

## AS MINÚSCULAS REVOLUÇÕES DA ESCRITURA DE JEAN RICARDOU

Zília Mara Scarpari Schmidt  
Universidade Federal do Paraná

### RESUMO

Este estudo quer mostrar a autogeração e as principais isotopias de uma coletânea de nove “novelas” interdependentes, as *Révolutions Minuscules*, de Jean Ricardou.

Operações fundamentadas na polissemia e no anagrama engendram um texto que, por sua vez, desencadeia os textos subseqüentes. A rotação das palavras se projeta num movimento de translação, efetuado pela migração dos signos de uma novela para outra, com uma reforma a cada mudança, numa semicse infinita.

O jogo das conotações reflete três isotopias entrelaçadas: a isotopia constelar — percebida no mecanismo sideral das revoluções dos signos, a isotopia da escritura — quando o texto exhibe e tematiza o seu próprio fazer, e a isotopia sexual ou a escritura do corpo — interdita nas brechas do tecido textual.

Conhecido principalmente como teórico do Nouveau Roman francês, Jean Ricardou não dissocia, entretanto, a teoria da prática da escritura: é autor de três romances (*L'Observatoire de Cannes*, 1961; *La Prise de Constantinople*, 1965; *Les Lieux-Dits*, 1969) e de uma coletânea de textos breves (*Révolutions Minuscules*, 1971).

Contrário aos dogmas da expressão-representação e ao mito da criação *ex-nihilo*, Ricardou submete a sua escritura à prova do que chama de “sobredeterminação textual”: a “textualidade de um elemento”, isto é, sua capacidade de figurar num texto, deve ser ditada, no mínimo, por duas razões ou, mais precisamente, por duas relações: uma, horizontal, linear, que articula o elemento escolhido à sua vizinhança; outra, vertical, translinear, que o associa a elementos mais

distantes. Em suma, a sobredeterminação é a interseção de duas ou mais determinações.<sup>1</sup>

O processo pelo qual se obtêm as séries potenciais de elementos capazes de engendrar um texto, parte de uma base significativa, à qual se aplicam duas operações fundamentadas na semelhança: a operação semântica e a operação fônica.

Uma exploração semântica abre o leque polissêmico do signo de base, seleciona determinados semas (operação paradigmática) e combina elementos do mesmo campo semântico de modo a formarem sintagmas (operação sintagmática).

O trabalho com o significativo compreende a paronímia, o anagrama, a homonímia, o “calembour” ou trocadilho, enfim, toda semelhança total ou parcial de fonemas que aproxima a série de palavras.

É neste processo de autogeração textual e na dimensão auto-reflexiva desta produção que se inscrevem os textos crítico-inventivos de *Révolutions Minuscules*.

A conotação sideral do termo revoluções (a. rotação de um astro em torno de seu eixo; b. movimento de um astro em torno de outro) combinada à significação microscópica e literal de minúsculas (a. adj: exíguas; b. subst.: letras minúsculas) remete aos movimentos de rotação e translação dos signos. Estes movem-se por rotações mínimas sobre si mesmos, graças a um processo de circulação intratextual, de reflexão interna. A translação se efetua através de uma relação intertextual: os signos migram de um texto para outro, sofrendo uma reforma (anagramática e/ou semântica) a cada mudança sucessiva. Nesta alegoria sideral, o rótulo *nouvelles* (*neuf+elles*) envolve nove textos de ficção (“Jeu”, “Sur la pierre”, “Incident”, “Lancement d’un voilier”, “Diptyque”, “Réflexion totale”, “Gravitation”, “Plage blanche” e “Autobiographie”) — girando em torno de um foco feminino: a própria escritura.

Esta criculação de signos se observa igualmente na dedicatória: as *Révolutions Minuscules* são dedicadas a Illia, personagem da primeira novela. Palíndromo perfeito, à Illia pode ser lido indiferentemente da esquerda para a direita ou vice-versa, refletindo, neste vaivém, a reversibilidade dos textos.

