

## A escrita da felicidade em *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec\*

Felicidade e literatura são dois conceitos inseparáveis. Síntese por excelência da relação do homem com o mundo, a literatura é a arte na qual se têm consubstanciado as imagens mais significativas e pungentes da felicidade humana, ou seja, em última instância, as imagens mais significativas e pungentes do próprio homem e da sua ânsia de sentido e de entendimento. É nesta perspectiva essencialmente ontológica que **La vie mode d'emploi**<sup>1</sup>, de Georges Perec, se assume como uma das mais expressivas e simultaneamente inovadoras sínteses das imagens da felicidade da contemporaneidade. Só nesta perspectiva, aliás, é que podemos ultrapassar o paradoxo de falar de felicidade numa obra onde a morte, o vazio, a obsessão patológica, a inutilidade, o logro, a falha, a vingança e o próprio crime se evidenciam de uma forma inquestionável. É pois de felicidade enquanto procura incessante do(s) seu(s) sentido(s) e concomitantemente do(s) sentido(s) do mundo e da própria vida que se trata. Ou seja, é de felicidade entendida acima de tudo como processo, como projecto, não como resultado final, qual súmula de “perfeições” ao jeito das abordagens mais “clássicas”. Com efeito, mais do que a sensação de morte, de vazio, de inutilidade e de impotência do nosso tempo, o que ressalta de **VME** é sobretudo o esforço, ainda que quase sempre utópico, inglório ou mesmo patético, se não de superar, pelo menos de encontrar um sentido, um possível de felicidade para essa mesma morte, vazio, impotência e inutilidade.

**VME** é, na realidade, a expressão das demandas de sentido e de felicidade empreendidas pelo vários habitantes do imóvel parisiense da Rua Simon-Crubellier 11. Abrangendo essas demandas uma amplitude temporal que vai essencialmente desde 1900 até às oito horas da noite do dia vinte e três de Junho de 1975, instante no qual se consubstancia o presente da narração do romance, é por conseguinte, o percurso do nosso século que acompanhamos ao longo das suas setecentas páginas. Percurso tanto mais significativo

---

\* Excerto de uma tese de Mestrado defendida na Universidade do Porto em 1998.

quanto muitas dessas demandas assentam em saberes que se erguem como referência do sentido e da felicidade do nosso tempo. Das várias ciências humanas, como a linguística, a filosofia ou a história, até às ditas ciências exactas, como a matemática, a química ou a medicina, esgotadas pelo seus protagonistas até os limites da obsessão e da patologia, é, de facto, a nossa forma de perspectivar a relação do homem com o mundo que está em jogo a partir das demandas dos habitantes desse simbólico imóvel parisiense.

Marcadamente individuais, essas demandas funcionam, contudo, como as peças de um puzzle, isto é, só ganham o seu verdadeiro sentido quando em interacção com todas as outras. A teoria do puzzle que, desde o preâmbulo, se afirma explicitamente como o grande princípio orientador da produção e da recepção do romance confere-lhe, por conseguinte, a necessária unidade e coerência, não obstante toda a pluralidade e fragmentação que o caracterizam:

“...seules les pièces rassemblées prendront un caractère hisible, prendront un sens...”.

(VME, preâmbulo, p. 15)

Romance, pois, de romances, como sugestivamente sublinha o plural do seu subtítulo, “Romans”, **VME** projecta-se, assim, como síntese das imagens da felicidade saídas das tão diversas quão, por vezes, antagónicas vidas e histórias dos vários habitantes do imóvel da Rua Simon-Crubellier 11. Paralelamente pois ao puzzle deste imóvel parisiense, autêntica matriz formal do romance<sup>2</sup>, **VME** vai, capítulo após capítulo, demanda após demanda, compondo não só o puzzle da nossa contemporaneidade e dos seus possíveis de felicidade mas, em última instância, o puzzle da própria vida.

A “*prière d’insérer*”, assinada pelo próprio Perec, para lá da importância que revela como antecâmara da entrada na ficção, isto é, como primeira instância criadora da referencialidade do romance, como primeira, se quisermos, apresentação explícita do seu universo ficcional, é, porventura, a parte do extenso paratexto<sup>3</sup> de **VME** que melhor sustenta a ambição de síntese e de totalidade sugerida no título e no subtítulo. Nela Perec afirma:

“C’est dans les derniers mois de sa vie que le peintre Serge Valène conçut l’idée d’un tableau qui rassemblerait toute son expérience: tout ce que sa mémoire avait enregistré, toutes les sensations qui l’avaient parcouru, toutes ses rêveries, ses passions, ses haines viendrait s’y inscrire, somme d’éléments minuscules dont le total serait sa vie.

Il représenterait l’immeuble parisien dans lequel il vivait depuis plus de cinquante-cinq ans. La façade en serait enlevée et l’on verrait en coupe toutes les pièces du devant, la cage de l’ascenseur, les escaliers, les portes palières. Et comme dans ces maisons de poupées dans lesquelles tout est reproduit en miniature, les carpettes, les gravures, les horloges, les bassinoires, il y aurait dans chaque pièce les gens qui y avaient vécu et les gens qui y vivaient encore et tous les détails de leur vie, leurs chats, leurs bouillottes, leur histoire...”.

A sua leitura revela-nos uma ambição de totalidade reivindicada agora por uma personagem do romance, o pintor Serge Valène. A proliferação nos dois parágrafos dos adjetivos *toute*, *tout*, *toutes*, *tous*, e a presença, entre outros, dos substantivos *somme* e *total* é a expressão mais funda desse desejo de totalidade, desse esforço de síntese que ambiciona concretizar num quadro. Totalidade considerada em toda a sua extensão, isto é, na pluralidade das dimensões que enformam a essência de uma vida: a memória, as sensações, os sonhos, as paixões, os ódios, ou seja, os “ingredientes” de referência da felicidade. “Ingredientes” não apenas perspectivados no seu sentido sublime, extraordinário ou transcendente, mas também no seu sentido mais ínfimo, quotidiano, “infraordinário”, como nos confirma a consciência que Valène apresenta de que o total da vida será, talvez sobretudo, “somme d’éléments minuscules”. Por outro lado, síntese de uma vida que Valène sabe só poder resultar autêntica se tiver em conta a vida dos outros. Por isso, no quadro estariam também todas as memórias, sensações, sonhos, paixões, ódios, enfim, todas as histórias de todas as outras personagens que habitam ou habitaram o imóvel parisiense. Porque Valène tem a noção que a sua vida é também a vida dos outros, na medida em que essas vidas tocam, influenciam ou condicionam a sua própria vida, a sua própria felicidade. Ou seja, Valène sabe que as histórias dessas vidas,

no que de mais banal ou sublime possam conter, são parte integrante da sua história. É neste sentido que o seu projecto extravasa para lá da sua vida, porque, em última análise, a imagem final que ressaltará do entrelaçamento de todas essas vidas, de todas essas histórias, será a imagem da própria vida. Mas imagem, por sua vez, que por mais fiel que pretenda ser da sua essência, surgirá sempre com mais ou menos partes de penumbra, de nebulosidade, porque à medida que se a exige mais completa, mais exaustiva, ao ponto de nela se querer inserir "...tous les détails de leur vie, leurs chats, leurs bouillottes, leur histoire...", mais diluídos, mais desfocados se nos evidenciam os seus contornos, não nos restando, a maior parte das vezes, da sua tão ambicionada essência senão os múltiplos modos de a usar. Não é, aliás, outra a impossibilidade que é anunciada no condicional que estrutura todo o seu segundo parágrafo, indício de que a intenção que revela no primeiro provavelmente não se consubstanciará no tão desejado quão ambicioso quadro.

Mais forte, porém, do que esta impossibilidade paradigmática de Valène, é, em todo o romance, o acreditar que é possível aceder à compreensão do sentido último e absoluto da vida, ou seja, da sua essência. Os projectos, os modos de vida em que assentam quase todas as vidas das personagens de **VME** transportam consigo essa convicção, essa recusa do impossível e do inconcretizável. São projectos que se estruturam e desenvolvem na convicção de funcionarem como sistemas representativos, se bem que parcelares, como é evidente, do próprio sistema da vida e do real. São, pois, projectos que expressam essa ânsia humana de superar as suas limitações, ou seja, a sua própria condição. Têm subjacente tanto de desafio como de esperança, embora, na obsessão febril com que os alimentam, não vejam que o orgulho que aparece associado ao primeiro é sempre proporcional à fragilidade, se não mesmo à ingenuidade, que sustenta a segunda.

Na realidade, todos esses projectos acabam por não se realizar. Acabam por não concretizar essa ambição de totalidade, esse desejo de fechar o círculo da compreensão do sentido mais fundo e definitivo da vida. Bartlebooth, outra das personagens centrais do romance, e Valène são, a este propósito, os símbolos paradigmáticos dessa

inconclusão, dessa impossibilidade. O primeiro não chega a resolver os quinhentos puzzles nos quais alicerçava o seu projecto de representação da própria vida e o tão ambicionado quadro do segundo jamais foi além do seu esboço.

