar a um significado final, projeto opressor de todo poder.

Nous avançons pourtant, nous nous rapprochions à tout instant du point final, car il fallait qu'il y ait un point final. Parfois, nous avons cru savoir: il y avait toujours un 'ça' pour garantir un 'Quoi?', un 'jadis', un 'aujourd'hui', un 'toujours', justifiant un 'Quand?', un 'car', donnant la raison d'un 'Pourquoi?'.

Mais sous nos solutions transparaisait toujours l'illusion d'un savoir total qui n'appartient jamais à aucun parmi nous, ni aux protagonistes, ni au scrivain, ni à moi qui fus son loyal proconsul, nous condamnant ainsi à discourir sans fin, nourrissant la narration, ourdissant son fil idiot, grossissant son vain charabia, sans jamais aboutir à l'insultant point cardinal, l'horizon, l'infini, où tout paraissait s'unir, où paraissait s'offrir la solution (Perec, 1969, p. 304)<sup>7</sup>.

Ao chamar a atenção para as relações sintáticas que ligam expressões pronominais e adverbiais no primeiro parágrafo desse excerto, sob a forma de perguntas e respostas, o narrador destaca o valor de sinal de cada palavra em seu texto, apontando para outra, que remete a uma terceira, referindo-se a uma quarta, em um processo infinito de *différance*, adiamento da significação. Se, por fim, percebe-se que todo diferir de sentidos – como distinção ou adiamento – só se dá a partir de uma lacuna, seja ela um espaço entre os elementos distintos ou um hiato temporal entre significados adiados, o caráter de ausência do lipograma de *La disparition* potencializa o crime que a *différance* perpetra contra toda pretensa estabilidade semântica.

<sup>7</sup>Nós avançávamos, porém, aproximávamo-nos a todo instante do ponto final, pois era preciso haver um ponto final. Por vezes, acreditamos saber: havia sempre um 'aquilo' para garantir um 'o quê?', um 'outro', um 'hoje', um 'sempre', justificando um 'quando?', um 'pois', dando a razão de um 'por quê?'

Mas sob as nossas soluções transparecia sempre a ilusão de um saber total que não pertenceu jamais a nenhum de nós, nem aos protagonistas, nem ao escritor, nem a mim que fui seu proconsul leal, condenando-nos assim a discorrer sem fim, nutrindo a narração, urdindo seu fio idiota, aumentando sua vã algaravia, sem jamais chegar ao ofensivo ponto cardinal, ao horizonte, ao infinito, onde tudo parecia se unir, onde parecia se oferecer a solução.”

De maneira análoga, uma rápida visita ao sumário do livro defronta mais uma vez o leitor com as evidências do delito linguístico, *vol de la lettre*, em *La disparition*: o livro é dividido em vinte e seis capítulos, mas não há um capítulo de número cinco; da mesma forma, os capítulos são agrupados em seis blocos, mas não há um bloco de número dois. Sendo a letra E a quinta do alfabeto francês, com vinte e seis letras, e a segunda vogal, na série francesa de seis (o Y, nas escolas francesas, é ensinado muitas vezes como uma letra vogal), a macroestrutura do romance debocha do leitor testemunha, incapaz de recuperar o produto do roubo silencioso.

Esse projeto violento de desestabilização das certezas e das concepções de enunciação e narração – como contar a história de um protagonista ausente, com uma letra ausente, se o próprio sentido está ausente? – está contraditoriamente presente em toda a tessitura de *La disparition*, uma vez que o conceito de escrita é posto em xeque nessa narrativa, como se percebe no trecho a seguir:

Il s'agissait d'un carton à kaolin, noirci à l'indian ink, qu'un artisan tatillon avait blanchi au grattoir (ou plutôt au vaccino-stylo) [...]. On avait ainsi produit, par disparition du noir, un croquis au fini parfait qui imitait l'inscription au bambou qu'on voit parfois au bas d'un lavis japonais (Perec, 1969, p. 114)<sup>8</sup>.

