

UMA LEITURA DE “O DESENHO NO TAPETE” DE HENRY JAMES E A VIAGEM DE INVERNO DE GEORGES PEREC

Renata Lopes ARAUJO*

RESUMO: O objetivo deste artigo é o estabelecimento de pontos em comum entre a novela do escritor americano Henry James intitulada “O desenho do tapete” e de *A viagem de inverno*, texto do francês Georges Perec. Preocupados em fazer com que o leitor saia de sua habitual zona de conforto, os dois textos trabalham com o modo como lemos, expondo pressupostos de leitura habituais e seus problemas.

PALAVRAS-CHAVE: Henry James. Georges Perec. Teoria da recepção. O papel do leitor.

“O desenho do tapete” (JAMES, 1993) é considerado até hoje um dos textos mais enigmáticos do escritor Henry James (1843-1916). Verdadeira busca do Graal, o leitor é levado a seguir um narrador obcecado na procura de algo que, para ele, se esconde nas linhas do texto. Algo análogo também acontece em um texto do autor francês Georges Perec (1936-1982), *A viagem de inverno* (PEREC, 2004), escrito muitos anos mais tarde. Mas as semelhanças não param aí, pois ambos contêm igualmente verdadeiras **poéticas de leitura** nas quais certos modos de ler são expostos, bem como seus problemas; os dois textos obrigam o leitor a ler **ao contrário** de sua perspectiva habitual, e cobram deste um posicionamento ativo, para que se torne parte daquilo que lê.

A narrativa de James, publicada em 1896, conta a estória de um jovem crítico que recebe a incumbência de escrever um artigo sobre o livro mais recente de Hugh Vereker, um renomado escritor. Mas o texto não agrada a Vereker, pois não conseguira, tal como todos os outros escritos críticos até então, identificar o

* Doutora em Letras. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05513970 – rlopesaraujo@gmail.com.

propósito secreto de toda a sua obra. O jovem empreende uma busca minuciosa sem nenhum sucesso e seu amigo George Corvick afirma tê-lo descoberto após muita reflexão, mas morre sem revelá-lo ao narrador. Este, por sua vez, tenta fazer com que a viúva de Corvick, Gwendolen, lhe diga enfim de que se trata, mas ela também leva o segredo de Vereker para o túmulo e não diz nada nem mesmo a seu segundo marido, Drayton Deane, a quem o jovem crítico conta tudo sobre a busca.

No primeiro capítulo de *“L’acte de lecture”*, W. Iser (1997) faz uma afirmação interessante. Segundo ele, “O desenho do tapete” anteciparia a criação da teoria da recepção, colocando em pauta certo mal-estar suscitado pela crítica que buscava significados ocultos no texto, algo em voga na época em que a novela foi escrita. No início do texto, o narrador se vangloria de ter descoberto o sentido oculto das obras de Vereker, e assim ter resolvido seu mistério. O crítico seria, portanto, mais hábil que o próprio autor, incapaz de explicar seu próprio trabalho, e as estratégias usadas nessa descoberta passariam então a ser o centro das atenções para os leitores. Mas isso também significaria que o texto possui apenas um sentido, fixo e imutável, e que tão logo sua “verdade” viesse à tona ele deixaria de ter qualquer interesse. Nada mais poderia ser dito sobre esse texto, que seria abandonado como uma concha vazia tão logo seu “mistério” fosse trazido à tona.

Ao pedir ao jovem crítico que escrevesse sobre Vereker, seu amigo Corvick faz uma advertência interessante: que não escrevesse “tolices” em seu texto. Diante do espanto do narrador, Corvick o insta a “chegar ao âmago do autor”, ou seja, a descobrir o segredo de Vereker, aquilo que o distinguia dos outros e não se ater a meros elogios que são “o bê-á-bá da crítica” (JAMES, 1993, p.145). A crítica é apresentada aqui como tendo duas funções, a de enaltecer o escritor, como uma espécie de arte laudatória, e a de revelar a essência dos textos ao público. Assim sendo, a importância do crítico é grande, pois cabe a ele encontrar essa essência. E é assim que o narrador vê a crítica em geral e seu próprio trabalho, como mensageiros pertencentes a uma elite intelectual: “Afiml havíamos descoberto o quanto Vereker era inteligente, e agora ele teria de fazer o possível para compensar a perda de seu mistério.” (JAMES, 1993, p.144).