Não é, contudo, no seu resultado que reside o interesse ou que se consubstancia a dimensão simbólica e literariamente sugestiva desses projectos. Qualquer projecto humano que tenha como ambição máxima o entendimento do sentido último ou da essência da vida, para ter um mínimo de credibilidade e de verosimilhança, mesmo quando integrado numa ficção romanesca, apresentar-se-á inevitavelmente incompleto, pleno de falhas e de interrogações para as quais não encontra respostas conclusivas. A força expressiva desses projectos centra-se, pois, não no resultado final, mas no processo, isto é, no caminho que vão desbravando, no percurso que obstinadamente vão trilhando.

Neste sentido, esses projectos nos quais se vão gastando e consumindo as vidas das várias personagens de **VME** têm algo de épico. Não pela sua grandeza ou pela heroicidade, excelência, transcendência ou sublimação que encerram, mas pela paixão, pela obsessão e, sobretudo, pela fidelidade inquebrantável e exclusiva com que são vividos. Eles são a expressão de histórias limite, de vidas que explodem de ânsia e de desejo de derrubarem as barreiras do conhecimento e do entendimento. Eles reflectem imagens pungentes da condição humana na medida em que suportam até ao fim, isto é, até ao momento da morte a convicção de que podem superar todas as interrogações, todas as impossibilidades inerentes a essa mesma condição.

É, por sua vez, à luz desta convicção inquebrantável que essas imagens se revestem de uma verdadeira universalidade e perenidade. A maior riqueza de **VME** reside precisamente na sua capacidade de juntar e posteriormente transfigurar toda uma multiplicidade de projectos da ordem do comum e do banal como resolver puzzles, pintar um quadro, urdir pacientemente uma vingança, coleccionar *única*, entre muitos outros, em verdadeiras imagens universais da mais sublime tensão do espírito humano, a tensão entre as suas limitações e a sua vocação, a sua sede de infinito e de absoluto.

O imóvel da Rua Simon-Crubellier 11, em função do qual se estrutura e desenvolve todo o romance, é, neste sentido, um autêntico paradigma, uma autêntica nau aglutinadora das imagens épicas da nossa contemporaneidade. Imagens, por conseguinte, que já não decorrem de paixões, de obsessões, de desafios heróicos, transcendentais, impregnados de uma abrangência colectiva, mas desafios e obsessões de conhecimento e entendimento acentuadamente individuais, egocêntricos, por vezes narcísicos, ou seja, cada vez menos expressão de uma vivência comunitária afectiva e solidária. Valène é, provavelmente, o único que escapa a este egocentrismo, a este fechamento.

O imóvel parisiense da Rua Simon-Crubellier 11 é, com efeito, o símbolo por excelência desta viragem, deste fechamento do nosso tempo, não obstante a interacção que todo o romance, em geral, e Valène, em particular, procuram sublinhar e destacar como inerente à vivência do mesmo espaço habitacional. O início do próprio romance aponta já para a relutância ou para a dificuldade do nosso tempo estabelecer espaços de comunicação, espaços de partilha com o outro, mesmo quando esse outro é o nosso vizinho, vivendo, muitas das vezes, a escassos centímetros de nós:

“Les habitants d’un même immeuble vivent à quelques centimètres les uns des autres, une simple cloison les sépare, ils se partagent les mêmes espaces répétés le long des étages, ils font les mêmes gestes en même temps, ouvrir le robinet, tirer la chasse d’eau, allumer la lumière, mettre la table, quelques dizaines d’existences simultanées qui se répètent d’étage en étage, et d’immeuble en immeuble, et de rue en rue. Ils se barricadent dans leurs parties privatives - puisque c’est comme ça que ça s’appelle - et ils aimeraient bien que rien n’en sorte...”.

(VME, p. 19)

VME é, assim, expressão do nosso isolamento contemporâneo, mas tem o mérito, o engenho de transfigurar esse isolamento, esse fechamento em buscas universais do saber, em demandas pungentes da felicidade.

De todas as buscas, de todas as demandas empreendidas pelos vários habitantes do imóvel da Rue Simon-Crubellier 11, as de Valène, Bartlebooth e Winckler são, porventura, as que melhor ilustram essa ânsia obstinada de superação e de felicidade. Valène, Bartlebooth e Winckler constituem-se, aliás, como o triângulo nuclear de todo o romance. São eles, pois, os seus protagonistas, não só pelo espaço, pelo tempo que lhe são concedidos no desenrolar do romance, mas pelo facto de grande parte das vidas dos outros habitantes do imóvel decorrerem em função das suas.

Bartlebooth, a partir dos seus vinte anos, decide que a sua ambição, a sua ânsia de dar conta e de atribuir um sentido ao real e ao mundo, bem como de aceder à felicidade, consubstanciar-se-ia num projecto, num programa de vida cuja coerência e concretização dependeriam, paradoxalmente, das noções do nada e do vazio, ou seja, em última instância, da capacidade com que, à medida que fosse sendo executado, se fosse simultaneamente destruindo, apagando todo e qualquer traço que pudesse indiciar a possibilidade de alguma vez ter existido:

“Pendant dix ans, de 1925 à 1935, Bartlebooth s’initierait à l’art de l’aquarelle.

Pendant vingt ans, de 1935 à 1955, il parcourrait le monde, peignant, à raison d’une aquarelle tous les quinze jours, cinq cents marines de même format (65 x 50, ou raisin) représentant des ports de mer. Chaque fois qu’une de ces marines serait achevée, elle serait envoyée à un artisan spécialisé (Gaspard Winckler) qui la collerait sur une mince plaque de bois et la découperait en un puzzle de sept cent cinquante pièces.

Pendant vingt ans, de 1955 à 1975, Bartlebooth, revenu en France, reconstituerait, dans l’ordre, les puzzles ainsi préparés, à raison, de nouveau, d’un puzzle tous les quinze jours. A mesure que les puzzles seraient réassemblés, les marines seraient «retexturées» de manière à ce qu’on puisse les décoller de leur support, transportées à l’endroit même où - vingt ans auparavant - elles avaient été peintes, et plongées dans une solution détersive d’où ne ressortirait qu’une feuille de papier Whatman, intacte et vierge.

Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur.”.

(VME, pp. 157-158)

Programa de vida, por sua vez, que se articulava a partir dos seguintes três princípios orientadores:

“Le premier fut d’ordre moral: il ne s’agirait pas d’un exploit ou d’un record, ni d’un pic à gravir, ni d’un fond à atteindre. Ce que ferait Bartlebooth ne serait ni spectaculaire ni héroïque; ce serait simplement, discrètement, un projet, difficile certes, mais non irréalisable, maîtrisé d’un bout à l’autre et qui, en retour, gouvernerait, dans tous ses détails, la vie de celui qui s’y consacrerait.

Le second fut d’ordre logique: excluant tout recours au hasard, l’entreprise ferait fonctionner le temps et l’espace comme des coordonnées abstraites où viendraient s’inscrire avec une récurrence inéluctable des événements identiques se produisant inexorablement dans leur lieu, à leur date.

Le troisième, enfin, fut d’ordre esthétique: inutile, sa gratuité étant l’unique garantie de sa rigueur, le projet se détruirait lui-même au fur et à mesure qu’il s’accomplirait; sa perfection serait circulaire: une succession d’événements qui, en s’enchaînant, s’annuleraient: parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien, à travers des transformations précises d’objets finis.”.

(VME, p. 157)

O projecto de vida traçado por Bartlebooth tem subjacente, na realidade, a ambição, a premência de atribuir um sentido ao mundo e ao real. Os puzzles que se propõe resolver são a imagem mais expressiva desse desejo e dessa necessidade.

São estes, com efeito, que se constituem como o cerne de todo o seu projecto. Respondendo uma vez à curiosidade de Valène, precisamente o seu professor de aguarela de 1925 a 1935, sobre as razões que o faziam querer a todo o custo aprender uma arte para a qual não revelava a mínima vocação, Bartlebooth sublinhou



que não eram as aguarelas que lhe interessavam, mas o que queria fazer delas:

“«Et que voulez-vous en faire?» «Mais des puzzles, bien sûr», répondit sans la moindre hésitation Bartlebooth.”

(VME, p. 156)

Os dez anos de aprendizagem da arte da aguarela e os vinte anos passados a pintar marinas mais não eram, pois, do que etapas preparatórias do verdadeiro fulcro do seu projecto, a resolução dos quinhentos puzzles fabricados a partir das outras tantas marinas anteriormente pintadas.

Ora um puzzle é sempre uma tentativa de restituir o sentido, a unidade de um determinado sistema. A sua resolução obriga a uma adequada interacção das suas peças de modo a que estas consubstanciem um todo unitário, uma imagem final plena de sentido, sem falhas ou imperfeições. Os quinhentos puzzles que Bartlebooth se propõe resolver exprimem, por conseguinte, a dimensão universal da sua ânsia de entendimento e de sentido. Eles correspondem a imagens de portos dos cinco continentes, das mais diversas latitudes e longitudes. Se considerados, não como imagens finais, mas como imagens, peças de um puzzle mais vasto - o próprio mundo -, o projecto de Bartlebooth revela-se-nos, em toda a sua amplitude, como uma extraordinária aventura do conhecimento, como a representação de uma demanda do sentido e do entendimento tão absoluta quanto universal. Não deixa, aliás, de ser significativo o facto de as aguarelas que estão na base dos futuros puzzles representarem portos de mar. Os portos são, simbolicamente, espaços de convergência da nossa ânsia de partida e da nossa ânsia de chegada, da nossa ânsia de procura e da nossa ânsia de achamento, ou seja, são pontes para os nossos infinitos, para os horizontes que as nossas demandas forem capazes de assimilar.

