A *CONTRAİNTE* COMO JOGO RETÓRICO NA POÉTICA DO OULIPO

Vinícius Carvalho Pereira
(Universidade Federal de Mato Grosso)

RESUMO

Este artigo apresenta uma aproximação entre pressupostos formais da retórica clássica e a produção literária do grupo francês Oulipo, na década de 60. Como argumentos que sustentam tal aproximação, destacam-se a clara filiação do Oulipo aos *rhétoriciens* dos séculos XV e XVI, o uso da *contrainte* como procedimento estético e a dimensão de regra, inerente à retórica, transposta para os jogos formais oulipianos. Apresentam-se, para tanto, poemas oulipianos, analisados em sua dimensão imanente, como produtos de jogos verbais que fazem da retórica uma gramática da frase e do texto, da qual pode emergir o fenômeno estético.

PALAVRAS-CHAVE: Oulipo - jogo - retórica - regra - *contrainte*.

Introdução

Libertar a língua e a literatura por meio de regras restritivas: eis a tarefa paradoxal a que se lançou um grupo de escritores europeus na década de 60. A partir de travas formais autoimpostas, como a supressão de uma letra, o uso de determinado padrão métrico ou a reiteração de certos esquemas narrativos, os membros do Oulipo fizeram da atividade de escrita – literária ou não – um procedimento lúdico, no qual, como em qualquer jogo, há regras a seguir em busca de uma vitória ou um gozo.

Criado por Raymond Queneau, o *Ouvroir de Littérature POtentielle* vai de encontro às correntes do pensamento europeu na segunda metade do século XX, especialmente o existencialismo e o surrealismo. Em vez do absurdo, do *nonsense*, do místico ou do onírico, está em jogo para os oulipianos uma escrita como ato, procedimento, estratégia ou jogo. Não seria, pois, um gênio autoral ou um sujeito preexistente que dotaria a linguagem de um sentido, mas sim ela mesma, a partir de seus algoritmos de associação ou exclusão, que comporia uma mensagem.

Valorizando a língua e as possibilidades de sua manipulação formal, os autores oulipianos devolveram a materialidade do texto, não como *corpus*, mas como corpo, que tem seus limites e restrições de movimento, mas, ainda assim, precisa se mexer. Tais quais as peças do xadrez, que deslizam conforme suas delimitações posicionais, as palavras do texto oulipiano movem-se em uma sintaxe cifrada, seguindo as *contraintes* inventadas ou retomadas por seus autores.

Diz-se aqui “inventadas ou retomadas” porque a escrita sob restrições, seja para fins lúdicos, artísticos ou místicos, permeia a história da humanidade, dos anagramas latinos aos poemas barrocos, das litâneas medievais aos *softwares* de literatura generativa pós-modernos. Assim, enquanto muitas das regras empregadas pelo Oulipo foram criadas pelo próprio grupo para suas oficinas e jogos de escrita, outras tinham tradição milenar, sendo, porém, potencializadas¹ – conforme sugere o nome do grupo – nas empreitadas oulipianas.

A ideia de uma gramática do texto e de sua literariedade, apoiada em uma taxonomia de procedimentos estéticos a que a língua pode dar ensejo, é uma renovação da retórica, tornada objeto lúdico nas mãos oulipianas. Afinal, é como jogos de *dispositio* e *elocutio* (DUBOIS, 1974) que se constroem os jogos poéticos oulipianos, na condição de perquirição formal no seio da linguagem.

O Oulipo e a *écriture sous contrainte*

Na França da década de 60, onde os ambientes intelectuais apresentavam grande entusiasmo diante de uma proposta científica de descrição e análise da língua e da Literatura – o Estruturalismo –, ao mesmo tempo em que outros pensadores advogavam, como resposta à depressão pós-guerra e à crise do sentido, o Existencialismo e o Surrealismo,

surgiu o grupo artístico Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), preconizando um novo olhar sobre a linguagem e o objeto literário.

Em um seminário em torno da obra de Raymond Queneau (*Séminaire de Littérature Expérimentale – SLE*), Noël Arnaud, Jacques Bens, Claude Berge, Jacques Duchateau, Jean Lescure, François Le Lionnais, Raymond Queneau e Albert-Marie Schmidt criaram o Oulipo, grupo que mais tarde veio a abranger grandes (e poucos) nomes da literatura francesa e mundial (FUX, 2010), como Georges Perec, Jacques Roubaud, Italo Calvino, Marcel Bénabou e outros².

Em oposição às propostas surrealistas de uma escrita automática e inconsciente, Queneau, ex-integrante do movimento liderado por André Breton, do qual se afastou após diferenças ideológicas, teóricas e pessoais, pretendia com o Oulipo promover uma literatura da imanência, do jogo com os significantes, da potencialização estética das arbitrariedades da língua e da literatura. Para tanto, negava-se o primado romanesco da inspiração e da noção de autor demiurgo romântico, buscando-se uma objetividade do texto literário, que requeria uma exploração de sua dimensão material, seja no nível fônico, léxico, sintático ou mesmo visual. Tal exploração estaria intimamente relacionada ao uso de formas fixas e restrições estruturais previamente acordadas, à guisa de exercícios estilísticos e retóricos, os quais, por meio de recomendações quanto à seleção (*elocutio*) e à posição (*dispositio*) dos elementos na sentença, valorizam a dimensão estética da trama textual.