O jogo das conotações propõe três isotopias<sup>2</sup> entrelaçadas: a isotopia constelar — percebida no mecanismo sideral

1 RICARDOU, J. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris, Seuil, 1978. p. 244-6. 258-91. 322-35. 343-9.

2 O termo isotopia vem de Greimas e pode ser definido como a recorrência de semas contextuais que asseguram a homogeneidade semântica do discurso. Cf. GREIMAS, J. & COURTES, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979. p. 197-8.

dos signos, a isotopia da escritura — quando o texto exhibe e tematiza o seu próprio fazer, e a isotopia sexual ou a escritura do corpo — interdita nas fissuras do tecido textual.

### 1. “Jeu”

Desencadeadora dos textos subsquentes, a primeira novela estampa no título sua natureza lúdica. Jogando com o significante, *jeu* sugere o pronome narrativo: *je*. Nesta operação de homofonia, um nome se insinua: Jean (Ricardou). A novela “brinca” com a identidade do autor, que assim se pulveriza.

O texto explicita três bases geradoras (“trois prospecctions distinctes”) ligadas “en d'étranges torsades” (p. 19).

A primeira aponta para um quadro. “Primeira” não é aqui sinônimo de origem; o texto abole, na sua estrutura fragmentária e na ambigüidade que o torna oscilante, toda lógica aristotélica, toda noção de centro, de hierarquia: “A l'origine, s'il y en eut jamais une, se dresse un tableau impeccable” (p. 14; grifos nossos).

Termo de jogo (quadro de apostas), a palavra *tableau* (base I) remete ao título e ganha conotações escriturais quando significa superfície onde se escreve (quadro-negro, tábua, prancheta).

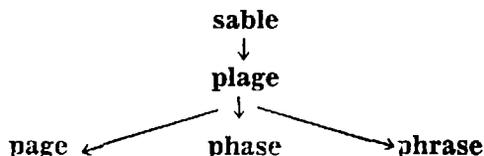
A concepção de texto como uma rede de relações se desprende do seu sinônimo, *toile* (tela, tecido). Um jogo paronástico produz *voile* (*toile/voile*), cuja conotação marinha (vela, veleiro) relaciona-se com uma paisagem à beira-mar. Significando véu, suscita os detalhes da pintura, o verniz, a película brilhante que a envolve, cujos efeitos reflexivos (p. 14) propiciam o desdobramento especular do quadro e do seu tema mitológico (“A morte de Procris”, uma jovem ferida no pescoço, ao lado de um cão e de um fauno), na sensual banhista de biquini (Illia), figura mitológica dos tempos modernos.

A conotação erótica de *voile* (que lembra a dança dos véus) multiplica no texto (que também é tecido e corpo velado) transparências e cintilações. É o jogo da sedução, que está “na intermitência da pele que cintila entre duas peças”, na ambigüidade da “aparição-desaparição”<sup>3</sup> e que reflete uma operação sensual: a leitura-desvelamento.

Confessa o texto, de modo ambíguo (“hypothèse pourtant inacceptable”), a natureza lingüística do impulso gerador da paisagem marinha. Trata-se do “gosto imoderado” pelo Subjetivo Imperfeito, “tão fértil em a, s e e” e pelo su-

3 BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973. p. 19.

fixo **-(s)able** de certos adjetivos onde subjaz a palavra **sable** (p. 22-23). Esta segunda base encontra, portanto, a conotação marinha proposta igualmente pela base I (**tableau / toile/ voile**). E então, uma nova operação fônica engendra os termos-signos do ato de escrever:



Nos pares paronomásticos (**plage / page, phase / phrase**) e homofônicos (**coquille**: concha e erro tipográfico ou troca de uma letra por outra), aglutinam-se a dimensão referencial do texto e a dimensão crítica de sua construção (grifos nosos):

Je ne conterai guère, en l'extrême détail de leurs péripéties, toutes les **phases** qui m'ont ouvert l'accès de cette **plage** où, à presque l'atteindre, me voici, parmi les **coquilles**, proche de l'objectif (p. 13).

Mais je ne compterai guère, en l'extrême détail de leurs péripéties, toutes les **phrases** de cette mise au point (p. 28-29).