A ânsia de sentido e de entendimento de Bartlebooth surge, por outro lado, bem evidenciada na extensão e na planificação do seu projecto. Na realidade, um projecto que se estende por toda uma vida, que exigirá do seu autor uma entrega absoluta durante cinquenta

anos, entre os seus vinte e cinco e ao seus setenta e cinco anos, visto Bartlebooth ter nascido em 1900, só pode nascer de uma necessidade íntima, profundamente obstinada de esgotar a vida na procura do seu sentido e do seu entendimento. Para o jovem e milionário Bartlebooth, por alturas dos seus vinte anos, nada mais lhe interessa, muito menos o que geralmente interessa ou motiva quem dispõe de dinheiro: o próprio dinheiro, o poder, a arte, as mulheres, a ciência, o jogo ou toda uma forma de vida enredada nas futilidades das conveniências ou da moda. A sua vida passa a ser o seu projecto e o seu projecto passa a ser a sua vida. Este será, pois, meticulosa e minuciosamente preparado, programado, de modo a que nenhum acontecimento externo, nenhuma circunstância exógena obstaculizem o seu normal e paciente desenrolar. As viagens que, entre 1935 e 1955, empreendeu à volta do mundo para pintar as suas quinhentas marinas começaram a ser pormenorizadamente planificadas desde 1930. Da obtenção dos vistos às formalidades administrativas dos vários países a atravessar, à abertura de contas bem apetrechadas em diversos lugares, às guias, aos mapas, aos horários, às tarifas, às reservas de hotel até à marcação prévia dos vários tipos de transporte a utilizar, nada foi deixado ao acaso por Smautf, seu mordomo e companheiro de viagem, numa planificação rigorosa, ao milímetro. Só assim o seu projecto sobreviveu às diversas circunstâncias históricas e políticas, nomeadamente à segunda guerra mundial e a toda a série de conflitos locais que a precederam ou que a seguiram. O narrador sublinha mesmo que todas essas circunstâncias externas não influíram significativamente no ritmo e no traçado das viagens:

“...si ce n'est qu'ils durent attendre quelques jours à Hong-Kong un visa pour Canton, et qu'une bombe éclata dans leur hôtel alors qu'ils se trouvaient à Port-Saïd.”.

(VME, p. 83)

A extensão e a planificação tão prévia quão minuciosa do seu projecto instauram, por outro lado, no seu decurso, uma permanente tensão e um crescente dramatismo. Há toda uma expectativa que o vai continuamente acompanhando e que vai subindo de tom à medida que os cinquenta anos estabelecidos para a sua concretização

se vão cumprindo. Expectativa balizada entre os seus pressupostos iniciais e o que, de facto, se vai realizando. Expectativa, de igual modo, que vai alimentando, que vai incentivando até ao fim a primitiva ânsia, a obsessão matricial de sentido e de entendimento que estiveram na base da sua própria delineação cinquenta anos antes.

Se a extensão e a minuciosa planificação do projecto de Bartlebooth lhe conferem uma tensão e um dramatismo constantes, o intuito auto-destrutivo que o acompanha, para além de intensificar essa mesma tensão e esse mesmo dramatismo, transforma o projecto de Bartlebooth num espelho tão pungente quão contemporâneo dos conflitos e das contradições que desde sempre pautaram a condição humana.

A destruição, o nada, o vazio que enformam o seu projecto, como explicita o princípio de ordem estética que lhe está subjacente: “parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien”, são simultânea e paradoxalmente sinal de lucidez e de desespero. Lucidez porque Bartlebooth tem a consciência prévia da inutilidade do seu projecto relativamente à possibilidade de através dele conseguir aceder à compreensão do sentido da vida e do real. Daí que, apesar do seu carácter insólito, ele se resume, no fundo, à simples resolução de puzzles e Bartlebooth não o considere, como sublinha o princípio de ordem moral que lhe está inerente, “ni spectaculaire ni héroïque”. Sinal de desespero porque não obstante a consciencialização prévia da sua inutilidade, Bartlebooth não deixa de conceber a sua vida em função de um projecto que, de qualquer modo, consubstancia uma demanda do sentido e do entendimento. Como sublinha Jean-François Chassay:

“De manière ambiguë, son projet, qui ne se veut «ni spectaculaire, ni héroïque» (VME, 157), est tout de même une tentative pour retrouver la cohérence et l'unité du monde, même si cet effort peut sembler dérisoire...”<sup>4</sup>.

A lucidez de Bartlebooth não se transforma, por conseguinte, em resignação, em conformismo, não silencia a ânsia e a obsessão absolutas de conhecimento que, desde muito cedo, pautaram a sua

vida. Bartlebooth recusou, desde sempre, que a sua vida se desenrolasse à sombra dos eventuais prazeres e dos inúmeros privilégios da sua afortunada situação financeira. O carácter auto-destrutivo do seu projecto, decorrente da sua aguda lucidez, só acentua, pois, de um modo intensamente cruel, o dramatismo que se estabelece entre a consciência de não poder aceder ao que pretende e a elaboração de um projecto que é a expressão de uma vontade, de um desejo de superar essa mesma impossibilidade, que é a expressão da mais funda vocação do homem, a vocação de ir sempre mais além da sua própria condição. Vocação que, no seu projecto, se evidencia e adquire toda a sua dramática e pungente expressividade precisamente a partir desse conflito irresolúvel, dessa tensão constante entre a sua lucidez e a sua ânsia desesperada de superação.

Neste sentido, o projecto de Bartlebooth é uma demanda bem elucidativa do mais fundo desespero humano. A destruição, o nada, o vazio, a inutilidade são o horizonte referencial do seu projecto na medida em que este sabe à partida que nem o dinheiro, o poder, a arte ou a ciência, isto é, os guias, os princípios estruturantes da nossa modernidade são capazes de responder à sua ânsia de conhecimento e de felicidade. Eles são, assim, a consequência inevitável da sua amarga lucidez, isto é, da sua desilusão, da sua desorientação. Mais do que abdicação, eles são o apelo do seu desespero, da sua angústia. Desespero tanto mais doloroso quanto incapaz de antever novas alternativas, novos horizontes de referência para a sua ânsia de conhecimento e felicidade. Desespero, por conseguinte, que no desencanto dessa falta de horizontes referenciais não encontra, paradoxalmente, outra forma de resistência, outra forma de afirmação da sua mais funda ânsia de conhecimento e de felicidade que não seja o nada e o vazio.

O carácter paradoxal e profundamente dramático do projecto de Bartlebooth revela-se, por outro lado, se bem que de uma forma tão implícita quão subtil, no próprio nome de Bartlebooth. Com efeito, a escolha do nome de Bartlebooth não foi fruto do acaso, obedeceu, pelo contrário, a uma intencionalidade plena de significado e simbolismo. Ele resulta da junção de dois nomes que são simultanea-

mente título de outros tantos livros: por um lado, **Bartleby the scrivener**, conto de Herman Melville, por outro, **A. O. Bernabooth**, de Valéry Larbaud. Se o “Bernabooth” de Valéry Larbaud é um milionário prisioneiro da sua própria fortuna, o “Bartleby” de Melville é alguém que, durante a sua vida, segundo as palavras do próprio Perec:

“...passe d’une occupation monotone et mécanique (copier quelque chose comme 500 pages) à una occupation nulle (regarder un mur à trois mètres de lui) puis à aucune occupation du tout.”<sup>5</sup>

É por demais evidente, mesmo a uma análise imediata, a íntima ligação entre esses dois nomes e o nome e o sentido do projecto de Bartlebooth. Este, como “Bernabooth”, é um milionário; de certa forma, também prisioneiro da sua fortuna na medida em que a extensão desta é proporcional ao desinteresse que lhe concede, isto é, ao reconhecimento que não é a partir dela que pode empreender um projecto de conhecimento e de felicidade. Como “Bartleby”, Bartlebooth dimensiona a sua vida em torno das noções do nada, do vazio, da inutilidade. Noções que, em ambos, são precisamente sinal de resistência, jamais de apatia ou indiferença. Ou seja, noções que, no fundo, se lhes deparam como a única saída para a sua ânsia comum de entendimento e felicidade, face à inadequação de ambos aos paradigmas vigentes e à sua incapacidade de delinear outros alternativos.

O nome de Bartlebooth indicia já, por conseguinte, a sua capacidade de erguer um projecto de vida e de felicidade a partir de conceitos que são, por princípio, o contrário da vida e da felicidade como o nada ou o vazio. O mais extraordinário do seu projecto consiste precisamente nessa sua capacidade de fazer com que esses conceitos sejam portadores de sentido, sejam veículos de entendimento do mundo e de momentos de felicidade.