No entanto, não se pode confundir o Oulipo com um movimento literário, pois seus idealizadores, opondo-se com veemência à teoria das vanguardas, não tinham intenções políticas ou pretensões transformadoras da arte e da sociedade. Em vez disso, propunham-se apenas fruir e produzir literatura, gozando os prazeres do texto e da linguagem, e manipulando, como cientistas, a língua com extrema objetividade e argúcia. No documentário *L'Oulipo – mode d'emploi* (GUIDICELLI; FORTE, 2010), os próprios integrantes do grupo se posicionam a respeito da experiência oulipiana, afirmando tratar-se de uma família, de um espaço de experimentação poético-matemática e mesmo do primeiro grupo literário de vocação universal. Tal aproximação com a matemática está relacionada à visão axiomática e estruturalista desses poetas (alguns dos quais eram matemáticos profissionais), que concebiam a literatura como produto de regras formais para seleção e disposição de signos linguísticos.

Em contraponto à literatura aleatória ou inconsciente do Surrealismo, propunha-se no programa oulipiano, tal qual para os retóricos da Antiguidade, uma ciência da linguagem e da literatura, “no que tange à elementar e científica ordem das estruturas da linguagem” (OULIPO, 1973). A diferença fundamental residiria, porém, no método para a conformação dessa ciência, uma vez que os oulipianos envidaram esforços para descrever e ampliar essas estruturas formais por modelos matemáticos, como uma geometria da palavra, matematizando procedimentos posicionais e associativos do verbo.

Os próprios oulipianos afirmavam que o cerne de suas discussões não seria a produção de “Grande Literatura” – os *chefs d’oeuvres*, em oposição aos *pieds d’oeuvres* (OULIPO, 1973). Em vez disso, a ideia oulipiana era a de uma escrita gregária e objetiva, ao invés do misticismo surrealista em torno da figura autoral. Todos poderiam escrever – até porque a escrita seria um produto da linguagem, e não do sujeito –, sendo as *contraintes* desenvolvidas pelo grupo uma técnica científica, de base axiomático-matemática, para libertar a escrita, fundindo arte e método. Nas palavras dos próprios oulipianos:

OULIPO? O que é isso? O que é aquilo? O que é OU? O que é LI? O que é PO?

OU é OFICINA (*OUVROIR*), um ateliê. Para fabricar o quê? A LI. LI é a literatura, o que se lê e o que se rasura. Que tipo de LI? A LIPO.

PO significa potencial. Literatura em quantidade ilimitada, potencialmente produtível até o fim dos tempos, em quantidades enormes, infinitas para todos os fins práticos.

QUEM? Em outras palavras, quem é responsável por essa empreitada insensata? Raymond Queneau, chamado RQ, um dos pais fundadores, e François Le Lionnais, chamado FLL, outro pai e compadre fundador, e primeiro presidente do grupo, seu *Fraisident-Pondateur*³.

O que fazem os OULIPIANOS, os membros do OULIPO (Calvino, Perec, Marcel Duchamp e outros, matemáticos e escritores, escritores-matemáticos e matemáticos-escritores)? Eles trabalham.

Certo, mas em QUÊ? Em fazer avançar a LIPO.

Certo, mas COMO?

Inventando *contraintes*. *Contraintes* novas e antigas, difíceis e menos difíceis e muito diíffíceis. A Literatura Oulipiana é uma LITERATURA SOB *CONTRAINTE*S (OULIPO, 2002, p. 5).

Disfarçada de charada, ou “o que é, o que é?”, enigma ou equação verbal bem ao gosto oulipiano, essa apresentação do Oulipo figura no prefácio de quase todas as obras coletivas do grupo, especialmente as coletâneas dos melhores textos, produzidos ludicamente em seus encontros, em *petits comités*.

Trabalhando em oficina, como verdadeiros carpinteiros do verbo, os autores oulipianos entremeavam seu trabalho literário, a pesquisa retórica científica e a paixão matemática, convergindo tais vetores para um mesmo ponto, central em sua poética: as *contraintes*, ou restrições formais que ditam a ordem do dia em suas reuniões e estruturam, como espinha dorsal, seus textos.

Termo de difícil tradução, mas que tem sentido próximo ao de “travas”, “constrições” ou “restrições”, as *contraintes* se dariam na forma geral de desafios ou axiomas, como escrever um texto sem determinada letra, com um inovador padrão métrico, reiterando certo trocadilho fonético etc., o que valoriza o caráter material da literatura e a imanência do texto como jogo de significantes, análogo à manipulação de variáveis em uma equação ou ao conjunto de procedimentos verbais prescritos por modelos estilísticos pré-determinados. Apaixonados pela forma e suas contingências, entrevedo padrões matemáticos em suas possibilidades e limitações, os autores oulipianos impunham-se regras constrictivas no ato da escrita, tão arbitrárias quanto o próprio signo linguístico ou o padrão de uma sequência numérica, servindo-lhes de desafio e modelo estético ao mesmo tempo.

Se, por um lado, o uso de restrições formais em literatura não é algo criado pelos oulipianos⁴ (vide a tripartição da tragédia clássica; a morfologia do conto maravilhoso descrita por Propp (1984); as relações entre actantes narrativos de Greimas (1975); as formas fixas poéticas do soneto, do rondó, da balada; ou as extensas listas de figuras de linguagem em qualquer compêndio sobre retórica etc.), por outro, é usufruto inegável para esses artistas que levaram a ideia de restrição à máxima potência. Na verdade, enquanto na noção tradicional da restrição formal esta é apenas um pano de fundo, ou uma estrutura que funciona como suporte para o conteúdo do texto e seus significados, para o projeto oulipiano a *contrainte* é a matriz geradora do fenômeno textual, emergindo dela a obra de arte, e não de um suposto sujeito doador de sentidos (ALENCAR; MORAES, 2005).