Cependant, peu à peu, en dépit des péripéties inlassablement contées et du recours de **phrase en phrase**, à maint sortilège rhétorique [...] elle s'enfuit en tous sens sur la **page**, parmi les **coquilles**... (p. 30-31).

Enfim, "une rêverie excessive avec les syllabes **Piero di Cosimo**" (p. 28) constitui a terceira base geradora.

Pela tradução do it. **Piero**, o texto obtém o substantivo comum **pierre**.

Remetendo à arte litográfica, ao ato de gravar, de imprimir, **pierre**, sinônimo de quadro-negro (retângulo de ardósia) estabelece relação com a base **tableau**.

Entendida como material de construção, base, fundamento, a palavra arquiteta, no nível referencial, um paciente edifício sobre um corpo feminino ("j'entreprends de placer, avec le pouce et l'index, sur la peau très sensible, toutes sortes de pierres", p. 29), que outra isotopia pode ler como a construção da escritura no "corpo" textual.

Assim como as pedras erigem um edifício, um texto se faz com palavras. É o que parece dizer o nome do pintor florentino, através de uma tradução e de um curioso jogo de homófonos combinando línguas diferentes (p. 28):

Piero: "une pierre"  
 di: "dit"  
 Cosi: "comme"  
 mo: "un mot"

Por uma coincidência bizarra, o nome de **Piero di Cosimo** já contém todas as letras do nome da personagem mitológica que retrata:

PIeRO di CoSimo = PROCRIS

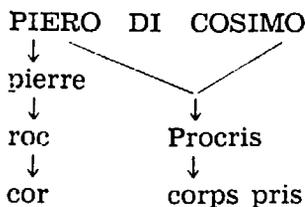
Extrapolando este anagrama estranhamente acidental, obtém-se, a partir dos mesmos elementos fônicos, o nome do pintor fictício:

PROCRIS  
 PIeRO di CoSimo > C. PIRROS

Combinando engenhosamente as três bases, o texto produz um crime inter-dito. Associada a Procris tanto do ponto-de-vista do significado (ligação metonímica entre o pintor e a obra) quanto do significante (a obra como anagrama do nome do pintor), a base III (**Piero di Cosimo**) engendra a vítima a partir de uma operação anagramática: **Procris / proscrit / corps pris** (p. 26-27).

**Proscrit** é atributo do criminoso, hipótese confirmada pela sobredeterminação que lhe confere a leitura mitológica: Céfalos, esposo de Procris, foi proscrito e banido por tê-la matado involuntariamente, durante uma caçada.<sup>4</sup> A palavra contém ainda **cri** (grito) e (**é**)**crit** (escrito), conjugando escritura e violência. Em **corps pris**, o verbo **prendre** adquire o significado de apossar-se, possuir, violentar. E se a violência está implícita em **Procris**, a escritura do corpo também subjaz no nome do pintor: **Piero** produz **pierre** por tradução; seu sinônimo **roc**, que integra uma paisagem rochosa (p. 22-23), é um anagrama fonético de **corps**, donde a seguinte rede analógica:

4 GRIMAL. P. Dictionnaire de la mythologie. 6.e. Paris. Presses Universitaires de France, 1979. p. 85.



Justifica-se, agora, porque o duplo de Procris se chama Illia.

Lembrando foneticamente **Ilion** (Tróia), Illia projeta a dimensão do desejo. Sobredeterminada pela mitologia grega presente na tela, Ilion remete a uma mulher cobiçada: Helena. Assim, a versão guerreira da tomada de Tróia (“la prise d’Ilion”) reflete a versão sexual da “prise d’Illia”, ou seja, de um “corps pris”.

Sendo cultura, a linguagem se fundamenta no interdito. A escritura corporal de “Jeu” violenta a linguagem, desvelando-lhe o espaço proibido do desejo.

Escrever é um manejo voluptuoso: “j’entreprends de plâcer, avec l’index, sur la pente sensible, toutes sortes de lignes. De temps à autre, je lève les yeux” (p. 26). Do contato afetivo e sensual com as palavras, o texto se delinea como matéria, corpo erótico: “j’ai levé les yeux: une frange de soleil soulignait, sur la peau ruisselante, les contours très osés du corps” (p. 29). Nele se percebem, subrepticamente, “les parfaites inflexions de la chair” (p. 19, 25).