Bartlebooth consegue, de facto, experimentar a felicidade durante a resolução dos seus puzzles. Consegue ascender a uma espécie de estado de graça e de sabedoria, a uma clarividência capaz de diluir as contigências do tempo e do espaço e as contradições do espírito humano:

“...Bartlebooth atteignait una sorte d'état second, une stase, une espèce d'hébétude toute asiatique (...) Bartlebooth avait alors la sensation d'être un voyant: il percevait tout, il comprenait tout, il aurait pu voir l'herbe pousser, la foudre frapper l'arbre, l'érosion meuler les montagnes comme une pyramide très lentement usée par l'aile d'un oiseau qui l'effleure...”.

(VME, p. 419)

É verdade que esses momentos de graça e de clarividência não são permanentes. Coincidindo, geralmente, com a resolução de um puzzle, eles são tão intensos quão breves, resultando, na maior parte dos casos, de horas e de dias de sofrimento, de ansiedade e de exasperação. Eles são, porém, importantíssimos para a manutenção do seu projecto. São eles que sustentam a sua continuação, que reforçam o seu sentido, que asseguram, sobretudo nos momentos de dúvida, a fidelidade do seu autor. São eles, pois, que fazem com que cada puzzle resolvido funcione como ocasião de confirmação e legitimação das razões que, muitos anos antes, estiveram na origem da sua elaboração.

Reforçado, por conseguinte, nos seus princípios em cada puzzle que vai sendo resolvido, o projecto de Bartlebooth, que tem como grande horizonte a morte, ou seja, a sua auto-destruição, é, paradoxalmente, no seu decurso, defendido pelo seu protagonista com todas as forças e energias da vida. A minúcia milimétrica que esteve na base da sua preparação só encontra, aliás, paralelo na tenacidade, no vigor com que Bartlebooth vai respondendo às várias circunstâncias que, inevitáveis num processo tão longo, por mais bem preparado que tenha sido, de um modo ou de outro, pressente que podem fazer perigar o cumprimento do seu programa de vida. Intensidade perfeitamente compreensível na medida em que, para Bartlebooth, o sentido da sua vida decorre, em exclusivo, do sentido do seu projecto. Bartlebooth consagra-se a ele como um monge carmelita se consagra a Deus. Se bem que a sua segura afectiva e a sua contenção emotiva se possam ligar a uma certa forma aristocrática e britânica de estar na vida, elas são sobretudo a expressão mais fiel da sua absoluta dedicação ao seu projecto de vida. É só neste que investe o seu afecto, a sua emoção, como se

o mínimo desvio pudesse comprometer irremediavelmente a sua concretização. Mesmo com Winckler e Valène manteve sempre um impressionante distanciamento. A relação diária de professor/aluno que com este último manteve durante dez anos, entre 1925 e 1935, apesar de terem exactamente a mesma idade, nunca foi além de uma pedagogia fria e lacónica, jamais tendo Bartlebooth evidenciado a mínima curiosidade pelo seu mestre ou permitido que da parte dele houvesse qualquer tipo de aproximação afectiva. A única relação de amizade que se lhe conheceu foi com o arqueólogo Fernand de Beaumont, cedo interrompida com o suicídio deste em 1935, e só por uma vez, nos finais dos anos sessenta, se bem que de um modo passageiro, é que a sua segura afectiva fraquejou, quando se tomou de afeição pela jovem e bela polaca Elzbieta Orłowska, há pouco tempo chegada ao imóvel, a única pessoa a quem alguma vez mostrou um dos puzzles que estava a reconstruir.

A exclusiva dependência do sentido da sua vida do sentido do seu projecto revela-se, porém, em toda a sua amplitude e dramatismo, na ferocidade com que o defendeu, literalmente até ao último segundo, dos três principais factores que, no seu conjunto, acabaram por impedir a sua concretização: as armadilhas subjacentes aos puzzles fabricados por Winckler, a cegueira que, tendo começado a desenhar-se em finais de 1972, o atingiu de um modo irreversível no início de 1975 e o ataque desencadeado pelo crítico de arte Charles-Albert Beyssandre, em 1974.

Os puzzles de Winckler, pela amplitude temporal que a sua resolução ocupava no interior do projecto de Bartlebooth e pela perfídia subjacente à sua fabricação, dentre os factores acima mencionados, constituem-se, muito provavelmente, se não como o mais explícito, pelo menos como o mais subtil quão a todos os níveis desgastante factor contributivo para o fracasso do projecto de Bartlebooth.

Na realidade, Winckler fabricou os seus quinhentos puzzles de modo a que Bartlebooth jamais os conseguisse resolver, ou seja, de modo a que Bartlebooth fosse incapaz de concretizar o seu projecto auto-destrutivo, consubstanciando, assim, nessa incapacidade a sua

vingança, anunciada desde o primeiro capítulo e confirmada apenas no último, para com o milionário inglês e para com o seu projecto. Vingança, por outro lado, tão paciente quão minuciosa, cuja perfídia assentava no facto da resolução de cada puzzle exigir uma abordagem diferente, não permitindo que o resolvidor fosse retirando ilações, matizando a sua técnica, tornando, deste modo, mais difícil e morosa a resolução dos puzzles seguintes:

“Gaspard Winckler avait évidemment envisagé la fabrication des cinq cents puzzles comme un tout, comme un gigantesque puzzle de cinq cents pièces dont chaque pièce aurait été un puzzle de sept cent cinquante pièces, et il était clair que chacun de ces puzzles exigeait pour être résolu une attaque, un esprit, une méthode, un système différents”.

(VME, p. 418)

A crueldade das armadilhas de Winckler consistia precisamente em fazer com que Bartlebooth acreditasse que estava por dentro do seu raciocínio, deixando, por exemplo, que uma mesma abordagem ou uma mesma intuição lhe permitissem chegar à resolução, em poucos dias, de dois ou três puzzles seguidos; abordagem, portanto, que Bartlebooth empregaria nos puzzles seguintes, mas que se revelaria completamente improfícua e desgastante, fazendo com que este, para resolver esses puzzles, precisasse de quase um mês:

“Presque chaque fois Bartlebooth recherchait ces signes privilégiés. Mais il était illusoire de vouloir s'appuyer sur eux: parfois, Gaspard Winckler parvenait à les faire disparaître; cette petite tache rouge et jaune, par exemple, il la morcelait en une multitude de pièces d'où le jaune et le rouge semblaient inexplicablement absents...”.

(VME, p. 416)

Contudo, apesar dos logros e da astúcia de Winckler, apesar do sofrimento, da angústia e da exasperação contínuos que experimentava aquando da resolução dos puzzles e que o faziam passar dias inteiros fechados no seu escritório sem dormir e sem comer, apesar mesmo das dúvidas que, nesses momentos, o assaltavam quanto ao sentido do seu projecto, Bartlebooth nunca vacilou, jamais



esmoreceu no seu propósito, na sua obsessão, atacando cada novo puzzle com redobrada energia e entusiasmo:

“A mesure qu’il l’avait assouvi, dans la frustration ou l’enthousiasme, son désir s’était éteint, ne lui laissant d’autre issue que d’ouvrir une nouvelle boîte noire.”

(VME, p. 421)

Mesmo quando completamente cego, a premência de dar cumprimento ao seu programa não diminui o que quer que seja, pelo contrário, acentua-se na proporção do receio, do pânico que começa a sentir face ao risco eminente de não concretizar o seu programa e, assim, recorre à pequena Véronique Altamont, que lhe fazia chegar às mãos as várias peças dos puzzles, de acordo com as suas cores dominantes, os seus tons e as suas formas:

“Presque tous les jours depuis, la frêle jeune fille vient passer une heure ou deux avec le vieil Anglais et lui fait toucher un à un les morceaux de bois en lui décrivant de sa toute petite voix leurs imperceptibles variations de couleurs.”

(VME, p. 483)

É, de facto, um verdadeiro pânico que se instala no espírito de Bartlebooth quando pressente a sua inevitável cegueira. Pânico que Valène expressa em todo o seu dramatismo, em todo o seu desespero, quando descreve a brancura que se adivinha no olhar de Bartlebooth na última vez que o viu, em finais de 1972:

“Il y avait dans ce regard qui l’évitait quelque chose de beaucoup plus violent que le vide, quelque chose qui n’était pas seulement de l’orgueil ou de la haine, mais presque de la panique, quelque chose comme un espoir insensé, comme un appel au secours, comme un signal de détresse.”