No que tange a essa dicção sob restrições voluntárias, os oulipianos chegaram a definir a si mesmos, nos manifestos em torno da criação do grupo (redigidos como pastiches ao Manifesto Surrealista), em função das *contraintes*, como ponto de partida e de chegada de suas obras:

E um autor oulipiano, o que é ele? É um “rato que constrói para si mesmo um labirinto do qual se propõe a sair”. Labirinto de quê? De palavras, de sons, de frases, de parágrafos, de capítulos, de livros, de bibliotecas, de prosa, de poesia, de tudo isso... (OULIPO, 2002, p. 5).

Diferente de Dédalo, o arquiteto mitológico que abandona o labirinto sem enfrentá-lo, o autor oulipiano é enclausurador e enclausurado ao mesmo tempo, tendo de escrever segundo as *contraintes* que ele próprio se impõe. Tais restrições têm sempre caráter formal, sendo definidas como um axioma que o escritor deve seguir, a fim de redescobrir construções existentes na língua apenas como potência, veladas por trás da arbitrariedade do signo e reveladas por meio de um jogo com essa arbitrariedade, em que se manipulam algebricamente as variáveis do idioma. De potência a ato, as estruturas oriundas da língua tornam-se material literário na condição de um acontecimento retórico, justificando a ideia de literatura potencial contida na sigla “Oulipo”.

Como exemplo de trava retórica, ou *contrainte*, engendradora de poemas oulipianos, pode-se citar uma restrição criada por Georges Perec: a *belle absente*, que consiste em homenagear algo ou alguém, omitindo sequencialmente, em cada verso do poema, uma letra do nome da figura homenageada, respeitando-se também a ordem das letras do nome (PEREC, 1994, p.7). Trata-se, pois, do avesso de um acróstico, forma fixa popular em que as letras de um nome próprio, escrito na vertical, ensejam versos horizontais. Lê-se, a seguir, uma *belle absente* dirigida ao próprio Oulipo, como poesia encomiástica que fala do próprio grupo de autores em cujo seio é gerada.

À l'Oulipo

Champ défait jusqu'à la ligne brève,
 J'ai désiré vingt-cinq flèches de plomb
 Jusqu'au front borné de ma page chétive.
 Je ne demande qu'au hasard cette fable en prose vague,
 Vestige du charme déjà bien flou qui
 Défit ce champ jusqu'à la ligne brève ⁵ (PEREC, 1994, p. 11).

Como contraponto do acróstico, pode-se perceber que nos seis versos dessa *belle absente* faltam, respectivamente, as seguintes letras: O, U, L, I, P, O, formando, em ausência, a palavra “Oulipo”. É, pois, nessa fenda, ou secção (intersecção entre Matemática e Literatura?), que o poema fala na mudez das letras ausentes. Calando para dizer, ocultando para mostrar, trata-se aqui da estratégia retórica de ora avançar ora recuar em uma argumentação, a fim de provar uma tese. Porém, diferente dos discursos políticos na *pólis* ateniense, o que se prova aqui não é uma posição política, mas estética, em que a retórica chama atenção para a própria materialidade do poema como silêncio daquilo que quer dizer.

O que está em jogo nesse texto é justamente um “*champ défait*”, ou campo instável – desfeito, frágil, movediço – da página limitada onde só se inscreve a frase breve (“*la ligne brève*”), em busca de uma totalidade que nunca se atinge. Afinal, a cada linha há *vingt-cinq flèches de plomb*, mas falta sempre a vigésima sexta flecha, a vigésima sexta letra do alfabeto, cuja falta aponta para cada letra do nome “OULIPO”. Sobra, portanto, apenas um vestígio “*du charm déjà bien flou*”, como charme impreciso, nessa área de sombras em que a beleza reside na falta: *belle absente*.

A *contrainte* como jogo retórico: o interdito e o lúdico

Ressignificando como poesia uma restrição formal, uma regra retórica, é como jogo de palavras que se instala a *contrainte*. Como restrições de movimento da mão que escreve, ou da palavra que se articula, as *contraintes* são tais quais as regras de qualquer jogo, atividade humana que não exige mais do que um participante e uma proibição: não pisar fora do meio-fio, não mover uma peça do jogo de damas para trás, não pegar o morto sem uma canastra suja. Criatura que joga, *homo ludens* (HUIZINGA, 2007), mais do que criatura que sabe, *homo sapiens*, o homem joga justamente porque não sabe: assim como se desconhece o destino da vida, ignora-se o desfecho da partida, da disputa, da escrita a partir de uma regra *a priori*. Escrevendo sob uma restrição, o autor não sabe o fim de seu texto, pois é

a produção, antes do produto, que conta aqui, tal qual em qualquer atividade lúdica: conhecemos apenas as normas da vida, as regras do jogo, a retórica do discurso.

Mesmo em suas formas mais simples, ao nível animal, o jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. É uma função significativa, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa (HUIZINGA, 2007, p. 4).

Jogando para significar a si mesmo e ao mundo, o participante ou competidor está sempre, a partir de uma regra arbitrária, construindo sentidos e experiências. Dos mais simples travalinguas, a língua do pê em Português (*Por-por-tu-pu-guês-pês*) ou o *verlan* francês, às mais elaboradas *contraintes* oulipianas, a língua está sempre fadada a uma norma de associação. Permeada mesmo na fala cotidiana por regras de combinatória (adjetivos junto a substantivos, advérbios junto a verbos etc.), é da natureza da própria linguagem, ainda que mais especialmente na literatura, a necessidade de posicionar as peças sob determinados padrões no tabuleiro.