Quando Vereker diz que o artigo do narrador fazia parte da “mesma bobagem de sempre” (JAMES, 1993, p.148), haveria aqui uma rejeição da noção de texto como uma cripta na qual a verdade estaria escondida. Essa

verdade seria interpretada como sendo algo exterior ao texto, existente dentro de um sistema de normas independente da literatura. Por isso o narrador pergunta ao escritor se seu segredo seria uma “mensagem esotérica”, “algo ligado ao estilo ou ao pensamento”, “uma espécie de filosofia” (JAMES, 1993, p.153) ou então uma “intenção geral” (JAMES, 1993, p.154). E todas essas sugestões faziam parte do conceito de literatura no século XIX, e eram pressupostos básicos tanto para a crítica como para os leitores da época.

Mas o próprio texto vai contra essa perspectiva, pois quanto mais o crítico se obstina a procurar o significado profundo nos textos, menos ele vê. Por isso o narrador deixa de apreciar a obra de Vereker a partir do momento em que os textos não se deixam reduzir a um simples modelo de explicação, pois o crítico nunca questiona a validade dos pressupostos com os quais trabalha:

Não apenas não consegui encontrar a intenção geral que procurava como também deixei de desfrutar as intenções subordinadas que antes me deleitavam. Seus livros perderam o encanto para mim; a frustração de minha busca fez-me perder o alto conceito em que os tinha (JAMES, 1993, p.155).

No século XIX, diante da deficiência de sistemas que afirmavam ser capazes de fornecer explicações para tudo, a literatura assume a tarefa de apresentar soluções que as ciências naturais, a teologia etc., não podiam mais dar. Cada um desses sistemas é levado a reduzir seu campo de atuação e de validade diante da pressão dos outros sistemas concorrentes e a literatura, incorporando quase todos eles, ganha um poder de alcance considerável apresentando respostas a perguntas que os outros sistemas não podiam oferecer. Mas também essa ideia é falsa, já que as supostas verdades expressas pela literatura são altamente subjetivas. Por isso o narrador fracassa: ele busca algo que simplesmente não pode ser encontrado. E para que o leitor da novela não fracasse também em seu percurso deve tomar distância com relação ao que lê, não aceitar a *willing suspension of disbelief* e não adotar completamente o ponto de vista do narrador. Para compreender o texto, o leitor precisa ir contra o sentido imposto pelas informações dadas pelo jovem crítico. O sentido do texto não está inscrito apenas nas páginas impressas, como pensa o narrador, mas se encontra principalmente na imagem criada pelo leitor a partir de uma estrutura sugerida pelo texto. Essa é, aliás, a concepção de Corvick, para quem “havia mais em Vereker do que era visível” (JAMES, 1993, p.155). A imagem, o “desenho do tapete” não representa uma realidade existente e dada pelo texto, mas sim algo criado pelo próprio leitor.

Se o sentido não se forma somente a partir do texto em si, então a relação entre este e o leitor deve ser outra. E se a imagem criada é produto da interação entre a compreensão do leitor – o que inclui seus conhecimentos e leituras anteriores – e os signos do texto, para que o efeito do texto apareça, o leitor precisa se inscrever no que lê. E essa é a descoberta de Corvick segundo Iser, aquilo que transforma sua percepção da literatura e sua vida; e isso é transmitido à senhora Corvick, cujo último livro é objeto de críticas por parte do narrador já que este busca pistas que permitiriam a ele encontrar o sentido escondido nos textos de Vereker. Ao invés disso, a autora produz algo novo, influenciada pela descoberta do marido, e que não corresponde em nada às expectativas do narrador.