Em lugar de uma série de traços negros que maculariam a folha branca, imagem comum na literatura ocidental para se referir à materialidade da escrita, o protagonista do romance de Perec deixa para os amigos antes de desaparecer uma mensagem cifrada, escrita a partir da raspagem a cinzel de uma folha negra. Concebida como escoriação de uma tinta, não como marcação de uma página, a própria escrita torna-se, então, uma *disparition*, que deixa entrever o que está dissimulado por trás do nanquim ou da voz.

Assim como o escultor tira da pedra uma estátua que já estava ali dentro, na forma de potência, o romance de Perec arranca da linguagem, raspando-lhe a tinta ou uma letra, um texto que já ali estava, como presença de uma ausência. Nesse sentido, note-se que

[...] só a ausência pura – não a ausência disto ou daquilo – mas a ausência de tudo em que se anuncia toda a presença – pode inspirar, ou por outras palavras trabalhar, e depois fazer trabalhar. O livro puro está naturalmente virado para o oriente dessa ausência que é, aquém e além da genialidade de toda

<sup>8</sup>Tratava-se de um cartão de caulim, enegrecido a tinta nanquim, que um artesão meticuloso havia embranquecido com um raspador (ou mesmo com uma agulha de vacina) [...]. Havia-se assim produzido, por desaparecimento do negro, um croqui ao fim perfeito que imitava a inscrição em bambu que se vê frequentemente sob um sumi-ê japonês.”

a riqueza, o seu conteúdo próprio e primeiro. O livro puro, o livro em si, deve ser, pelo que nele é mais insubstituível, esse “livro sobre nada” com que sonhava Flaubert. Sonho em negativo, em cinza, origem do Livro total que foi a obsessão de outras imaginações. Esta vacância como situação da literatura é o que a crítica deve reconhecer como a especificidade do seu objeto, em torno da qual sempre se fala. O seu próprio objeto, já que o nada não é objeto, é antes a maneira como esse nada em si se determina ao perder-se (Derrida, 2009, p. 9).

Sonhado em negativo, esse livro puro é o vazio da escrita, presente como potência em todo texto, fendido a cada intervalo entre duas letras, duas palavras. Como marca d'água, assombração na folha de papel nem virgem nem preenchida, o negativo da escrita é cinza, segundo Derrida, devir do branco dentro do preto, no qual se abrem as feridas da escrita. Assim como é o silêncio, que permite distinguir os intervalos entre as notas, e portanto a cadeia melódica, é o nada na folha que significa (que atribui significado) ao símbolo gráfico, traçado a partir da cisão do entorno e da delimitação de suas escoriações.

Construído como vacância raspada numa superfície e discorrendo sobre essa mesma vacância, *La disparition* é, então, um exercício de Teoria Literária no ato da própria escrita, inscrevendo-se criminosamente como um vazio e falando sobre esse vazio.

Se a escritura é inaugural, não é por ela criar, mas por uma certa liberdade absoluta de dizer, de fazer surgir o já lá no seu signo, de proceder aos seus augúrios. Liberdade de resposta que reconhece como único horizonte o mundo-história e a palavra que só pode dizer que: o ser sempre começou já. Criar é revelar, diz Rousset (Derrida, 2009, p. 15).

Violentando nossa compreensão convencional de como se inscrevem os sentidos, a escritura de Péc se instala como escalavradura no papel, esfolando a página negra para fazer surgir entre os vazios, sintaxe do branco, o ‘já lá no seu signo’. Porém, por raspagem – da tinta, da voz, da letra E –, *La disparition* é o produto de uma escrita em que o ser ‘sempre começou já’, paradoxo temporal que revela uma aporia de toda narrativa: como narrar em tempos pretéritos a história de algo ou alguém que surge no próprio ato da escrita como escoriação? Em outras palavras: o sentido existiria antes da inscrição do texto ou lhe seria posterior?