À semelhança do xadrez, ou qualquer jogo, desde os brinquedos infantis até os espetáculos de palco, o texto literário constitui um jogo: possui regras próprias, variáveis de acordo com a noção de gênero, espécie e formas, que se impõem ao jogador, à pessoa que pretenda realizar os movimentos pressupostos pelo jogo. Tanto num como noutro tipo de jogo, a desobediência às normas significa inabilidade ou recusa de jogar; para aderir ao jogo, o jogador deve, antecipadamente, conhecer as regras que o governam, sob pena de não participar dos movimentos; qualquer transgressão, a que título for, violenta o jogo como tal. [...] Aqui se põe uma diferença que cumpre esclarecer para o bom entendimento da questão: enquanto as regras do jogo não literário são fixas e universais, as do jogo literário submetem-se à discussão, tal a mobilidade interna conferida pelo instrumento linguístico, a metáfora (MOISÉS, 1982, p. 53).

Como jogo, a escrita oulipiana é sempre a escrita de um prazer, o que não diminui, no entanto, seu valor. O prazer da criança que brinca segundo as regras, dos corpos que se amam conforme uma gramática de posições, da boca que ri em um trava-língua chistoso: todo prazer é oriundo de um ritmo, repetição ou padrão regrado, tem-

po do corpo e da linguagem, que a *contrainte* faz aparecer. Segundo François Le Lionnais (1973), “na medida em que são a realidade dos poetas, divertimentos, chistes e trapaças pertencem ainda à poesia. A literatura potencial é, portanto, a coisa mais séria do mundo. Q.E.D⁶”.

No que diz respeito a esse prazer dos jogos verbais oulipianos, entre a liberdade de escolha de uma peça e a constrição na forma de movê-la sobre o tabuleiro, as *contraintes* ganham uma dimensão não só estética, mas política. No movimento dialético entre liberar e prender, falar e calar – alternância erótica do verbo em *contrainte* –, o prazer aqui está ligado à tarefa paradoxal lançada por Roland Barthes (2004): libertar a literatura por meio da própria língua, reproduzindo as arbitrariedades combinatórias do sistema e do signo linguístico através das também arbitrarias *contraintes* a serem respeitadas no ato da escrita. Ressignificando-se o jogo com a materialidade do signo, a retórica que fora desacreditada por seu excessivo emprego em manuais de estilo (DIXON, 1971) ganha aqui nova força: para além da prescrição, o tropo, a regra e a *contrainte* viram paradoxal libertação.

A esse respeito, é célebre a visão barthesiana de que a literatura é um logro que foge ao fascismo da língua, visto que esta obriga o sujeito a se expressar de acordo com determinadas regras de associação e construção. Para o pensador francês, “é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 1994, p. 17). Tal afirmação enseja um paradoxo em que reside sua força crítica: a liberdade artística deve quebrar a regra por meio da própria regra, afinal “é no interior da língua que a língua deve ser combatida”.

A literatura não é feita, pois, fora das articulações lógicas e restritivas da linguagem, mas sim jogando com essas regras e aplicando-as de forma inusitada. O logro não rompe com o jogo; o logro é uma substituição da regra tradicional por outra implícita. Mesmo a trapaça, seja com cartas em um baralho ou palavras em um texto, instaura uma nova regra (HUIZINGA, 2007). A *contrainte*, no jogo literário, é então uma tentativa de trapacear, trocando as regras da partida. No entanto, a suspensão de uma restrição incorre sempre em outra, sendo inescapável o estar preso, mas facultativa a escolha da prisão a que se vai submeter a escrita. No jogo ou na escrita, estamos sempre presos a regras: o que a retórica fez foi explicitar essas regras e prescrevê-las como “bem falar ou escrever”; o que o Oulipo fez foi transformá-las em jogo poético.

Tais prisões consentidas, contudo, podem ser extremamente duras, como a *contrainte de Là rien que là toute là*, criada por François Le Lionnais dentro de um grupo especial, as *propositions à la limite*. Nessa categoria, o primeiro presidente do Oulipo incluiu *contraintes* que explorassem os limites mais extremos da literatura, como jogo cujas regras pudessem ser de fato seguidas apenas por veteranos. Entre elas, *là rien que là toute là* é uma forma de trapaça às regras da língua que desencoraja jogadores iniciantes, uma vez que subverte as associações sintagmáticas padrão e prescreve uma poética barrada de termos lexicais, aberta apenas aos functivos gramaticais. Isso implica que um texto escrito segundo essa *contrainte* não pode conter substantivos, adjetivos ou verbos, estruturando-se apenas de conectivos, advérbios e pronomes, como se observa a seguir.

à QUE

Vous vous vous, parce que mais nul dont ce aucune
 Quand de ce (pour avec) et ce pourquoi jamais;
 Seulement le et les et déjà si quand nous
 Au et contre ces qui d'où vous aussi vous des.

Quelque enfin, pas ne tant depuis tout après une
 Car si du en auprès (comme un qui je pour vous).
 Et même... Il en leur la plus que ce je ne te
 Maintenant et cela ou tel toujours sans très.

Là de des puisque vous, moins que pour dont, autour
 Desquels celui ne parmi et jusqu'alors – non
 Dans le de et par – la qu'il comme la et seuls

Désormais tu son donc! et tu bien les ici
 Mais grâce à lorsque sur dont un les des en eux
 Tu Tu Tu à travers les nul dont ce aucune. (LE LIONNAIS *apud*
 OULIPO, 2011)

Livre para escolher a palavra que quiser dentro dos restritos arcabouços vocabulares disponíveis, o eu-lírico de *à QUE* tem poucas peças para jogar, mas pode movê-las como bem entender, gerando combinações improváveis. Se, na linguagem cotidiana, conectivos, pronomes e advérbios servem para relacionar ou apontar para os termos léxicos, apenas estruturando a cadeia sintática preenchida por eles, *à QUE* é uma estrutura vazia: a forma fixa do soneto ganha aqui ares de esqueleto descarnado, cuja musculatura vocabular fosse sub-

traída. Resta-lhe, então, apenas um truncamento da palavra que nada diz, gagueira de formas átonas impronunciáveis em cadeia, como “*ce je ne te*”, *este eu não tu* que escapa à língua.