Para ajudar o leitor a ler em outro sentido, o texto dá várias provas de que o julgamento do narrador não é muito confiável. Uma delas está nas interpretações fornecidas por este com relação às descobertas de Corvick e sobre o relacionamento deste com Gwendolen Erme. O narrador parece não conhecer muito bem seu melhor amigo, seu modo de pensar e ainda menos a natureza de seus sentimentos pela moça:

Tomei a liberdade de inferir, no íntimo, que de algum modo a jovem lhe teria alienado os sentimentos. [...] Antes [da partida de Corvick para a Índia, onde seria o enviado especial de um jornal de província], havia algum tempo que já não fazíamos nenhuma alusão ao tesouro enterrado e o silêncio do Corvick, do qual o meu não passava de uma emulação, levava-me a tirar uma conclusão categórica. Ele havia perdido a coragem; seu ardor havia esfriado tanto quanto o meu (JAMES, 1993, p.162).

Outro exemplo interessante está no fato de ignorar totalmente o noivado deste com Gwendolen antes mesmo da viagem à Índia. E quando fica sabendo da novidade por intermédio da moça, começa “[...] a perguntar a si mesmo se a jovem havia inventado ali mesmo um noivado – ressuscitando um antigo ou fabricando um novo – a fim de chegar à satisfação que desejava sentir.” (JAMES, 1993, p.167).

O narrador é, além disso, completamente cego ao problema de sua busca, mas é capaz de identificá-lo em seu amigo. Em uma passagem, compara Corvick aos “[...] monomaníacos que abraçam alguma teoria maluca a respeito do sentido oculto da obra de Shakespeare [...]” (JAMES, 1993, p.159). Entretanto, durante sua primeira conversa com Vereker o narrador, que se define como “um jovem ardoroso em busca da verdade” (JAMES, 1993, p.151), interpreta as palavras do escritor **ao pé da letra**, como se ele realmente fosse encontrar em

seus livros uma mensagem oculta e revelá-la ao mundo graças à sua perspicácia. Mas os textos de Vereker não obedecem a essa lógica, e não se dão a conhecer como portadores de uma mensagem. Esse é mais um dos avisos do texto para que o leitor não caia na mesma armadilha na qual está o narrador e não se deixe levar por uma interpretação que procura uma suposta verdade escondida. E, segundo esse modo de pensar a literatura, caberia à crítica o papel de revelar ao mundo essa verdade conhecida apenas pelo escritor, mas impossível a ser explicada por este. Nas palavras de Vereker:

[...] há em minha obra uma ideia sem a qual eu não daria a menor importância a nada do que faço. É a mais bela e mais plena de todas as intenções, e sua aplicação tem sido, creio eu, um triunfo da paciência, do engenho. Estas coisas, eu devia deixá-las para que os outros as dissessem; mas o problema é precisamente o fato de que ninguém as diz. [...] A ordem, a forma, a textura de meus livros algum dia talvez venham a constituir para os iniciados uma completa representação desta ideia. Assim, naturalmente deveria caber à crítica procurá-la (JAMES, 1993, p.151).

E o mais interessante é que o narrador está bastante próximo de descobrir o sentido dos textos de Vereker, mas por estar ligado a uma perspectiva de interpretação da literatura que não se aplica ele não consegue compreender que está no caminho errado. Tentando entender a ideia do escritor, o jovem crítico lhe pergunta se seu segredo seria um jogo com o estilo ou com a linguagem. Ora, essa pergunta precisa ser levada em conta, pois se estabelece ao longo da narrativa um tipo de jogo com o leitor. O texto parece defender uma visão da crítica como instrumento para explicação de algo mágico, quase como um mistério religioso. No entanto, o tal segredo não é jamais revelado, o que indicaria justamente o fato de não haver segredo nenhum. Nesse sentido, o texto estabelecerá com seu leitor um jogo não de esconde-esconde e sim de **revela-revela**: os erros de interpretação do narrador devem despertar no leitor certa desconfiança com relação à acuidade do ponto de vista daquele. Se o leitor insistir em seguir exatamente o caminho trilhado pelo narrador, isto é, se ler o texto esperando encontrar a verdade de Vereker, sua busca terminará em decepção já que não há nada secreto a ser descoberto, além de um modo diferente de ler os textos.