Embora essa questão da premência do significante ou do significado alimente intermináveis contendas entre filósofos da linguagem, teóricos da literatura, psicanalistas e comunicólogos, a posição de Péc é clara em seu romance, como se pode notar na seguinte fala de Voil:

Nous avons du travail pour au moins jusqu'au matin (on allait alors sur minuit): la signification n'apparaîtra qu'à la fin, quand nous aurons garanti l'articulation du parcours qui nous conduira d'un subscript (l'inscription qu'on voit hic & nunc) à un transcrit, puis à un traduit. [...] Il y aura donc d'abord un pouvoir du Logos, un 'ça' parlant dont nous connaissons aussitôt l'accablant poids sans pouvoir approfondir sa signification (Péc, 1969, p. 194)<sup>9</sup>.

Mais uma vez, a escrita do romance se instala como agressão às certezas e ao senso comum acerca do funcionamento da linguagem, segundo o qual a mente humana processaria um sentido e, posteriormente, faria uma seleção de vocábulos e arranjos sintáticos para dar forma a essa significação anterior. Em oposição a isso, Voil afirma que, muito antes da produção de qualquer sentido, dão-se processos de articulação, subscrição, inscrição, transcrição e tradução, fenômenos estruturais de toda cadeia de significantes, que, para Lacan, preexistiriam mesmo ao sujeito. Nesse sentido, é interessante ainda a menção do personagem a um ‘ça parlant’, de significação final inapreensível, que faz remissão direta à frase lacaniana sobre o inconsciente e sua estrutura como linguagem: ‘ça parle’.

Outras referências à psicanálise lacaniana são recorrentes ao longo do romance, seja na forma de paródias da teoria ou alusões diretas ao nome do discípulo francês de Freud. Portanto, não seria exagerado pensar o processo de construção de *La disparition* à luz das concepções de escrita, linguagem e inconsciente de Lacan. O próprio Voil, em um de seus escritos sobre Édipo e a Esfinge, diz que sua personagem, Aignan, “[...] connaissait Lacan mot à mot” (conhecia Lacan tintim por tintim) (Péc, 1969, p. 43), o que lhe permitiria, inclusive, assassinar o monstro fabuloso, metáfora de todo delito em que goza o leitor no contato com o vazio do texto.

Nesse diapasão, é interessante voltar à ideia de que, assim como a tinta negra raspada dá lugar ao branco, que atribui valor de signo ao restante de nanquim na página, os símbolos pretos do papel atribuem sentido aos vazios. Essa visão dialética sobre o silêncio e a voz na estruturação do texto, que permeia todo o romance de Péc, está na base da compreensão lacaniana da Letra, conceito que se confunde com o fonema na psicanálise francesa, como significante absoluto que preexiste ao sujeito e o inscreve no simbólico (Lacan, 1998a). Como

<sup>9</sup>“Temos trabalho para pelo menos até de manhã (já vai quase meia-noite): a significação só aparecerá no fim, quando tivermos garantido a articulação do percurso que nos conduzirá de um subscripto (a inscrição que se vê aqui e agora) a um transcritto, depois a um traduzido. [...] Haverá então de início um poder do Logos, um «isto» que fala, do qual conheceremos imediatamente o peso esmagador sem poder aprofundar sua significação.”

marca mínima com valor distintivo na linguagem, a letra-fonema, metonímia da língua, é a *lettre* que forma *l'être*, a partir do discurso de *l'autre*. Assim, se todo discurso do sujeito, para Lacan, vem do outro, inclusive o inconsciente, é nas fendas do ser que penetra o outro, e na ausência do outro que fala o ser, tal qual o nanquim e a celulose imaculada recortam-se mutuamente.

[...] de modo que *lettre*, na homofonia, está marcando um fonema diferencial, que desloca o sujeito desde a letra ao ser e do ser ao outro, verificando-se uma solidariedade intrínseca, [...] entre a ordem literal e a ordem da letra, a ordem do ser e a ordem do outro como alteridade (Vallejo & Magalhães, 2008, p. 81).

Desse modo, tal qual a escrita que Voyl concebe como raspagem do papel, a ausência da letra E constitui o romance também a partir de uma alteridade, pois todo o livro é composto como um negativo: aquilo que o E não é, contendo-o em potência e silêncio, porém. Nessa medida, pode-se dizer que é a *différance* entre a língua e o lipograma o que se permite entrever nessa alteridade, de modo que o grafema, embora barrado, esteja presente na sua negatividade, diferido *ad infinitum*, como no trecho a seguir:

Ottaviani voulut ravoir la communication. Savorgnan la lui donna. Il la lut, pour lui, à mi-voix. On aurait dit qu'il n'avait pas compris quand il avait lu d'abord.