Se uma das características do jogo, para Huizinga (2007), é justamente a suspensão da instrumentalidade da ação, substituída pelo puro gozo da encenação – na batalha enxadrística, na vida das bonecas ou na fabulação do faz de conta –, a *contrainte là rien que là toute là* cria também encenação de discurso. A materialidade do verbo – *moterialisme* de Lacan (1976) – é o que sobra de um poema de estruturas ocas, que só faz *semblant* de discurso, mas não tem nada a dizer, por não ter *com que* dizer. Do mesmo modo, a língua perde na literatura sua dimensão instrumental e de suposta transparência para a mensagem; é a opacidade do texto, como algo que merece ser analisado em sua materialidade, que a retórica e os jogos oulipianos fazem aparecer.

Interlocução impossível, a busca malograda de um Outro, à *QUE* o poema pudesse falar, pode ser entrevista na reiteração das coordenadas pronominais “*vous vous vous*” e “*tu tu tu*” que abrem e fecham o texto. É “*à travers les nul dont ce aucune*”, “através do nada cujo nenhum”, que as palavras, desprovidas de sentido, viram peças de jogo, tentando convidar um adversário ou parceiro para a partida, a quem, porém, o discurso nada diz. Livre do significado – ausente –, mas preso pela *contrainte* – pungente –, há um nada no texto que se diz sob interdição.

Assim, como interdição, proibição, regra, a *contrainte* acaba se tornando uma tradução oulipiana dos pressupostos da retórica, “que imperou no Ocidente de Górgias à Renascença, isto é, durante cerca de dois milênios” (BARTHES, 2004, p. 13), justificando a aproximação proposta neste artigo.

Entre o *topos* e o *tropos*, a Retórica é uma geometria da frase, jogo de regras sacralizadas que remontam à Antiguidade Clássica e se estendem por toda a história da Literatura Ocidental, como antepassada da Estilística e manancial criativo a que os oulipianos voltavam-se constantemente. Mesmo a estrutura de trabalho em *ouvroir*, como atuavam esses autores franceses da década de 60, remonta à forma de organização dos *rhétoriqueurs* dos séculos XV e XVI (GUIDICELLI; FORTE, 2010), corrente literária que os oulipianos consideram irmã direta em termos teóricos e artísticos.

Como pesquisa anoulipista de *contraintes*, isto é, busca de restrições estilísticas anteriores ao grupo de Queneau, os autores oulipianos, na medida em que retomavam as regras da Retórica clássica, reabilitaram formas fixas, figuras de linguagem e mesmo gêneros textuais que fazem parte da história do Direito, da Literatura e da Filosofia. Nesse sentido, a tradição literária ocidental está repleta de jogos retóricos, desde as relações místicas identificadas em palíndromos (frases/palavras que podem ser lidas da esquerda para a direita ou vice-versa, como *Anita lava la tina*) na Antiguidade Clássica e depois associadas à bruxaria na Idade Média. Um célebre exemplo desse jogo geométrico com o verbo, que, para os romanos, encerraria verdades divinas – cabala literária ou oráculo poético –, é o palíndromo criado pelo escravo Loreius em 200 a.C. (SANT’ANNA, 1999), que pode ser lido em diversas direções:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

(LOREIUS *apud* SANT’ANNA, 1999)

Legível da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo e de baixo para cima, a frase latina *Sator arepo tenet opera rotas* tem dois significados: “O lavrador mantém cuidadosamente o arado nos sulcos” e/ou “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita” (SANT’ANNA 1999). Da interpretação prosaica à transcendental, da denotação à conotação, esse palíndromo revela a multiplicidade de todo texto literário, seja no *sentido* como significado da frase, seja no *sentido* como vetor ou direção da leitura.

À semelhança do palíndromo de Loreius, com 25 letras, Georges Perec, revisitando a *contrainte* palindrômica, redigiu um conto também palindrômico, com mais de 5.000 letras, o qual, por sua vez, tem como matéria narrativa o próprio ato de escrever um palíndromo:

Trace l'inégal palindrome. Neige, Bagatelle dira Hercule. Le brut repentir, cet écrit né Perec. L'arc lu pèse trop, lis à vice-versa. Perte cl[...] ce trépas rêvé: ci va! S'il porte, sépulcral, ce repentir, cet écrit ne perturbe le lucre: Haridelle, ta gabegie ne mord ni la plage, ni l'écart (PEREC, 1973).

À pretensa facilidade da bagatela, enunciada por um hercúleo estro poético ou uma suposta inspiração de musa, Perec opõe a real dificuldade que essa constrição formal lhe impõe: o vice-versa, a inversão do sentido, o vetor simétrico lhe pesam muito. Mesmo assim, até a assinatura de Perec ao final do conto (*Georges Perec. Au Moulin d'André, 1969*) ganha um correspondente palindrômico no título da narrativa: 9691. EDNA D'NILU. O. MÛ. ACÉRÉ. PSEG. ROEG, em misteriosa linguagem telegráfica. Se até elementos extratextuais por excelência, como a datação, a assinatura e o local de produção do texto, entram no jogo do palíndromo, é porque a *contrainte* transcende os limites do enunciado, invadindo a enunciação e embaralhando essas categorias, todas axiomatizáveis. Do dizente ao dito, nada escapa à *contrainte* da simetria palindrômica.