“Jeu” inscreve o defloramento da página virgem (“unitaire couleur d’une pente immaculée”, p. 17) pela escritura que a insemina e que faz dela um espaço autogerador de significações. Neste sentido, a primeira novela é, literalmente, um texto de “abertura”: a frase rasga e macula a página (“je ne compterai guère, en l’extrême détail de leurs péripéties, toutes les phrases qui m’ont ouvert l’accès de cette plage... p. 13; grifos nossos), inaugurando as **Révolutions Minuscules**.

A conotação sideral deste título, estendendo-se aos textos que ele engloba — em número igual ao dos planetas de nosso sistema solar, indica a presença de uma isotopia astronômica que se amplia gradativamente, com o entrelaçamento das novelas.

Apontada pelo nome **Orion** (p. 28), a isotopia constelar de “Jeu” desvela-se na “dispersão volátil” dos signos.

Quatro estrelas formando um quadrilátero encerrando três outras dispostas em linha oblíqua (o “**Boldriê**”) compõem a constelação de Orion. O quadrilátero é designado comu-

mente por “ombro direito de Orion” (astro Alfa ou Bételgeuse), “ombro esquerdo” (Gama ou Bellatrix), “joelho direito” (Kappa) e “pé esquerdo” (Beta ou Rigel).<sup>5</sup> Esta designação metonímica (Lévi-Strauss assinala a percepção indígena de Orion como um corpo mutilado<sup>6</sup>) se reflete na construção fragmentária do corpo de Procris / Illia: “épaule ou avant-bras gauche” (p. 15 e 18), “jambe gauche”, “pied”, “genou droit” (p. 16), etc. Neste contexto, Sirius, ligado a Orion (em “Jeu”, Orion se substitui ao seu cão Sirius), pode ser lido como um anagrama de Osiris, cujo corpo desmembrado representa a estrutura não linear do texto. Mas o mito de Osiris não se resume nisso: um fragmento do Deus escapa à recomposição tentada por Isis (evocada na palavra iris, p. 18): o pênis. O Boldriê, também chamado de “Bastão Branco” (“Baguette Blanche”),<sup>7</sup> seria o membro cortado.

Ao sul do Boldriê, um filete de três estrelas menores forma a “Espada de Orion”. A arma entra em conexão com o ferimento de Procris. Espada e bainha integram-se na isotopia sexual.

A direita do “ombro esquerdo” da constelação figura, em linha curva, um escudo (“le Bouclier”), visto igualmente como uma genuflexão paralisada,<sup>8</sup> o que o texto de Ricardou parece confirmar: “En revanche, le genou droit quelque peu se levait et l'appui, en conséquence, exigeait que le pied se haussât jusqu'à l'extrême de sa cambrure” (p. 16-17).

As aves pernaltas da tela fictícia (“des minces échassiers”, p. 14, 20, 27) completam a remissão a Orion, também denominada “Echassier”.<sup>9</sup>

Nome dado a “un jeune chien” (p. 28), imagem duplicada do cão de Procris, Orion agrupa, com sua referência implícita ao grupo estelar do Cão Menor e do Cão Maior, uma série de significações siderais. Ao cão de Procris se liga, anagramaticamente, a estrela principal do Pequeno Cão: Procyon.

A pluralização dos cães e a palavra *chenil* (p. 14, 21, 27) remetem, por sua vez, a uma outra constelação: à dos Cães de Caça (ou “Lévriers”).<sup>10</sup> A do Pequeno Triângulo<sup>11</sup> aparece implícita no “menu triangle du slip”. A do Corvo ou Garça Voadora (“le Héron Volant”)<sup>12</sup> insinua-se nos desenhos de um tecido “estrelado”:

5 AUGÉ, P. *Dictionnaire Larousse du XXe. siècle*. Paris, Larousse, 1928. v. 5, p. 246.

6 LEVI-STRAUSS, C. *Astronomie bien tempérée*. In: ————. *Le cru et le cuit*. Paris, Plon, 1964. p. 226-30.

7 LEVI-STRAUSS, p. 228.

8 LEVI-STRAUSS, p. 229.

9 LEVI-STRAUSS, p. 228.

10 AUGÉ, v. 2, p. 214.

12 LEVI-STRAUSS, p. 236.

Des plis imperceptibles étoilient, du pubis jusqu'à l'élastique, le menu triangle du slip [...] Les des-sins s'y montraient à present bien lisibles: des hérons en vol et à l'arrêt (p. 26-27; grifos nossos).