– Alors, Ottaviani, ironisa Swann, dis-nous si tu saisis?

Ottaviani paraissait souffrir. Il s'agitait sur son pouf. Il suait. Il transpirait, ahanant.

[...]

S'affairant, Ottaviano Otaviani murmura d'un ton mourant:

– Mais il n'y a pas non plus d'...(Perec, 1969, p. 297)<sup>10</sup>.

Nessa passagem, as personagens tentam decifrar mais uma das diversas pistas e mensagens cifradas que Voyl deixou para trás antes de desaparecer, como esperado em qualquer romance policial. Contudo, confrontado com a necessidade de dizer o que não pode ser dito – o signo que falta nos escritos de Voyl e no próprio livro –, o personagem de Ottaviani não consegue enunciar a *lettre* instituinte,

que funda o romance. De maneira análoga, é inefável a letra-fonema que funda *l'être* no universo simbólico – ou as personagens no regime textual –, uma vez que um sujeito jamais pode vocalizar o corte que o instaura na linguagem. Diante dessa aporia, a voz de Ottaviani se revela *d'un ton mourant*, falecendo na pronúncia de um silêncio, marcado graficamente na página com um espaço em branco, jamais preenchido, logo ao lado da apóstrofe, como grito abafado de mais uma vítima do crime da escrita. Assim, a letra E, ainda que em sua ausência, é marcada fisicamente por um vazio na página de *La disparition*: materialismo da palavra, *materialisme du mot*, *moterialisme* (Lacan, 1976), em que a palavra – ou seu silêncio – funda o real e afeta o corpo, cadáver da Letra que mata o real.

Essa presença da falta, letra ou vocábulo ausente, confirmando a escritura em negativo de *La disparition*, só ganha sentido em contraste com a língua francesa 'completa', em uma *différance* que permite entrever o rendimento poético e simbólico do lipograma. Afinal, só no conhecimento do código e da totalidade de seus elementos constituintes pode-se perceber que a língua sobrevive à sua mutilação, falando por uma não voz, como na *liaison* jamais completa da fala de Ottaviani: *il n'y a non plus d'*.

Para potencializar esse efeito contrastivo, eloquente em seu mutismo, Perec faz, em seu livro, constantes referências intertextuais a textos basilares da cultura francesa, escritos originalmente com todas as letras do alfabeto latino, a fim de violentá-los com sua escrita lipogramática. Esses delitos artísticos acabam se revelando, portanto, transgressões reduplicadas, uma vez que, além de perpetrar o roubo do texto alheio, o narrador de *La disparition* usurpa-lhes também o grafema E. Entre os textos parodiados dessa forma, destacam-se seis poemas que Voyl teria deixado para trás, como pistas do seu desaparecimento: *Bris marin*, de Mallarmus (subversão de *Brise marine*, de Mallarmé); *Booz assoupi*, de Hugo Victor (lipograma de *Booz endormi*, de Victor Hugo); *Sois soumis: mon chagrin*, *Accords* e *Nos chats*, do *filis adoptif du Commandant Aupick* (reescrituras de *Recueillement*, *Correspondances* e *Les chats*, de Baudelaire); e *Vocalisations*, de Arthur Rimbaud (paródia de *Voyelles*, do autor homônimo) (Perec, 1969).

Sendo estas evidências do crime contra Voyl constituídas elas mesmas como crimes contra a língua e a literatura francesas, amputadas de uma letra, procede-se aqui a um cotejo mais detido do poema *Voyelles*, de Rimbaud, e sua versão

<sup>10</sup>Ottaviani quis reaver a mensagem. Savorgnan deu-lha. Ele a leu para si mesmo, à meia-voz. Dir-se-ia que ele não compreendera de imediato quando da leitura.