É, pois, para convencer o leitor da onipresença da *contrainte* e da premência da forma, que o palíndromo de Perec invade aspectos extratextuais de seu conto. Assim, além de jogo e diversão, trata-se aqui também de convencimento e argumentação, fenômenos intimamente relacionados à retórica.

A *inventio*, a *dispositio*, a *elocutio*, a *pronuntiatio* e a *memoria*, componentes essenciais do discurso para os retóricos romanos, postulam regras e restrições do fazer poético e argumentativo, como gramática do estilo e restrições à língua. Novamente em relação ambígua entre a interdição e a liberdade, as imbricadas regras desses jogos de linguagem tinham por fim justamente a potencialização do verbo e seus efeitos sobre o interlocutor, permitindo ao autor/falante uma série de novas possibilidades de persuadir o outro.

Restrição da língua e liberdade de manipulação do discurso, a Retórica e a *écriture sous contrainte* oulipiana são *práxis*, enquanto formas de agir sobre o mundo e sobre a língua. É o fazer, enquanto ação poética e escrita, mais do que o poema em si ou o escrito, que está em jogo na formulação de regras *a priori* para a composição. Como condição de possibilidade da obra, a *contrainte* é também arte, que precede o texto e, como potência, domina-o e condiciona-o.

Do mesmo modo, é na condição de *práxis* que a Retórica se revela uma ação nomeadora (MOISÉS, 1982), designando pela primeira vez os fatos da linguagem, como objetos cujas particularidades possam ser apreendidas em seus nomes. A *res*, raiz da palavra “retórica”, designa não só o mundo concreto, mas a abstração da língua,

cujo nomear confunde-se com o ato de conhecer, entendendo o funcionamento da linguagem na medida em que se lhe designam os fenômenos. “Desse modo, a retórica é a disciplina geral do nomear, não só do científico, mas do estético” (MOISÉS, 1982, p.94).

Aprisionando cada torção ou combinação vocabular em um nome – quiasmas, hipérbatos, hipérboles, oxímoros, ou qualquer outro tropo –, é a pura essência da *contrainte*, catalogando diversas regras posicionais e associativas em nomes arbitrários, que prende esses usos linguageiros em blocos estanques, a serem manipulados, posteriormente, ao longo da história da literatura.

Restrições *a priori*, as definições linguísticas criadas pelos retóricos são, portanto, *contraintes*, em que nomear construções vocabulares, isto é, nomear objetos que nomeiam outros objetos, torna-se uma prisão paradoxal, pois abre possibilidades de jogos com esses objetos até então impensadas formalmente.

Uma *contrainte* oulipiana amplamente baseada nesse caráter nomeador da linguagem, sobre o qual se debruça a Retórica, é a *littérature définitionelle*. No entanto, aqui a *práxis* nomeadora, mais do que exercício de Crátilo (PLATÃO, 1967), é problema matemático, uma vez que, para os oulipianos, amplamente influenciados pelo Estruturalismo como ciência da linguagem, a nomeação é uma função que duas palavras contraem entre si (HJELMSLEV, 2009).

Em lugar da justaposição linear entre dois significantes x e y , o estruturalista Hjelmslev identifica em y uma função de x , como na notação algébrica $y = f(x)$, em que a variável y tem seu valor definido não *per se*, mas sempre em função do valor atribuído a x . Em vez de significantes com sentido encapsulado e pronto, como se o signo linguístico fosse uma unidade estável e harmônica, a definição de um functivo y a partir de um functivo x corrobora a visão de que o significado não é produto do signo, mas das relações entre os significantes, inclusive dos hiatos entre eles (EAGLETON, 2005).

Desse modo, assim como a matemática trabalha com a noção de função composta [$f(g(x))$], em que a função $f(x)$ pode ser aplicada a $g(x)$, de maneira que y (que equivale a $f(x)$) varie em função da função $g(x)$, essa “função de função” se revela na Linguística e na Literatura, bem como na *littérature définitionelle* oulipiana. Se na Teoria da Literatura temos o recurso do *mise en abîme*, em que uma estrutura se reduplica infinitamente em seu próprio interior, como jogo de

bonecas russas, a Linguística Gerativa reconhece o fenômeno da recursividade, em que uma mesma estrutura pode ser replicada ao infinito, sem prejuízo da gramaticalidade, de forma um tanto semelhante ao que pode ocorrer com funções compostas na matemática.

Nessa *contrainte*, a função $f(x)$ = substituição de uma palavra x por sua definição, se aplicada reiteradamente, como em $f(f(f(x)))$, dá origem a diversas versões de um mesmo texto, em que os significantes da versão anterior são substituídos por sua definição em um determinado dicionário. Nomear, então, fazer que no *Crátilo* (PLATÃO, 1967) é ação demandada pelo próprio objeto, que só pode ser expresso por um significante essencialmente atrelado a ele (nome como natureza do ser), transforma-se, nessa *contrainte*, em ação maquiônica, que pode ser replicada quantas vezes quiser – ou puder – o autor.

Sob a aparente simplicidade desse jogo, vê-se uma perquirição dos limites a que a linguagem pode chegar, revelando o universo infinito de palavras que cabe dentro de uma frase, ainda que só sugerido enquanto potência ausente, como paradigma que alimenta a significação de cada um dos termos da frase. Já que o significado desses significantes não pode ser definido senão por outros significantes, o processo só termina quando arbitrariamente o decide o autor; do contrário, há sempre mais uma boneca russa a ser aberta, comportando novo texto e novos vocábulos, na infinidade do poder nomeador da linguagem desvelado pela Retórica.