“O desenho do tapete” tem todos os elementos passíveis de interessar um escritor como Georges Perec, para quem a implicação ativa do leitor no texto era condição *sine qua non* de leitura. Textos como *Un Cabinet d'amateur* e “53

jours”, só para citar alguns exemplos, apresentam indicações de seu desfecho ao longo de toda a narrativa e exigem que o leitor esteja alerta e não aceite passivamente tudo o que lê. Além disso, há em *A viagem de inverno* (PEREC, 2004) uma oposição a um tipo de crítica muito em voga no século XIX e cujos pressupostos, tal como no “Desenho”, eram considerados insuficientes para a análise das obras literárias. E até o modo como esses pressupostos são mostrados como deficientes é bastante próximo nos dois textos. Isso e mais algumas *coincidências* que veremos a seguir nos fazem pensar que seja possível aproximá-los.

A viagem de inverno apresenta a estória de um jovem professor, Vincent Degraël, que encontra por acaso um livro de um escritor de nome Hugo Vernier. O jovem descobre se tratar de uma obra a partir da qual grandes nomes da literatura francesa, como Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont, teriam se servido para escrever seus textos mais emblemáticos. A partir daí, Degraël dedica sua vida a buscar informações tanto sobre o livro, igualmente intitulado “A viagem de inverno”, como sobre seu autor, mas morre em um hospital psiquiátrico sem ter descoberto praticamente nada.

É difícil não aproximar os nomes dos escritores das duas narrativas, Hugo Vernier e Hugh Vereker, e não pensar no fato de o sobrenome do escritor de “O desenho do tapete” apresentar apenas a vogal *e*. Esse fato pode parecer anódino, mas é preciso lembrar que Perek escreveu um grande lipograma cujo título é *La Disparition*, no qual a desaparecida é justamente a quinta letra do alfabeto, ausente de todo o texto, e todos os personagens que, de alguma forma, descobrem isso também somem de modo misterioso. E a ausência da vogal *e* não constitui apenas um exercício de escritura; de acordo com A. Magoudi, nela subjaz uma tragédia da vida de Perek, o desaparecimento de Cyrla Szulewicz, sua mãe, em Auschwitz, bem como as atrocidades praticadas contra os judeus durante a Segunda Guerra Mundial (MAGOUDI, 1996).

Quando encontra o livro de Hugo Vernier, Degraël se vê invadido por uma forte impressão, tão violenta “[...] que só teve tempo de se desculpar junto ao amigo e a seus pais e subir correndo a fim de lê-lo no quarto.” (PEREC, 2004, p.75). A partir de então, a vida do jovem passa, tal como acontece com o narrador do “Desenho”, a girar em torno de sua descoberta, cujo desfecho é antecipado ao longo de todo o texto:

A viagem de inverno era uma espécie de relato escrito em primeira pessoa [...]. O livro estava dividido em duas partes. A primeira, mais curta, descrevia em termos sibilinos

uma viagem com ares iniciáticos, de etapas que pareciam marcadas cada uma por um fracasso (PEREC, 2004, p.76).

Da mesma forma Degraël também não terá nenhum sucesso em sua busca, e nem o leitor se acompanhar as buscas do jovem sem se questionar sobre sua pertinência.