Então, Ottaviani, ironizou. Swann, diga-nos se você compreendeu.

Ottaviani parecia sofrer. Ele se agitava sobre seu pufe. Suava. Transpirava, arquejante.

[...]

Agitando-se, Ottaviano Otaviani murmurou em um tom moribundo:

Mas não há mais um..."

lipogramática, *Vocalisations*<sup>11</sup>, que carregam no título vestígios da vogal roubada.

No primeiro verso do célebre soneto de Rimbaud, enumeram-se as vogais, às quais se atribuem distintas cores, segundo o gosto simbolista pelas sinestesias: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles” (Rimbaud, 1999, p. 279), processo que se repete, mas de forma artilosa, em *Vocalisations*, dadas as mínimas alterações que subvertem o original, assim reescrito: “À noir (Un blanc), I roux, U safran, O azur:” (Perec, 1969, p. 125).

Assim, no poema que Voyl deixa para os amigos, além das óbvias alterações na seleção vocabular das cores para preservar o lipograma, pode-se observar uma engenhosa, mas discreta permuta: *A noir*, indicando originalmente que a letra A seria negra para o eu-lírico, torna-se *À noir*, locução adverbial que sugere as condições em que se dá a escritura do poema, e mesmo de *La disparition*. Em seguida a essa expressão de modo, *E blanc* foi substituído por *Un blanc*, ou seja, não por uma letra pintada de branco, mas por um branco substantivado, lacuna posta mesmo entre parênteses, para ratificar seu caráter de suspensão. Assim, *À noir (Un blanc)*, elementos não separados por qualquer vírgula no texto de Perec, ganham a dimensão de uma lacuna, um branco, escrita em negro ou às escuras, impedindo a visão do leitor, mas sugerindo uma construção dialética de sentidos entre o claro da página e o escuro da tinta, como se o vazio atribuísse sentido ao preenchido e vice-versa. Tal interpretação ratifica a leitura anterior da passagem em que Voyl escreve sua mensagem, raspando uma folha preta, atentando contra os conceitos tradicionais de escritura.

Ademais, outros truques gráficos são usados no início do segundo quarteto, que se refere, no texto original, à letra E: “Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes./ Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;” (Rimbaud, 1999, p. 279), cuja paródia lipogramática culmina em “Caps obscurs; qui, cristal du brouillard ou du Khan./ Harpons du fjord hautain, Rois Blancs, frissons d'anis;” (Perec, 1969, p. 125). A troca de *golfes* (‘golfos’) por *caps* (‘cabos’, no sentido geográfico) funciona como uma antonímia perfeita, em que uma porção de água entre terras é trocada por uma massa de terra entre águas, indicando a subversão por completo que se opera nos sentidos do texto. Além disso, a substituição da letra E pelo pronome *qui* acarreta uma indeterminação no poema, pois todas as metáforas que se seguem

passam a ser atribuídas a uma lacuna de sentido, preenchida apenas aparentemente por essa proforma pronominal vazia. Por fim, tal noção de labilidade, errância e precariedade da significação é ratificada pela permuta do ponto e vírgula, no poema original, por um ponto de interrogação, o qual indaga, mais do que a validade das alegorias e sinestesias em si, a que as atribuir nesses dois versos. A um vazio? *À qui?*

Letra ausente, essa impossibilidade de redigir um poema completo, que resvala sempre em um abismo branco, fica clara no último verso do soneto original, “– O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!” (Rimbaud, 1999, p. 279), quando transformado em “– O l'omicron, rayon violin dans son Voir!” (Perec, 1969, p. 125). Ao passo que o poema original se iniciava com o A e terminava com o ômega, sugerindo uma completude de alfa a ômega, do início ao fim, a versão de Perec termina em ômicron, não cobrindo todo o alfabeto grego e deixando, portanto, um talho aberto, jamais cicatrizado ou conhecido por *son Voir*.