Queneau foi exímio jogador da *littérature définitionnelle*, desconstruindo frases célebres, aforismos e provérbios, trazendo à tona todas as palavras e sentidos por trás de construções linguísticas que repetimos diariamente com leviandade. Um bom exemplo foram os sucessivos desdobramentos que ele propôs a partir da máxima de Blaise Pascal: “*Le nez de Cléopâtre, s’il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé*” (“Se o nariz de Cleópatra fosse mais curto, toda a face da Terra seria diferente”).

La partie saillante du visage d’une reine d’Égypte célèbre pour sa beauté: si elle eût été de moins de longueur, tout le visage de la planète habitée par l’homme aurait passé d’un état à un autre.

La portion qui avance de la face de la femme du roi d’une république du nord-est de l’Afrique, fameuse pour son harmonie physique, morale ou artistique: si elle eût été de moins d’étendue d’une

extrémité à l'autre, toute la face du corps celeste non lumineux où l'espèce humaine fait sa demeure serait allée d'une manière d'être à une autre.

La partie qui pousse en avant du visage de la compagne du chef de l'État dans lequel le peuple exerce la souveraineté par l'intermédiaire de délégués élus par lui, un état situé entre le nord et l'est de l'une des cinq parties du monde renommée pour sa science des accords matérielle, concernant les moeurs ou qui a rapport aux arts: si elle avait eu moins de dimension d'un bout à l'autre, tout le visage de l'astre qui n'émet pas de lumière où le genre qui concerne l'homme forme son habitation serait mû d'une extrémité à l'autre (QUENEAU, 1973, p. 116-117).

A cada nova reescritura, verbos, substantivos e adjetivos são substituídos segundo as acepções propostas pelo dicionário, o que leva o leitor a refletir sobre a materialidade do texto e a desnaturalizar discursos que acabam incorporados mecanicamente ao senso comum. A operação de substituição, porém, poderia ser reduplicada *ad infinitum*, como emblema da concepção algébrica da língua e do próprio sistema simbólico que ela engendra: cadeia em que os valores de todos os elementos se definem a partir das relações contraídas entre si.

Isso quer dizer que é possível montar, por meio de replicações infinitas de $f(x)$, um conjunto de infinitos textos sobre o nariz de Cleópatra, cada vez mais extensos e detalhados. No entanto, a partir de determinado ponto, o ser humano não é mais capaz – por motivos lógicos, linguísticos ou cognitivos – de julgar esses textos.

Indecidíveis produtos de uma reduplicação infinita, trata-se de textos que ser humano nenhum poderia escrever ou ler, desdobrando-se cada versão em outra ainda maior, com a substituição de substantivos, adjetivos e verbos por perífrases. Crise da regra, ou *contrainte* que fala de ninguém para ninguém, em textos de comprimento ilegível, é mesmo uma releitura da linguagem humana que esse problema postula. Jogo retórico levado a seu limite de enunciação, a literatura definicional nos faz refletir sobre o poder e o alcance de uma poética da *contrainte*, potencializada pelo Oulipo.

Considerações finais

A retórica, como ciência, arte ou método, pode ser aproximada das propostas oulipianas. Tornadas jogos poéticos, suas regras viram *contraintes* para o Oulipo, engendrando uma paradoxal liberdade para aquele que, ao escrever concentrado em uma trava formal, libera-se da opressão da página em branco, da castração do inconsciente, da pressão por uma suposta criatividade.

Limitações libertárias, sob uma perspectiva imanente de produção e análise textual, dão vida a poemas, contos e romances nos jogos oulipianos. Gramáticas da frase e do estilo, como regras de combinação e associação de palavras, as *contraintes* são jogos de escrita, intimamente esteados na retórica.

Entre o desejo de falar e os limites impostos pela língua, a *contrainte* é desafio restritivo a que esses autores se submetem voluntariamente, na condição de mímica de toda repressão sistêmica, psíquica ou política que permeie o idioma. Construindo o labirinto de que eles mesmos precisam se livrar, cada oulipiano revive o drama de Dédalo e Ícaro, mas sem construírem engenhos voadores com que possam se livrar de suas enredadas construções.

Vagar pelo imbricado percurso determinado pela *contrainte*, urdindo um fio textual que não se confunde com o de Ariadne é, para o autor oulipiano, um prazer. Não se confunde com o fio da amada de Teseu porque, em vez de levar para fora, para a liberdade, para o fim teleológico da narrativa, o fio textual no Oulipo vai sempre mais para dentro do labirinto, dobrando-se progressivamente sobre si mesmo, a fim de fazer sobressair, cada vez mais, a *contrainte* que define a movimentação nesse tabuleiro.

Jogo individual, como o da escrita, o da leitura, ou da paciência, a literatura oulipiana também é ludo em que podem jogar mais: até um grupo de sujeitos dispostos a se lançarem juntos no labirinto, como aqueles que integram uma equipe, uma oficina, um *ouvroir*. Basta-lhes, apenas, disposição para inventar e seguir regras, como se faz a cada vez que se fala, escreve, ama ou se elaboram afetos no inconsciente. Ações sempre regradas e ritmadas, emitir sons, garantir letras, enredar corpos ou sonhar gozos, estão intimamente relacionadas ao que se repete, que tem ritmo, que segue padrões associativos, permutativos ou restritivos. Nesse sentido, a escrita oulipiana é uma

prática constante de fazer da regra, enquanto *contrainte*, um acontecimento verbal e retórico.