(VME, p. 166)

Se as armadilhas de Winckler e a cegueira de Bartlebooth foram factores decisivos para o fracasso do seu projecto, o ataque de Beyssandre não o foi menos, sobretudo por ter sido desencadeado

quando já os dois primeiros interagiam no seu desgaste e destruição. Charles-Albert Beyssandre era um reputado crítico de arte suíço de língua francesa. Incumbido, no início de 1972, por uma nova sociedade turístico-hoteleira, a Marvel Houses International, de reunir os vinte e quatro quadros contemporâneos que achasse mais significativos, acção para a qual dispunha de um orçamento ilimitado, após toda uma série de embaraços, crises e tumultos no mundo da arte que se seguiram à tomada de conhecimento da sua tarefa e após, ele próprio, ter tido conhecimento, de um modo totalmente fortuito, do projecto de Bartlebooth, Beyssandre decide que seriam precisamente as aguarelas que Bartlebooth desejava fazer desaparecer que constituiriam o núcleo principal da sua colecção. A escolha de Beyssandre não fora motivada pelo valor das aguarelas de Bartlebooth, praticamente nulo, mas pelo significado que elas encerravam. Para Beyssandre, as aguarelas que restavam de Bartlebooth seriam o símbolo do triunfo da arte como processo de vida e não de morté. Preservar as aguarelas de Bartlebooth seria preservar a dimensão estética e moral da arte, seria preservar a arte enquanto símbolo do bem, do bom e do belo. Assim, quando em Julho de 1974, após três meses de insistências inúteis, se convence da recusa intransigente de Bartlebooth, Beyssandre, pura e simplesmente, declara-lhe guerra:

“...si l'art, pour Bartlebooth, consistait à détruire les oeuvres qu'il avait conçues, l'art, pour lui, Beyssandre, consisterait à préserver, coûte que coûte, une ou plusieurs de ces oeuvres, et il défiait cet Anglais obstiné de l'en empêcher.”.

(VME, p. 528)

Beyssandre não aceita nem compreende que as aguarelas, para Bartlebooth, não sejam arte, mas apenas um meio, um suporte, uma etapa de um projecto absolutamente individual, íntimo, independente de toda a estética ou moral. A guerra que lhe declara é, pois, uma guerra sem tréguas, onde todos os meios serão justificados pelos elevados fins que encerra.

Bartlebooth, como é evidente, não se amedrontou com as ameaças de Beyssandre e manteve-se na firme disposição de

prosseguir o seu programa conforme o havia delineado: as aguarelas reconstituídas a partir da resolução dos puzzles seriam dissolvidas no lugar onde, vinte anos antes, haviam sido pintadas, dando lugar a uma folha branca, cuja autenticidade era garantida pela sua própria filigrana e pelas marcas ínfimas dos recortes de Winckler. Ciente, contudo, que esta última etapa do seu programa estava, a partir de agora, seriamente ameaçada (Beyssandre poderia subornar ou simplesmente impedir pela força que os enviados de Bartlebooth procedessem à destruição das aguarelas), Bartlebooth recorre à colaboração do então produtor de televisão Rémi Rorschach, passando as aguarelas, a partir desse momento, a ser destruídas por vários operadores que partiam em rodagem para bem próximo dos locais onde se deveria processar a dissolução das aguarelas. Só quando a equipa de reportagem que, na semana de vinte e cinco de Abril de 1975, estava incumbida da destruição em Trebizonda, na Turquia, da quadrigentésima trigésima oitava aguarela morre num inexplicável acidente de viação é que Bartlebooth, completamente cego e desgastado, abdica da destruição *in loco* das aguarelas, decidindo que os puzzles que a partir de então viesse a acabar seriam simplesmente incinerados, não chegando sequer à fase de aguarelas. Significativamente, esta decisão que punha em cheque a essência do seu projecto nunca chega a ser executada, pois Bartlebooth morre antes de acabar o quadrigentésimo trigésimo nono puzzle.

Se a resistência de Bartlebooth aos factores que, no seu conjunto, consubstanciaram o fracasso do seu projecto surge bem expressa na forma como foi respondendo a cada um deles, é, porém, no momento da sua morte que essa resistência atinge o seu paroxismo, ou seja, o seu carácter simultaneamente sobre-humano e patético.

Com efeito, no momento da sua morte, Bartlebooth segura entre os dedos a peça que faltava para concluir o seu quadrigentésimo trigésimo nono puzzle; peça que tem a forma de um W em vez da de um X como exigia o puzzle:

“...le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient

entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W.”

(VME, p. 600)

A peça que Bartlebooth segura na sua mão esquerda no preciso momento da sua morte é, pois, o símbolo extremo da sua resistência, mas é, simultânea e paradoxalmente, a confirmação da sua inutilidade. Funciona como síntese de toda a dimensão trágica da sua vida: uma vida cuja amplitude da sua obsessão, da sua ânsia de entendimento e felicidade só tem paralelo com a amplitude da sua impossibilidade. Dimensão trágica, por outro lado, tanto mais pungente quanto essa obsessão, essa ânsia com que Bartlebooth se entregou ao seu projecto recusaram sempre os sinais que, no seu decurso, prenunciavam já a sua impossibilidade, o seu fracasso. Recusa até ao último segundo, expressa em toda a sua extensão e desespero na própria posição do seu corpo no momento da sua morte:

“...la tête très légèrement renversée en arrière, la bouche entrouverte, il agrippe de la main droite l'accoudoir du fauteil cependant que sa main gauche, posée sur la table dans une posture peu naturelle, presque à la limite de la contorsion, tient entre le pouce et l'index l'ultime pièce du puzzle.”

(VME, p. 598)

É, pois, a imagem pungente e profundamente dramática da condição humana que ressalta da vida e do projecto de Bartlebooth. Dotado de uma lucidez desencantada relativamente aos paradigmas civilizacionais vigentes e incapaz de vislumbrar outros, Bartlebooth consegue erguer, a partir das únicas alternativas que lhe restavam: o nada, o vazio, a morte, um verdadeiro projecto de felicidade e de entendimento do mundo e do real. Projecto que, independentemente do seu valor moral ou da sua razoabilidade, é acima de tudo, expressão de uma necessidade, de uma vontade indómita de superar as limitações, as impossibilidades inerentes à condição humana. É, em última instância, sinal de rebeldia para com essas mesmas limitações e impossibilidades.

Nesta perspectiva, o facto de não o ter concluído, como tão ardentemente o desejava, é tudo, menos sinal de fracasso. Mais

importante que concluí-lo foi acreditar até ao fim que o poderia concluir. É, pois, neste acreditar permanente e obsessivo, até ao esgotamento, que reside a “grandeza” do seu projecto, mesmo que esse acreditar tivesse, paradoxalmente, como pontos de referência o nada, o vazio e a morte. O projecto de Bartlebooth adquire, neste sentido, um simbolismo profundamente contemporâneo. O nada e o vazio que balizam o seu projecto são a tradução fiel do nosso desespero e da nossa angústia pós-modernos. Sem Deus, descrente do próprio progresso e das soluções políticas, incapaz de antever, por enquanto, novos caminhos, novas esperanças, a nossa ânsia de felicidade e de entendimento não tem outros horizontes senão o nada e o vazio. Estes são, pois, em última instância, o sinal mais visível da tragédia do homem pós-moderno. Tragédia de um tempo de desorientação e de expectativa que, entretanto, parece não ter outra alternativa, paradoxalmente, senão procurar o sentido da vida e da felicidade, muitas das vezes em forma de esconjuro, no labirinto do nada, do vazio ou da morte.

Em paralelo e em estreita interacção com o projecto de Bartlebooth vai decorrendo o de Winckler. Interacção centrada no mesmo suporte material: os puzzles. Winckler, não o esqueçamos, é o fabricante dos puzzles de Bartlebooth. Ou seja, enquanto o projecto de entendimento e felicidade de Bartlebooth depende, em última análise, da resolução desses puzzles, o de Winckler vai depender da sua fabricação.

O projecto de Winckler é, acima de tudo, um projecto de vingança. Vingança exercida através dos seus puzzles e que tem como objectivo final impedir a concretização do projecto de Bartlebooth, como se indicia logo no primeiro capítulo:

“Gaspard Winckler est mort, mais la longue vengeance qu’il a si patiemment, si minutieusement ourdie, n’a pas encore fini de s’assouvir.”.

(VME, p.22)

e se confirma no último parágrafo do romance com a sua própria assinatura, ou seja, com a peça em forma de W que Bartlebooth segura entre os dedos no momento da sua morte:

“...le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W.”.

(VME, p. 600)

Vingança que, de uma forma tão premeditada quão cruel, assentava no princípio do logro e da armadilha, procurando desgastar a todos os níveis Bartlebooth, impedindo-o, assim, de resolver dentro do prazo estipulado, ou seja, no fundo, em vida, os quinhentos puzzles que se propusera resolver. Princípio evidenciado logo no preâmbulo, sublinhando, deste modo, toda a importância desse jogo mortal entre Winckler e Bartlebooth na estrutura do romance:

“...au lieu de laisser le hasard brouiller les pistes, il entend lui substituer la ruse, le piège, l'illusion: d'une façon préméditée, tous les éléments figurant sur l'image à reconstruire (...) serviront de départ à une information trompeuse...”.

(VME, p. 17)

Com efeito, para além de uma leitura de carácter metatextual e simbólico sobre a concepção e a legibilidade de todo o romance, o preâmbulo sustenta também uma leitura mais restrita cuja tónica assenta na relação directa e pessoal entre Winckler, o fabricante dos puzzles e Bartlebooth, o seu resolvidor. Leitura tanto mais legitimada quanto o próprio preâmbulo é na íntegra transposto para a primeira parte do capítulo 44, *Winckler, 2*, com uma única mas elucidativa diferença: a diminuição do número das imagens representativas dos vários tipos de peças de puzzle. Ou seja, onde no preâmbulo aparecem quatro imagens para representar as peças em forma de “homenzinhos”, no capítulo 44 aparecem apenas três, o mesmo se passando com as imagens referentes às peças em forma de cruzes de Lorena e em forma de cruz.