Por uma relação de encaixamento do tipo *mise-en-abîme*, vê-se que tal falta impede a completude da escrita também do romance de Perec, resvalando sempre em uma impossibilidade de dizer. Tentando enunciar algo que a todo instante lhe escapa, o narrador de *La disparition* lança-se em uma empreitada idêntica à do protagonista Voyl e à do eu-lírico de *Vocalisations*, buscando dizer um nome, uma palavra, que aplaque uma dor ou preencha uma lacuna, como se percebe a seguir.

Il transpirait. Il hurlait, mais nul n'accourait à lui. Il avait trop chaud. Sa main aux trois doigts griffus battait l'air. Mais tout autour, dans la maison, aucun bruit, sinon, tout au plus, l'insignifiant clapotis d'un lavabo qui fuyait. Qui connaissait sa situation? Qui saurait l'affranchir, aujourd'hui, à jamais? N'y avait-il pas un mot dont la prononciation suffirait à adoucir son mal? Il manquait d'air. L'asphyxiation montait pas à pas. Son poumon lui brûlait. Un mal sournois sciait son larynx. Il voulut rugir un S.O.S. Sa voix chuinta un sanglot plaintif. Un rictus maladif marquait son pli labial, striait son front, son cou. Il vagissait (Perec, 1969, p. 30)<sup>12</sup>.

Essa cena excruciante refere-se aos momentos finais da personagem de Voyl, antes de seu sumiço. Tamañha dor lancinante, que lhe percorre o corpo e lhe usurpa a voz, teve início quando o protagonista entreviu, em seu tapete, um padrão na estamperia, semelhante a uma letra, que ele não foi capaz de compreender no

<sup>11</sup>Tanto o soneto de Rimbaud quanto sua versão lipogramática encontram-se anexos ao presente artigo, para fins de comparação.”

<sup>12</sup>“Ele transpirava. Urrava, mas ninguém acorria a ele. Estava com muito calor. Sua mão, com três dedos em garra, golpeava o ar. Mas em volta, na casa, nenhum ruído, senão o insignificante som da descarga de um lavabo. Quem conhecia sua situação? Quem saberia libertá-lo, hoje, para sempre? Não havia uma palavra cuja pronúncia bastaria para abrandar seu mal? Faltava-lhe ar. A asfíxia aumentava passo a passo. Seu pulmão queimava. Um mal secreto serrava-lhe a laringe. Ele queria rugir um S.O.S. Sua voz sussurrava um gemido queixoso. Um esgar doente marcava sua dobra labial, enrugava sua testa, seu pescoço. Ele chorava.”

momento, mas que jamais deixou de assombrá-lo. Tomado por um imperativo de lembrar esse símbolo, essa palavra, essa cena, Voyl deseja, por outro lado, esquecê-la, sob pena de perecer, caso não o consiga. No entanto, o crime da escrita é sempre inescapável: Voyl dá seu último suspiro ao entrever o formato da letra E na padronagem de seu tapete, gozo sádico final do sujeito, que finalmente se defronta com seu vazio, seja na superfície textual do tapete ou da página do livro.

### Considerações finais

Uma expressão frequentemente repetida pelo narrador de *La disparition* define bem essa noção de escrita como crime e falta que estrutura o romance: “*un bourdon au vol lourd*” (Perec, 1969, p. 19). Tal sintagma deve ser entendido no caráter errático e indecível de seus sentidos, transgressão semiótica cara ao literário.

Se, em um primeiro nível de leitura, tal construção poderia ser traduzida como “um inseto em voo denso/pesado”, o qual perturba as noites insones do protagonista, *bourdon* também significa ‘falha de editor que, por acidente, omite alguma palavra’ (Paul Robert, Josette Rey-Debove, & Alain Rey, 2008), ao passo que *vol* também pode ser traduzido como ‘roubo’. Assim, à ideia de uma letra saqueada ao romance, soma-se a de um grafema que se perde em uma polissêmica *falta* do editor, desestabilizando todo o sistema de coordenadas da língua. Desprovido, então, de um grafema – castração sempre já na linguagem –, o idioma passa a faltar a si mesmo, em uma insidiosa amputação, que zumba baixa e constantemente nas noites em claro de Voyl.