A abundante cabeleira esparsa descrita insistentemente (p. 15, 18, 25, 31), representa fios que urdem significações: "chevelure" pode referir-se tanto a um cometa, "astre chevelu", quanto à constelação conhecida como Cabeleira de Berenice.<sup>13</sup>

Um novo trabalho anagramático tece novas relações: "Pour toute désobéissance, il sut bientôt connaître l'étendue de sa disgrâce à une discrète marque d'infamie: l'octroi du nom Noiraud" (p. 28). Orion/Noiraud, contendo nas suas letras a cor negra (noir), inverte o cromatismo das constelações siderais (Orion é "brun", a cabeleira não é luminosa, mas "sombre"), lembrando que "on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres [...] l'homme poursuit noir sur blanc".<sup>14</sup>

## 2. "Sur la pierre"

Sobre uma superfície rochosa banhada pelo mar, três tipos de algas, um corpo feminino e o retalhamento de um molusco por um caranquejo constituem o estofa diegético de "Sur la Pierre" (S.P.).

A cena de esqui aquático envia ao campo semântico de vela, esporte marítimo (base tableau: toile / voile). A lancha ("canot automobile") deriva da homofonia entre canaux ("Jeu", p. 24) e canot.

A superfície rochosa, remontando a Plero di Cosimo (pierre), gera o corpo feminino (roc / corps).

Illia se transforma agora num gênero de crustáceo decá-pode braquiúro (ilia é seu nome científico).<sup>15</sup> O mexilhão parece metamorfose semântica de concha ("coquille", p. 13, 24 e 31).

A isotopia constelar, indicada pela inscrição luminosa em superfície escura ("La peau, très bronzée, et les triangles du tissu rose à pois blancs sont constellés d'auréoles de sel", p. 44), bem como pela cabeleira loura e brilhante secando ao sol (p. 37) ou solta ao vento (p. 39), lembrando um cometa ou a "Cabeleira de Berenice", permite ver no crustáceo uma constelação zodiacal: Câncer. Na constelação sîgnica do texto, Câncer aproxima-se de Orion, através do

<sup>13</sup> AUGÉ, v. 2, p. 206.

<sup>14</sup> MALLARMÉ, S. Œuvres complètes. Paris, Gallimard 1945. p. 370.

<sup>15</sup> AUGÉ, v. 4, p. 16.

nome “Carapaça” pelo qual também é conhecido o seu escudo.<sup>16</sup>

As três variedades de algas desvelam a escritura do corpo. Como as “três prospecções distintas” (p. 19-20), a primeira variedade é formada de filamentos “liés en torsades” (p. 35) que se colam à pedra e “en épousent la forme”. Mais adiante são cabelos “agglutinés en torsades mouillés” (p. 37), que escorregam pelo ombro direito “dont ils épousent la forme” (p. 42). O segundo tipo são algas escuras e escorregadias, conotando a região pubiana e a paisagem sexualizada de “Jeu” (“pelouse”, “touffe de graminées”, “végétation incontrôlable”, “buissons”): “une frange de poils noirs a pousé en tapis velouté, mince, très glissant” (p. 36). Enfim, existem as “ulves transparentes dépliées, gorgées d'eau” (p. 45), cuja alusão ao sexo feminino é feita não só pela sua forma em gomos mas, sobretudo, pelo jogo anagramático **ulve / vulve**. **Gorgées** deriva de **gorge**, remetendo à jovem agonizante da tela de C. Pirros.