Os logros, as armadilhas, as falsas pistas de Winckler são, por outro lado, ainda mais desgastantes para Bartlebooth na medida em que não eram concebidos apenas em função de cada puzzle em particular, mas em função do seu conjunto, ou seja, dos quinhentos. Deste modo, a aparente facilidade e rapidez com que Bartlebooth

resolvia toda uma série de puzzles, acreditando estar, assim, por dentro dos meandros do raciocínio de Winckler, mais não eram, afinal, do que outros tantos logros que tornariam ainda mais difícil e morosa a resolução dos puzzles seguintes:

“...Bartlebooth se rendit compte que ces «heureux hasards» pouvaient parfaitement être piégés à leur tour, et que le faiseur de puzzles n'avait laissé, sur une centaine de jeux, cette mince trace servir d'indice - ou plutôt d'appât - que pour mieux l'égarer ensuite.”.

(VME, p. 417)

Neste sentido, não deixa de ser curioso constatar a diferença de perspectivas com que as pequenas vitórias e os instantes breves mas intensos de felicidade de Bartlebooth, normalmente experimentados após a resolução de cada puzzle, eram vistos por este ou por Winckler. Se, para Bartlebooth, eles eram, naturalmente, momentos de alento e de reforço do sentido do seu projecto, para Winckler, eram apenas concessões momentâneas que encerravam maiores dificuldades para os puzzles seguintes e que mais do que passos em frente, representavam, na sua ironia, autênticos passos atrás.

Se o logro era o princípio, a paciência e a minúcia eram o método no qual Winckler sustentava a sua vingança. Minúcia e paciência que só tinham paralelo na minúcia e na paciência com que Bartlebooth delineou e procurou levar a bom porto o seu projecto. São precisamente essas duas características do seu carácter que ressaltam da primeira vez que se fala da sua vingança, como sabemos, logo no primeiro capítulo:

“...mais la longue vengeance qu'il a si patiemment, si minutieusement ourdie, n'a pas encore fini de s'assouvir.”.

(VME, p 22)

São também elas, significativamente, que no capítulo 8, *Winckler, 1*, servem para caracterizar os embutidos alusivos às cenas capitais da **Ilha Misteriosa** de Júlio Verne que ele esculpira num baú:

“...et qu'on se rendait compte de la patience, de la minutie, et même du génie qu'il avait fallu pour les sculpter.”.

(VME, p. 48)

Foi, pois, com essa mesma paciência, com essa mesma minúcia que Winckler se entregou à sua vingança. Elas são, com efeito, a expressão máxima da total dependência do sentido da sua vida e da sua felicidade do seu projecto de vingança. O modo, por exemplo, paciente e minucioso com que procedia à fabricação dos puzzles de Bartlebooth são a evidência da sua obsessão:

“Pendant trois ou quatre jours alors, il étudiait l’aquarelle à la loupe, ou bien, la posant de nouveau sur son chevalet, il s’asseyait en face d’elle pendant des heures, se levant parfois pour examiner de plus près un détail, ou tournant autour comme une panthère dans sa cage.

La première semaine se passait dans cette seule observation minutieuse et inquiète.”.

(VME, p. 253)

Durante vinte anos, entre 1935 e 1955, os seus dias foram vividos nessa entrega obsessiva ao fabrico dos puzzles a partir das aquarelas que, de duas em duas semanas, Bartlebooth lhe fazia chegar dos sete cantos do mundo. Vinte anos, por conseguinte, passados a urdir a sua vingança, num trabalho solitário, no mais absoluto recolhimento, não permitindo que nada nem ninguém o viessem perturbar, nem mesmo a sua mulher ou Valène, por quem nutria especial afeição:

“Gaspard Winckler n’aimait pas qu’on le regarde travailler. Marguerite n’entrait jamais dans l’atelier où il s’enfermait pendant des journées entières, et lorsque Valène venait le voir, l’artisan trouvait toujours un prétexte pour s’arrêter et pour cacher son travail.”.

(VME, p. 254)

Findo o fabrico dos puzzles, em 1955, a sua vida, a sua felicidade continuaram obsessivamente a girar em torno dessa vingança iniciada vinte anos antes. Em certo sentido, só a partir de 1955, quando Bartlebooth começou com a resolução dos puzzles, é que ela verdadeiramente se pôs em marcha. Todos os anos seguintes de Winckler, até à sua morte em 1973, foram vividos em função dessa vingança que ia avançando à medida que Bartlebooth



avançava com a resolução dos puzzles. Os pequenos trabalhos a que sucessivamente se foi entregando a partir de 1955, brinquedos de madeira, “anéis do Diabo”, “espelhos de bruxas”, cada vez com menos interesse e empenho são a confirmação da exclusividade das suas motivações para com o paulatino desenrolar do seu processo vingativo. Exclusividade evidenciada em toda a sua amplitude nos dois últimos anos antes da sua morte, onde deixando de lado qualquer tipo de ocupação, se fecha em definitivo no seu quarto, sem mais nada que lhe preenchesse o espírito, esperando apenas, pacientemente, que a sua vingança fosse cumprindo as suas últimas etapas:

“Toute la journée, il restait dans sa chambre, assis dans son fauteuil près de la fenêtre, regardant dans la rue, ou peut-être même pas, regardant dans le vide.”

(VME, p. 55)

Vingança, por outro lado, cujas razões nos são, estranhamente, ocultadas ao longo de todo o romance. Nunca ficamos a saber, com efeito, as razões que levaram Winckler a centrar a sua vida, a sua felicidade em torno de um projecto que visava impedir a concretização do projecto de Bartlebooth. Há, pois, toda uma áurea de mistério, de segredo e de ambiguidade em volta da relação entre Winckler e Bartlebooth, em volta do jogo mortal que, através dos puzzles, se propõem jogar durante quarenta anos. Se, da parte de Bartlebooth, jamais encontramos alguma referência à vingança de Winckler, da parte de Winckler, a reserva e o silêncio também são totais. Aliás, durante a sua vida, Winckler apenas uma vez mencionou o nome de Bartlebooth e do acordo que entre ambos se estabeleceu a propósito dos puzzles, nem uma palavra alguma vez saiu da sua boca:

“Du contrat qu’il passa avec Bartlebooth rien ne transpire jamais.”

(VME, p. 252)

Mas se ficamos, por conseguinte, sem saber quais as razões que estiveram na base da vingança de Winckler, se razões estéticas, morais, éticas, pessoais ou de qualquer outro tipo, o mistério e a

ambiguidade que decorrem desse desconhecimento vão, por outro lado, significativa e paradoxalmente ampliar a intensidade e todo o possível simbolismo dessa sua obsessão vingativa.

Valène, por sua vez, assenta o seu projecto de entendimento e felicidade na pintura de um quadro que representasse toda a vida do imóvel da Rua Simon-Crubellier 11. Tão ambicioso como totalizante projecto é anunciado desde a “*prière d’insérer*”. O seu segundo parágrafo não deixa dúvidas quanto à amplitude da sua ambição e ao seu desejo de totalidade, em especial, pela obsessão de detalhe que sugere e pela abrangência temporal que se propõe cobrir:

“Il représenterait l’immeuble parisien dans lequel il vivait depuis plus de cinquante cinq ans. La façade en serait enlevée et l’on verrait en coupe toutes les pièces du devant, la cage de l’ascenseur, les escaliers, les portes palières. Et comme dans ces maisons de poupées dans lesquelles tout est reproduit en miniature, les carpettes, les gravures, les horloges, les bassinoires, *il y aurait dans chaque pièce les gens qui y avaient vécu et les gens qui y vivaient encore et tous les détails de leur vie, leurs chats, leurs bouillottes, leur histoire...*”.

É este mesmo projecto de Valène, aliás, que garante a referencialidade e a verosimilhança de todo o romance, como sublinha com todo o propósito Bernard Magné:

“...le projet de Valène est au coeur de la narration; il constitue en effet la motivation générale de tout le roman, lui donnant sa cohérence référentielle et la caution du vraisemblable.”<sup>6</sup>.

Ou seja, é, em última instância, a narração do projecto de Valène que se constitui como a espinha dorsal de toda a narração de **VME**. Todas as outras narrativas, as outras histórias e projectos do romance decorrem, pois, dessa intenção de Valène, são, se quisermos, consequência desse seu desejo, anunciado significativamente na “*prière d’insérer*”, de pintar um quadro representativo da totalidade do imóvel.

O capítulo 51, *Le Chapitre 21, Valène (chambres de bonne,*

9), curiosamente o único a merecer o artigo valorativo antes da palavra “chapitre”, confirma com todo o pormenor a amplitude da intenção de Valène anunciada na “prière d’insérer”. Por outro lado, essa excepção valorativa aliada ao lugar central ocupado por este capítulo na estrutura do romance são, também, a confirmação do papel nuclear que o projecto de Valène e este próprio capítulo 51 desempenham na organização e compreensão de todo o romance.