ABSTRACT

This paper presents a comparison between formal assumptions from classical rhetoric and the literary production of the French group Oulipo, in the 60s. As arguments to support such an approach, we highlight the clear affiliation of Oulipo authors to the *rhétoriciens*, in the fifteenth and sixteenth centuries; the use of *contraintes* as aesthetic procedures; and the role of rules, inherent in rhetoric, when transposed to the formal oulipian games. To do so, oulipian poems are herein analyzed in their immanent dimension, as products of verbal games that transform rhetoric into a grammar of the sentence and the text, from which the aesthetic phenomenon can emerge.

KEYWORDS: Oulipo - game - rethoric - rule - *contrainte*.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Ana Maria de; MORAES, Ana Lúcia. O Oulipo e as oficinas de escrita. *Revista Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano IX, n. 13, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1994.

DIXON, Peter. *Rhetoric*. London: Methuen, 1971.

DUBOIS, Jacques. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.

EAGLETON, Terry. *Literary theory: an introduction*. Oxford: Blackwell, 2005.

FUX, Jacques. *A matemática em Georges Perec e Jorge Luís Borges: um estudo comparativo*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 2010. 249 f.

- GREIMAS, Algirdas Julius. *Ensaio de Semiótica Poética*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- GUIDICELLI, Jean-Claude; FORTE, Frédéric. *L'Oulipo – mode d'emploi*. Paris: DOCSIDE, 2010. 1DVD.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. L'insu que sait de l'une-bévue s'aïlle à mourre. *Séminaire XXIV*. Paris: Seuil, 1976.
- LACAN, Jacques. L'insu que sait de l'une-bévue s'aïlle à mourre. *Séminaire XXIV*. Paris: Seuil, 1976.
- LE LIONNAIS, François. La LIPO (Le premier manifeste). In: *OULIPO. La littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973.
- LESCURE, Jean. Petite histoire de l'Oulipo. In: *OULIPO. La littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973.
- MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- OULIPO. *Abrégé de littérature potentielle*. Paris: Mille et une nuits, 2002.
- _____. *OULIPO. Ouvroir de Littérature Potentielle*. Disponível em <<http://www.ouliipo.net/>>. Acesso em 20 out 2011.
- _____. Le Collège de 'Pataphysique et l'Oulipo. In: *OULIPO. La littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973.
- PEREC, Georges. *Beaux présents, belles absentes*. Paris: Seuil, 1994.
- _____. Histoire du lipogramme. In: *OULIPO. La littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. Palindrome. In: *OULIPO. La littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973.
- PLATÃO. Cratyle. *Protagoras et autres dialogues*. Paris: Garnier Flammarion, 1967.
- PROPP, Vladimir Iakovlevich. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- QUENEAU, Raymond. La littérature definitionelle. In: *OULIPO. La littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Brincar com palavras – Nos jogos verbais, exercícios de Literatura. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 15 set 1999.

NOTAS

¹ Segundo Lescure (1973), o trabalho dos escritores oulipianos estava estruturado em duas vertentes: o *anoulipisme* (pesquisa de *contraintes* já existentes na tradição literárias) e o *synthoulipisme* (invenção de novas restrições, a partir das quais obras literárias poderiam ser erigidas).

² A lista completa dos oulipianos, incluindo falecidos e vivos, inclui nomes como Noël Arnaud, Michèle Audin, Valérie Beaudouin, Marcel Bénabou, Jacques Bens, Claude Berge, André Blavier, Paul Braffort, Italo Calvino, François Caradec, Bernard Cerquiglino, Ross Chambers, Stanley Chapman, Marcel Duchamp, Jacques Duchateau, Luc Etienne, Frédéric Forte, Paul Fournel, Anne F. Garréta, Michelle Grangaud, Jacques Jouet, Latis, François Le Lionnais, Hervé Le Tellier, Jean Lescure, Daniel Levin Becker, Harry Mathews, Michèle Métail, Ian Monk, Oskar Pastior, Georges Perec, Raymond Queneau, Jean Queval, Pierre Rosenstiehl e Jacques Roubaud.

³ Na impossibilidade de traduzir a palavra, optou-se por manter a forma original. Trata-se de um trocadilho com o cargo de *Président Fondateur* de François Le Lionnais, jogando com os semas de *frais* (custos, em francês) e *ponte* (jogadores contra a banca no cassino).

⁴ Conscientes de que o jogo com formas fixas arbitrárias não era propriamente uma inovação sua, os oulipianos passaram a homenagear, com o irônico nome de “plagiários por antecipação”, todos os autores que já trabalhavam com *contraintes* muito antes da criação do Oulipo, como inúmeros poetas latinos e barrocos. Os oulipianos consideravam ainda que havia em sua época (e haveria futuramente) outros autores oulipianos (considerados, pois, membros do grupo) inconscientes, os quais, mesmo sem saber da existência do Oulipo, realizavam literatura potencial. Nesse sentido, podemos citar Jorge Luís Borges e Osman Lins, cujas semelhanças com as obras oulipianas têm sido objeto de estudo de diversos trabalhos acadêmicos.

⁵ Ao longo deste artigo optou-se por não traduzir alguns textos oulipianos, quando qualquer alteração na camada significativa ocasionasse a perda da *contrainte*. Isso acontece especialmente com as *contraintes* relacionadas ao universo fonético, gráfico ou lexical.

⁶ *Quod erat demonstrandum*, ou “Conforme se queria demonstrar”, em português.

Recebido em: 31/05/2013.

Aceito em: 31/07/2013.