“Coquille de moule” (p. 39) é um elemento duplamente erótico: se “coquille”, enquanto dobra, é um símbolo sexual,<sup>17</sup> o molusco e suas valvas se ligam ao corpo feminino por meio de uma operação fônica:

**algues / valves**  
**ulve / vulve / valve**

A paronomásia **vulve / valve** erotiza a descrição: “Des lambeaux de chair jaune adhérent encore à la face intérieure des deux valves écartées” (p. 39).

Repasto do caranguejo, o molusco se configura como um novo “corps pris”, enquanto os movimentos do crustáceo, “les pattes centrales posées sur les deux valves nacrées” (p. 40) do mexilhão que “tangue à droite et à gauche, par saccades” (p. 42) traem o ato sexual, “en une série de mouvement secs et précis” (p. 40). Na isotopia da escritura, a trajetória particular do caranguejo e a sua ação de retalhar e deglutir o molusco constituem a auto-representação do texto concebido como um corpo não linear, fragmentado, assimilador de outros textos.

### 3. “Incident”

O título da novela insinua os incidentes de uma escritura subversiva. Além das conotações políticas, a diegese inscreve “o conflito das cores” (p. 49) ou, mais precisamen-

16 LEVI-STRAUSS, p. 228.

17 Cf. PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 190.

te, a oposição do preto e do branco, metáfora da escritura (a tinta e o papel), de seu espaçamento, de sua diferença.

Conceito emprestado de Mallarmé,<sup>18</sup> o espaçamento designa o espaço constituído entre termos, a intervenção regular do branco no texto (pausa, pontuação, intervalo em geral). Em termos derridianos, adquire uma significação ativa de “força produtiva, positiva, geradora” (espaçamento como “différance”), que faz com que um elemento só funcione e signifique a partir de sua inter-relação com outros elementos.<sup>19</sup> É também este sentido que subjaz na novela de Ricardou: nenhum signo da ficção tem valor por si próprio, mas a partir da rede de relações que ele estabelece com os demais.

O “conflito das cores” diz respeito ao intertexto de Mallarmé, onde se cruzam a tipografia e o alfabeto estelar.

Numa esquina, um edifício enegrecido contrasta “sa crasse ardoisée” com o “calcaire osseux” das paredes recém-lavadas de outro imóvel (p. 49). Não é difícil perceber então, na ardósia e no calcáreo, o quadro-negro e o giz, remetendo à base *tableau* (“Jeu”).

A partir daí multiplica-se o jogo do preto e do branco, num processo de mil inversões: rachaduras se inscrevem, sombrias, nas paredes claras (p. 49). Com a lavagem dos edifícios, o branco vai ganhando aos poucos a fachada enegrecida, enquanto o asfalto é constelado com os jatos da mistura detergente de água e areia (p. 51-52). O conflito das cores se prolonga nos relevos de uma gigantesca estátua, um atleta de pedra — nova configuração do gerador Piero (“Jeu”), seja num jogo de luz e sombra, seja no contraste mais claro da pedra com a sujeira acumulada nos vãos (p. 50). Nos olhos inertes da estátua (“les yeux bombés de la statue”, p. 50), a isotopia constelar permite ler nova referência a Orion, reiterada pela cegueira momentânea do transeunte / operário, provocada pela areia que o vento carrega numa “cintilação vaporosa” (p. 52) e pela agressão dos anarquistas (p. 54). No seu braço horizontalmente estendido, um pombo é determinado pela semelhança fônica que liga *pigeon* a *bourgeon* (elemento do jardim público) e *bourgeron* (roupa de operário). Ora voando, ora pousado, o pássaro é também elemento de “Jeu”, mais precisamente dos desenhos do bi-quini: “des hérons en vol et à l’arrêt” (p. 27).