Todo o capítulo está, por sua vez, perspectivado no condicional. É em função desse condicional que o quadro de Valène é narrado, é “pintado” em toda a sua extensão e pormenor. O condicional que lhe está subjacente mostra, pois, que esse quadro é uma intenção, é um desejo, não uma realidade concluída. **VME** é, neste sentido, a verbalização de uma intenção de pintar um quadro, não a representação verbal de um quadro concluído, como poderíamos supor ao longo de todo o romance. Só no epílogo, aliás, é que nos é esclarecida esta ambiguidade que vai balizando todo o romance, quando constatamos que, no momento da morte de Valène, o seu tão ambicioso como ambicionado quadro estava praticamente em branco, apenas com uns poucos riscos a carvão:

“La toile était pratiquement vierge: quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d’un plan en coupe d’un immeuble qu’aucune figure, désormais, ne viendrait habiter.”

(**VME**, p. 602)

É por outro lado, também à luz desta sua intenção de consubstanciar num quadro toda a vida do imóvel que se entende que grande parte da focalização do romance seja da sua responsabilidade. Com efeito, a intenção subjacente à natureza do seu projecto faz com que Valène seja a personagem do imóvel que necessariamente conheça mais a fundo a vida, as histórias, os objectos e os espaços de todos os outros habitantes da Rua Simon-Crubellier 11. É pois, através dele que “vemos”<sup>7</sup>, não que ouvimos directamente narrar a maior parte das vidas, das histórias, dos objectos e dos espaços das restantes personagens do romance, porque, em última instância, todas essas histórias, essas vidas

decorrem, só surgem na sequência precisamente do seu projecto que funda toda a referencialidade do romance. Valène é, pois, só o que vê, não o que conta, porque, no fundo, o projecto de Valène em representar num quadro a vida do imóvel é apenas o pretexto do autor para meter toda a vida do imóvel da Rua Simon-Crubeilier 11 no seu livro, como nos acentua com toda a perspicácia Bernard Magné:

“Pour faire tenir toute la maison dans son livre, le scripteur imagine la fiction du vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile.<sup>8</sup>”.

Mas voltando concretamente ao capítulo 51, ele informa-nos que o próprio Valène estaria no seu quadro, na sua sala, à maneira dos pintores da Renascença que reservavam sempre para si um espaço minúsculo no meio de todas as outras personagens:

“Il serait lui-même dans son tableau, dans sa chambre, presque tout en haut à droit, comme une petite araignée attentive tissant sa toile scintillante...”.

(VME, p. 291)

Significativamente, ele estaria representado no quadro, precisamente a pintar-se a si mesmo, reforçando, assim, de uma forma tão expressiva, a técnica de “mise en abyme” que estaria não apenas presente no quadro mas no próprio romance, como constataremos mais adiante:

“Il serait debout à côté de son tableau presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même (...) en train de peindre la figurine infime d'un peintre en train de peindre, encore une fois une de ces images en abyme qu'il aurait voulu continuer à l'infini comme si le pouvoir de ses yeux et de sa main ne connaissait plus de limites.”.

(VME, p. 291)

Depois dessa notação pessoal do espaço de Valène ocupado no quadro, todo o restante capítulo é a enumeração minuciosa e

exaustiva de todos os espaços e objectos dos outros habitantes do imóvel que também figurariam no quadro:

“Il se peindrait en train de peindre, et déjà l'on verrait les louches et les couteaux, les écumeurs, les boutons de porte, les livres, les journaux, les carpettes, les carafes, les chenets...”

(VME, p. 291)

Enumeração, contudo, que atinge o seu máximo detalhe, a sua máxima vertigem nas cento e setenta e nove entradas enumeradas correspondentes a todos os habitantes do imóvel que, com a sua história, o seu passado, as suas lendas, estariam, de igual modo, representados nesse vertiginoso quadro:

- 5 La femme avare écrivant ses moindres dépenses dans son cahier
- 6 Le faiseur de puzzles s'acharnant dans ses parties de jacquet
- 7 La concierge prenant soin des plantes des locataires absents
- 8 Les parents prénommant leur fils Gilbert en hommage à Bécaud

(...)

- 177 Gédéon Spilett retrouvant dans sa poche une ultime allumette
- 178 L'ébéniste italien matérialisant l'impalpable travail du ver
- 179 Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile”

(VME, p. 292 e p. 298)

É todo o romance que aparece nesse “Compendium” de cento e setenta e nove entradas que ocupa sete das suas páginas. É o próprio romance em “mise en abyme” que aí aparece condensado, sintetizado, porque essas cento e setenta e nove entradas correspondem precisamente às histórias, às vidas de todas as personagens que, com o seu passado e as suas lendas, nos vão sendo narradas ao longo de todos os outros capítulos do romance. Este “Compendium” não é mais, aliás, do que uma variante pormenorizada e subtil do *Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage* que encontramos nas chamadas “Pièces Annexes” do peritexto de VME, nas páginas 691-694, que, tendo à frente o número do capítulo onde cada uma dessas histórias pode ser encontrada, serve de guia e de ponto de referência para o leitor.

O projecto de Valène, como se depreende da sua pormenorizada descrição que é feita em todo o capítulo 51, apresenta-se, pois, logo à partida, com tanto de ambicioso como de dificilmente realizável. Com efeito, querer consubstanciar num único quadro as histórias, o passado, as lendas, as paixões, os afectos, os gestos, os objectos, em suma, as vidas de todos os habitantes de um imóvel parisiense só pode ter como horizonte a utopia. A tela praticamente em branco com que deparamos no epílogo, no momento da sua morte, é a evidência dessa impossibilidade. Contudo, tal como para Bartlebooth e Winckler, mais ou tão importante que concretizar o seu projecto é ter um projecto, é ter um caminho por onde à partida se acredite firmemente que, percorrendo-o, se chegará ao entendimento e à felicidade. Toda a vida de Valène foi, neste sentido, um longo e inquebrantável caminhar na direcção do projecto que só nos últimos meses da sua vida consegue exprimir em toda a sua extensão e detalhe. Um projecto, por conseguinte, que só pode resultar de toda uma vida passada a coligir os mais ínfimos sinais de vida subjacentes à vivência colectiva e quotidiana do imóvel parisiense da Rua Simon-Crubellier 11. Valène, aliás, jamais deixou o imóvel, jamais abandonou o seu reduzido quarto, mesmo quando a ocasião se lhe proporcionou, com todas as vantagens profissionais e de bem-estar pessoal que daí resultariam.

Valène funciona, de facto, como a memória emotiva do imóvel. Ele é o aglutinador de todos os afectos, de todos os gestos, de todos os objectos, de todos os nadas, de todos os *infra-ordinários* que, ao longo dos anos, foram configurando a história mais profunda e simultaneamente mais humana do imóvel da Rua Simon-Crubellier 11 e dos seus habitantes:

“Il essayait de ressusciter ces détails imperceptibles qui tout au long de ces cinquante-cinq ans avaient tissé la vie de cette maison et que les années avaient effacés un à un: les linoléums impeccablement cirés sur lesquels il fallait ne se déplacer qu’avec des patins de feutre, les nappes de toile cirée à rayures rouges et vertes sur lesquelles la mère et la fille écossaient des petits pois...”.

(VME, p. 90)

Esse apego, esse amor de Valène ao imóvel e aos seus mais íntimos sinais de vida revela-se, por outro lado, de uma forma profundamente intensa e expressiva, nos sonhos, nas visões que, de tempos a tempos, lhe atormentam o espírito. Sonhos e visões que exprimem o seu medo, o seu receio quanto ao futuro do imóvel e dos seus habitantes:

“Un jour surtout, c’est la maison entière qui disparaîtra, c’est la rue et le quartiers qui mourront.”

(VME, p 169)

O projecto de Valène dimensiona-se, assim, em função de uma felicidade mais idealizada, retrospectiva e emotivamente reflexiva. Se Winckler e sobretudo Bartlebooth são homens de acção cuja felicidade está dependente, em última instância, de uma espécie de corrida contra o tempo, Valène instaura a sua felicidade na reflexão sobre esse movimento, na cristalização do tempo, tecendo paulatinamente uma memória emotiva que procura a todo o custo preservar. Valène é, neste sentido, o contraponto de Winckler e de Bartlebooth. O quadro que ambiciona pintar é, no fundo, a expressão do seu desejo de preservar da erosão do tempo e da sua ânsia de salvaguardar para a eternidade os sinais de vida e de felicidade que, ao longo dos anos, se foram sedimentando a partir de vivência colectiva e quotidiana do imóvel da Rua Simon-Crubellier 11. Desejo, pois, de transcendência, de superação, mas que, como todos os desejos de transcendência e superação da própria condição humana, não vai além da sua formulação. A tela praticamente em branco que acompanha Valène no momento da sua morte é a expressão liminar da impossibilidade desse seu desejo.

É, em última análise, esta impossibilidade de superação das limitações da condição humana que, apesar das suas diferenças, une indelevelmente as existências das três personagens nas quais assentam a referencialidade e o jogo ficcional do romance.