Quando começa a ler o livro, o protagonista tem a sensação de que as frases lidas se tornaram “[...] de chofre familiares, fazendo-o irresistivelmente lembrar alguma coisa [...]” (PEREC, 2004, p.77). O narrador definirá mais tarde a origem do mal-estar de Degraël: a identificação de expressões e versos de poetas franceses parnasianos e simbolistas. E esses poetas eram o objeto de estudo do rapaz, que escrevia uma tese sobre eles. A partir daí, ele consagrará seu tempo a descobrir algo sobre o que acredita ser um autor completamente original, responsável por alguns dos grandes textos da poesia francesa. E seu fracasso está justamente relacionado a uma concepção de literatura que preconizava a procura das “fontes” e de sua influência como métodos para a compreensão dos textos. Quando descobre que o livro de Vernier era anterior às obras dos poetas que estudava, o jovem conclui que estes “[...] não passavam de copistas de um poeta genial e desconhecido que, numa obra única, soubera recolher a própria substância de que se nutririam em seguida três ou quatro gerações de autores.” (PEREC, 2004, p.79). Ao invés de valorizar a reescritura realizada pelos outros poetas, estes passam a ser vistos como meros plagiadores sem valor, pois não podem ser considerados criadores originais. Degraël falha por não perceber que a importância está não em encontrar uma suposta origem, e sim na releitura e na reescritura de tais textos, em sua recontextualização e na criação de algo novo. Sua busca por informações sobre Hugo Vernier parece estar essencialmente ligada:

[...] a um sistema de pensamento que foi por muito tempo predominante na academia francesa. Sendo Degraël descrito como um “jeune professeur de lettres” que prepara uma tese sobre “l’évolution de la poésie française des Parnassiens aux Symbolistes” [...] esse sistema parece apontar para a crítica literária historicista (encerrada no conceito de “evolução” da poesia) que pretende estabelecer (e fechar) o sentido de um texto a partir daqueles que lhe serviram de “fonte” ou “origem” e determinar o fio histórico da “verdade” sobre os sistemas literários” (MURAD, 2007, p.69).

Sua procura pela origem dos textos em questão é baseada em pressupostos que não se sustentam, e entre eles figura também o orgulho em ser o primeiro

a revelar um segredo, sentimento do qual não estava isento o narrador de “O desenho do tapete”:

A descoberta era bela demais, evidente demais, necessária demais para não ser verdadeira, e ele já imaginava as consequências vertiginosas que iria provocar: o escândalo prodigioso que constituiria a revelação pública dessa “antologia premonitória”, a amplitude de suas repercussões, o enorme questionamento de tudo o que os críticos e os historiadores da literatura haviam imperturbavelmente professado durante anos e anos (PEREC, 2004, p.79).

Convencido da enormidade de seu achado, Degraël interpreta **ao contrário** todas as informações que encontra com relação à importância de Vernier para a poesia francesa, apagando por completo o trabalho de reescritura feito pelos outros escritores. “Contradições espantosas [...] encontravam assim sua única solução lógica, e era evidentemente pensando em Hugo Vernier e ao que deviam à *Viagem de Inverno* que Rimbaud escrevera ‘Eu é um outro’ e Lautréamont, ‘A poesia deve ser feita por todos e não por um.’” (PEREC, 2004, p.81). Esse trecho é interessante por constituir uma espécie de amostra do trabalho do próprio Péric com os textos, já que se servia de frases e trechos de outros livros – em geral sem aspas – para compor suas obras. E o contraste com a perspectiva de Degraël está justamente no fato de que, para este, esses empréstimos denunciam a falta de originalidade dos escritores em questão:

A célebre afirmação de Isidore Ducasse (conde de Lautréamont) [...] implica a consolidação do outro para o ato criador: ela infringe os postulados da individualidade e da unicidade da obra de arte e conduz a literatura a um *corpus* imenso, que pertence a todos (SAMOYVAULT, 2008, p.79).