Silhueta clara contra as paredes escuras, sombria contra o prédio lavado (p. 55), a ave desenha trajetórias luminosas ao sol e escuras na sombra. Seu vôo complexo dá asas à ima-

18 MALLARME. p.387 e 455.

19 DERRIDA, J. *Marges de la philosophie*. Paris, Minuit, 1972. p. 8-29. *Positions*. Paris, Minuit, 1972. p. 38. 107-9.

ginação em preto e branco; as metamorfoses de sua trajetória ilustram a transformação dos signos no processo da escritura; círculos e elipses evocam as órbitas destes signos-astros (p. 55). O ponto de partida do vôo é necessariamente o punho, a mão fechada da estátua (sobredeterminada pelos homófonos **point / poing**), onde se fixa uma pena, instrumento fálico da escrita, desprendida do pássaro, este "porte-plume". Com seus volteios sinuosos, ela lembra a "plume solitaire éperdue" de "Un coup de dés".

Enfim, inscrições murais incessantemente reformadas pela subversão das palavras configuram o processo do palimpsesto, onde o jogo do preto e do branco projeta uma vertiginosa "mise en abyme".

Numa das inscrições murais, a cruz encerrada na vogal inicial da palavra *occident* (p. 52) remete aos quiasmas da escritura (inscritos microscopicamente no x das palavras **jeux, yeux, heureux, osseux, fixes, oxydé**), bem como à nona letra do alfabeto hebreu ("têt" ou "têth" um t articulado com ênfase). No alfabeto fenício, era grafado exatamente como um círculo circunscrito a uma cruz, protótipo do "tetha" grego.<sup>20</sup>

O nome da letra é feito hipograma no significante *athlète* (p. 50). Designando provavelmente serpente,<sup>21</sup> conforme indica a grafia da letra hebraica, a palavra *têt* amplia a rede constelar dos signos: símbolo fálico, esperma, cometa, serpente mordendo a própria cauda, representa o funcionamento textual, a circulação e a autofecundação das palavras. A remissão ao ouroboros metade preto, metade branco,<sup>22</sup> envia ao jogo da tinta e do papel que fundamenta a novela. Enfim, próximo de *têt* e *tetha*, *tetra* sobredetermina o número 4 em que se baseia a novela, e o quadrado ("square", "quadrillage", "carreaux", p. 50 e 51), forma do ideograma chinês que significa escrever.<sup>23</sup>

#### 4. "Lancement d'un voilier"

Embora o título pareça referir-se a uma única cena, a diegese se constrói com dois motivos sugeridos pela polissemia da palavra *lancement*: o lançamento de um veleiro ao mar e um jogo de arremesso.

O contexto marinho e o elemento *voilier* remetem à base geradora -(s)able e à dupla fono-semântica *toile / voile* da base *tableau*. O jogo de arremesso e os jogadores, "des pé-

20 AUGÉ, v. 6, p. 655.

21 AUGÉ, v. 6, p. 655.

22 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1969, v. p.

23 Cf. DERRIDA, J. *La dissemination*. Paris, Seuil, 1972, p. 124-5.

chcurs probablementement" (p. 66), parecem decorrer de *jeu* e de *Piero di Cosimo*, que pode transformar-se num nome bíblico (Simão dito Pedro, o pescador):

( CO ) SIMO	:	SIMON
di	:	dit
PIERO	:	PIERRE

A mistura detergente arremessada contra a parede em In. e a paronomásia *jet / jeu* encontram correspondência no jogo de arremesso. O jato de água e areia remove das paredes a crosta negra. Ao muro descascado corresponde simetricamente o casco descamado de um velho navio. Um processo de inversão prolonga em "Lancement d'un voilier" (L.V.) o conflito das cores que estrutura a novela anterior: removida a sujeira, o branco se desvela na parede; o casco, ao contrário, tem o branco removido, sob o qual a cor negra é entrevista. Depois, as imagens se correspondem num paralelismo: pequenos tufo de ulvas brancas (elementos de S.P.) pontilham a quilha negra do veleiro, da mesma forma que o betume do chão é granulado de branco pela areia da mistura detergente.