Os projectos de entendimento e de felicidade que Bartlebooth, Winckler e Valène traçam, paciente e minuciosamente, acabam, com efeito, por esbarrar nessa impossibilidade. Eles nunca chegam ao seu

termo. As vidas de Bartlebooth, Winckler e Valène desenrolam-se, assim, numa espécie de posição intermédia, sempre aquém do que se propuseram alcançar, numa existência que, utilizando a expressão de Gilbert Lascault,<sup>9</sup> se situará entre “un *moins que l'un* et un *plus que zéro*”. Com efeito, Bartlebooth não consegue a unidade, o um, ou seja, a totalidade dos quinhentos puzzles. Não consegue, concomitantemente, o zero, o vazio, o nada em que se transformariam esses mesmos puzzles. Winckler morre também sem que a sua vingança tenha sido concluída e Valène sem que o seu quadro tenha sido pintado. Mas existir, contudo, consumido até ao fim, até à morte, na utopia, no convencimento obsessivo da possibilidade de ascender à perfeição, ao entendimento da própria existência e da felicidade. São precisamente esta utopia, este acreditar obsessivo que fazem das suas demandas outras tantas imagens, simultaneamente pungentes e dramáticas, da mais profunda ânsia humana de superação de todos os seus impossíveis. Imagens que, em última análise, por mais paradoxal que pareça, são espantosamente legitimadas pelas falhas que balizam os seus projectos e demandas. Estas, aliás, não são mais do que a expressão ontológica das falhas que atravessam a matriz formal e todo o sistema de “contraintes” que dimensionaram a escrita do próprio romance. Com efeito, em vez dos esperados cem capítulos, o romance apresenta apenas noventa e nove, faltando o capítulo correspondente à cave do canto inferior esquerdo do imóvel. Ou seja, o puzzle do imóvel apresenta-se, assim, desde logo, marcado pela falha, num claro quão sugestivo prenúncio da falha que estará associada ao puzzle da vida que, paralelamente, vai sendo configurado pelo romance. Este, para além desta falha matricial, significativamente “repetida” ao longo das suas páginas<sup>10</sup>, é marcado por toda uma série de outras falhas e de erros que se estendem, por exemplo, ao seu sistema de citações e alusões.

São estas mesmas falhas, estes mesmos erros, por outro lado, que projectam **VME** como uma das realizações mais conseguidas de OuLiPo, Ouvroir de Littérature Potentielle, do qual Perec fez parte, juntamente com Raymond Queneau, François Le Lionnais, Italo Calvino, Noël Arnaud, entre muitos outros. Apostando na descoberta de novos caminhos e novos sentidos para a literatura, o OuLiPo tinha como uma das suas vertentes a exploração das potencialidades de



uma escrita produzida a partir de um conjunto pré-estabelecido de regras e imposições formais. Não deixando **VME** de obedecer a um conjunto tão rigoroso quanto complexo de regras e de imposições, Perec compreende que a falha, que o erro no sistema são, paradoxalmente, a melhor forma de validar esse mesmo sistema, sobretudo quando este visa, como é o caso de **VME**, dar conta do próprio sistema da vida, ou seja, sistema aberto por excelência, onde o inesperado e a falha desempenham um papel fundamental. Falha, pois, que garante a necessária flexibilidade e abertura do sistema, permitindo, assim, que, apesar de todo o rigor formal que lhe está subjacente, **VME** se consubstancie como um dos mais expressivos repositórios dos sonhos, das ambições, das frustrações, das angústias, em suma, dos sentidos e dos possíveis de felicidade da nossa contemporaneidade. Ou seja, como afirmou Jean-Yves Pouilloux, porventura quem melhor exprimiu esta capacidade representativa de **VME**, onde se poderia esperar um esqueleto, encontramos um corpo pleno de vida e de sentidos:

“Que l'immeuble de la rue Simon-Crubellier, numéro 11, contienne, dans ce volume si banal, un réseau aussi inextricable de fausses portes, de vraies douleurs, d'énigmes particulières, de nomenclatures absurdes, de savoirs délicats et aussi tant de tendresse, voilà qui honore son architecte, son sens de l'équilibre, son amour des livres, son goût du mystère, son attention aux insignifiants. *Mais le miracle, le retournement, l'inattendu, l'inespéré, est qu'une si rigoureusement formelle, abstraite, construction offre tant de rêves, tant de foisonnements charnus, charnels, chaleureux. On redoutait le squelette et on trouve un corps.*”<sup>1</sup>.

Pedro Manuel Marques  
Mestre pela Universidade do Porto

## NOTAS

- <sup>1</sup> C.f. Perec, Georges, **La vie mode d'emploi**, Hachette, P.O.L., 1978. Daqui para a frente, sempre que o designarmos, utilizaremos a abreviação **VME**. As referências que a ele fazemos ao longo deste trabalho dizem respeito à edição Hachette, littérature, 1994.
- <sup>2</sup> Membro activo do Oulipo, Ouvroir de Littérature Potentielle, grupo que, em 1960, sob o impulso de François Le Lionnais e de Raymond Queneau, procurava novos caminhos e sentidos para a literatura a partir de todo um conjunto de regras e esquemas formais saídos da matemática, da lógica e da informática, Perec concebeu quase toda a sua obra segundo princípios oulipianos. No caso de **VME**, todo o romance funciona como um tabuleiro de 10 x 10, correspondendo cada casa do tabuleiro a uma divisão do imóvel e a um capítulo do livro. (C.f. anexos 1 e 2). A distribuição dos capítulos pelas várias divisões do imóvel, por seu turno, em vez de se processar de uma forma aleatória, obedece ao princípio do movimento do cavalo no xadrez, evitando-se assim a repetição das divisões e dos capítulos. Por outro lado, a própria construção da ficção tem em conta a prévia inscrição de determinados elementos em cada capítulo. Elementos que vão desde o mobiliário às personagens e às alusões históricas, geográficas e literárias, e cuja distribuição é organizada a partir de um algoritmo matemático: o bi-quadrado latino de ordem 10. Da combinatoria de todas estas imposições resultou uma espécie de “cahier de charges” que impunha, para cada capítulo, o tratamento de quarenta e dois temas diferentes.
- <sup>3</sup> O paratexto de **VME** ocupa cem das setecentas páginas do livro. Na esteira de Maria-Euarda Keating, in **Lire le trompe-l'oeil - «réalisme» et «scripturalisme» dans La Vie Mode D'Emploi de Georges Perec**, Université de Toulouse - Le Mirail, U. E. R. de Lettres Modernes, Tome I, 1987, pp. 16-17, podemos dividi-lo em três grupos: um grupo das chamadas “Pièces Preliminaires”, composto pelos enunciados que precedem o texto: título, editor, “prière d'insérer”, subtítulo, dedicatória, aviso do autor e epígrafe; o grupo das “Pièces Annexes”, que surge no fim do livro e que comporta nas suas noventa páginas um index de nomes

próprios, uma resenha cronológica, um index de algumas das histórias contadas no romance e um post-scriptum; e o “Paratexte intra-fictionnel”, isto é, um conjunto de enunciados geralmente respeitantes ao paratexto, mas que são neste caso integrados no universo ficcional, como as notas de rodapé, planos ou esquemas.

- <sup>4</sup> C.f. Chassay, Jean-François, **Le jeu des coïncidences dans *La vie mode d'emploi* de Georges Perec**, Le Castor Astral, Québec, 1992, p. 98.
- <sup>5</sup> C.f. Perec, Georges, **Lettre inédite à Denise Getzler**, in “Littératures”, nº 7, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1983, p. 67. Convém esclarecer, igualmente, que essa carta não está datada, presumindo-se, porém, que tenha sido escrita entre 1962 e 1964.
- <sup>6</sup> C.f. Magné, Bernard, **Lavis mode d'emploi**, in “Cahiers Georges Perec 1 - Colloque de Cerisy”, (juillet 1984), P.O.L., Paris, 1985, p. 238.
- <sup>7</sup> A diferença entre quem vê e quem, de facto, fala é a diferença entre o modo e a voz narrativa. Gérard Genette em **Figures III**, Seuil, coll. “Poétique”, Paris, 1972, p. 203, mostra claramente a necessidade de atendermos a essa distinção: “...entre la question quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative? et cette question toute autre: qui est le narrateur? - ou, pour parler plus vite, entre la question qui voit? et la question qui parle?”.
- <sup>8</sup> C.f. Magné, Bernard, op. cit., p. 238.
- <sup>9</sup> C.f. Lascault, Gilbert, **Les nombres en un mode d'emploi (8 remarques numérotées)**, in “L'Arc”, nº 76, Georges Perec, 1979, p. 49.
- <sup>10</sup> Sobre as falhas que se traduzem na *falha* do canto inferior esquerdo, autêntico paradigma da falha ontológica do próprio Perec e da sua matriz judaica, c.f. Magné, Bernard, **Pour une lecture réticulée**, in “Cahiers Georges Perec nº 4 - Mélanges”, Éditions du Limon, 1990.
- <sup>11</sup> C.f. Pouilloux, Jean-Yves, **L'amour de l'oeil**, in “L'Arc”, nº 76, 1979, p. 63.