Usando do mesmo recurso, Péric propõe um olhar totalmente diferente para os textos anteriores, que são para ele matéria potencial para a criação de novas obras. Essa é, essencialmente, a prática da visão peréciana da literatura como um quebra-cabeça, isto é, como uma imagem composta por peças cujo sentido se forma apenas quando colocadas juntas. Todo escritor está cercado por muitos outros, lidos ou não; com eles, esse escritor faz parte de um conjunto inconcluso cujos espaços vazios devem ser ocupados pela obra futura.

O fato de nunca mais ter conseguido um exemplar de *A viagem de inverno* mostra que a busca empreendida por Degraël seguiu a direção contrária àquela

apontada pelo texto (isso acontece também em “O desenho no tapete”, pois o narrador não consegue uma única oportunidade de rever seu amigo Corvick depois que este regressa da Índia). Mas o jovem insiste em sua convicção de procurar a **origem**, e conclui que todos os exemplares do texto foram voluntariamente destruídos a fim de que não se descobrisse o engodo praticado pelos poetas. E Degraël morre, “no hospital psiquiátrico de Verrières” (PEREC, 2004, p.82), após anos de buscas em vão. Ora, Verrières é justamente a cidade onde começa *O vermelho e o negro* de Stendhal; mais uma vez, o texto indica seu modo de leitor, ou melhor, o modo de leitura de qualquer texto literário e também o modo como a própria literatura deve ser encarada, como um grande conjunto no qual um texto é gerado a partir de outro, mas não mantém com este uma relação de mera dependência.

Em *Lector in fabula*, U. Eco classifica como metatextual – isto é, um texto que explicita elementos de seu processo de escritura e/ou de leitura – uma peça cujo título é *Un drame bien parisien*, de Alphonse Allais. Eco o faz por conta de elementos que podem perfeitamente ser aplicados aos dois textos estudados ao longo deste artigo, pois tal como a peça, contam “[...] ao menos três histórias: a história daquilo que acontece com as suas *dramatis personae*, a história do que ocorre com seu leitor ingênuo e a história daquilo que se dá com a própria novela como texto.” (ECO, 2004, p.172). Esse tipo de texto exige ao menos duas leituras, uma do leitor ingênuo que tomará conhecimento da estória pela primeira vez e será inevitavelmente enganado pelo texto e uma segunda leitura feita dessa vez pelo leitor crítico, que tentará compreender as falhas de interpretação de que foi vítima o leitor ingênuo. A criação literária e suas contradições são postas em cena para que o leitor não permaneça preso a uma visão equivocada da literatura. O objetivo crítico de textos como “O desenho do tapete” e *A viagem de inverno* é a “[...] máquina da cultura, aquela mesma que permite a manipulação das crenças, que produz ideologias e titila a falsa consciência, permitindo nutrir opiniões contraditórias sem disso aperceber-se.” (ECO, 2004, p.191).

A reading of “The figure in the carpet” by Henry James and The winter journey by Georges Perec

ABSTRACT: *The objective of this paper is to establish a link between the novel “The Figure in the Carpet” by the American author Henry James and Georges Perec’s Le Voyage d’hiver. Both texts are concerned in making the reader out of*

Renata Lopes Araujo

his usual zone of comfort and they both work with the mode we read, exposing usual reading habits and their problems.

KEYWORDS: *Henry James. Georges Perec. Reception theory. Reader's role.*

REFERÊNCIAS

ECO, U. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ISER, W. **L'acte de lecture**: théorie de l'effet esthétique. Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Liège: Mardaga, 1997.

JAMES, H. O desenho do tapete. In: _____. **A morte do leão**: histórias de artistas e escritores. Tradução de Paulo Henrique Brito, posfácio e seleção de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.144-180.

MAGOUDI, A. **La lettre fantôme**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1996.

MURAD, S. **Le voyage d'hiver de Georges Perec**: leitura e potencialidade, leitura como potencialidade. 2007. 146f. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PEREC, G. **A coleção particular seguido de A viagem de inverno**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