Como ausência, produto prototípico do assassinato e do latrocínio, a falta do grafema e do protagonista é crime ou monstruosidade literária. Porém, o *monstro* lipogramático *mostra* ao ocultar, embaralhando e trapaceando a semiótica do romance, que tortura a língua francesa a contorções insustentáveis, a fim de ocultar a letra que mais se lhe ressalta.

Nesse caso, as lacunas no plano da expressão e do conteúdo em *La disparition* são mais que ausências de signo; são ausências como signos, signos de ausência, anunciando a vacuidade última, morte a que destinam Voyl e os leitores do texto, que também um dia sucumbirão à falta violentamente aberta pela

linguagem. Para trás, fica apenas o texto literário como cadáver, ‘grafema testamentário’, de um real que se mata a cada instante por trás da letra.

### Referências

- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford, GB: Oxford University Press.
- Barthes, R. (1994). *Aula*. São Paulo, SP: Cultrix.
- Barthes, R. (2006). *O prazer do texto*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Derrida, J. (1972). *Margens da Filosofia*. Lisboa, PT: Rés.
- Derrida, J. (2008). *Gramatologia*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Derrida, J. (2009). *A escritura e a diferença*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Derrida, J. (2010). *Força de lei*. São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Houaiss, A. (2001). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. (CD-ROM) São Paulo, SP: Objetiva.
- Lacan, J. (1976). L'insu que sait de l'une-bévue s'aïlle à mourre. *Séminaire XXIV*. Paris, FR: Seuil.
- Lacan, J. (1998a). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. *Escritos* (p. 493-528). São Paulo, SP: Perspectiva.
- Lacan, J. (1998b) Seminário sobre a carta roubada. *Escritos* (p. 13-68). São Paulo, SP: Perspectiva.
- Nasio, J. D. (1973). *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Perec, G. (1969). *La disparition*. Paris, FR: Dénoël.
- Perec, G. (1973). *OuLiPo- La littérature potentielle*. Paris, FR: Gallimard.
- Poe, E. A. (1981). *Histórias extraordinárias*. São Paulo, SP: Victor Civita.
- Rimbaud, A. (1999). *Oeuvres complètes: poésie, prose et correspondance*. Paris, FR: La pochothèque.
- Robert, P., Rey-Debove, J., & Rey, A. (2008). *Le nouveau Petit Robert de la langue française*. Paris, FR: Le Robert.
- Vallejo, A. & Magalhães, L. C. (2008). *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo, SP: Perspectiva.

Received on August 3, 2014.

Accepted on October 26, 2015.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

## Anexo

### *Voyelles e Vocalisations*

Transcrevem-se abaixo, para fins de cotejo, o soneto *Voyelles*, de Arthur Rimbaud, e sua versão lipogramática, e autoria de Pérec.

#### **Voyelles**

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,  
 Je dirai quelque jour vos naissances latentes :  
 A, noir corset velu des mouches éclatantes  
 Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,  
 Golfes d'ombre ; E, candeur des vapeurs et des tentes,  
 Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;  
 I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
 Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;  
 U, cycles, vibrations divins des mers virides,  
 Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides  
 Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;  
 O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,  
 Silence traversés des Mondes et des Anges :  
 - O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! – (Rimbaud, 1999, p. 279)

#### **Vocalisations**

À noir, (Un blanc), I roux, U safran, O azur:  
 Nous saurons au jour dit ta vocalisation:  
 A, noir carcan poilu d'un scintillant morpion  
 Qui bombinait autour d'un nidoral impur,  
 Caps obscurs; qui, cristal du brouillard ou du Khan,  
 Harpons du fjord hautain, Rois Blancs, frissons d'anis?  
 I, carmins, sang vomi, riant ainsi qu'un lis  
 Dans un courroux ou dans un alcool mortifiant;  
 U, scintillations, rond divins du flot marin,  
 Paix du pâtis tissu d'animaux, paix du fin  
 Sillon qu'un fol savoir aux grands fronts imprima;  
 O, finitif clairon aux accords d'aiguiseur,  
 Soupis ahurissant Nadir ou Nirvâna:  
 O l'omicron, rayon violin dans son Voir! (Pérec, 1969, p. 125)