A embarcação, com suas diversas partes nomeadas ("voiles", "poupe", "carène", "mât"), lembra a constelação de Argo ou navio, onde se reconhecem igualmente as velas, a popa, a quilha e o mastro.<sup>24</sup>

Sobre a via férrea, o "immense chariot rectangulaire" que sustenta o veleiro em reparação (p. 64) reproduz a imagem da Grande Ursa, também chamada de "Grand Chariot". Na estrutura de madeira que suporta a embarcação ("écha-faudage", "poutres", "cales de bois", p. 69), mais uma vez Orion parece referido: um de seus muitos nomes é "Echafaudage".<sup>25</sup>

Nesta alegoria sideral, as novelas formam um sistema planetário. Como no jogo ao ar livre, progredindo indefinidamente ("de jeu en jeu ils se dirigent vers le haut de la plage", p. 71), cada texto em rotação se projeta parabolicamente nos outros, em torno dos quais efetua um movimento de translação.

## 5. "Diptyque"

O termo díptico designa, originalmente, um objeto constituído de tábuas duplas que se abrem e se fecham como um livro. Sobre elas eram gravadas antigas inscrições com esti-

<sup>24</sup> AUGÉ, v. 1, p. 332.

<sup>25</sup> AUGÉ, v. 5, p. 284-5.

lete, ou pinturas medievais e renascentistas. O termo estendeu-se à obra literária composta de duas partes iguais que se correspondem em relação simétrica de semelhança ou inversão.

É o caso da novela intitulada “Diptyque” (D.): divide-se em dois capítulos distintos e simétricos, articulados por elementos comuns, fazendo com que as duas partes se fechem uma sobre a outra. Citação de si própria, D. estende sua intratextualidade a um intertexto mais amplo, onde se reconhecem, naturalmente, citações das outras novelas, bem como referências a inúmeros outros textos, numa composição que lembra o “puzzle”.

Estendendo sua estrutura dual a todo o volume, D. faz das **Révolutions Minuscules** um livro composto de textos que se abrem e se fecham uns sobre os outros.

Ocupando exatamente o centro do conjunto arquitetado de nove novelas, D. divide o volume em duas partes iguais, compostas de quatro textos cada uma. Enquanto charneira, estabelece uma articulação (ou costura, “reliure”) entre a primeira e a última novela, entre a segunda e a oitava, entre a terceira e a sétima e entre a quarta e a sexta. Nesta correspondência translinear, há um movimento de inversão e rotação retorcida que poderia ser figurada pela banda de Moebius.

1. Jeu	5. Diptyque	9. Autobiographie
2. Sur la pierre		8. Plage blanche
3. Incident		7. Gravitation
4. Lancement d'un voilier		6. Réflexion totale

“Plage blanche” reintroduz o contexto essencialmente marinho de “Sur la pierre”, com a qual partilha a citação do mesmo romance: *L'Observatoire de Cannes*. “Gravitation” e “Incident” se assemelham através da paisagem urbana e de “palavras cruzadas”. “Réflexion totale” comporta, como “Lancement d'un voilier”, estrutura essencialmente especular.

Enfim, unidas pela identidade do pronome narrativo (“je”) que lhes confere um caráter testemunhal, mas sem pessoa — é a escritura contando a sua própria aventura — “Jeu”, “Diptyque” e “Autobiographie” formam um eixo estrutural: “Jeu” é a novela desencadeadora dos textos subse-

qüentes; “Autobiographie”, uma espécie de síntese da produção ficcional do autor e “Diptyque”, a “mise en abyme” de um livro aberto ao meio: as *Révolutions Minuscules*.

## 6. “Réflexion totale”

Definida como um sistema de efeitos especulares, a reflexão se manifesta na diegese através de uma superfície aquática que projeta uma série de desdobramentos, a começar pela inversão total da paisagem: “Plus loin, c’est le miroir absolu où tout est renversé” (p. 102).

Espelhada na superfície lisa, uma teia de aranha — já mencionada em D. (imagem da autofiação do texto), e agora entre as árvores, numa “succession de polygones concentriques sans cesse élargis” (p. 104) — tem sua duplicação elevada ao segundo grau, quando as ondas provocadas na água pela queda de uma pétala refletem a reflexão da teia (p. 100 a 105).

Os reflexos se mostram igualmente nos pares sinonímicos (*étang* — *mare*, *piéride* — *papillon*, *têtard* — *embryon*, *vase* — *limon*). Também o significado é duplicado por anagramas (*étoile* / *pétiole*; *étale* / *pétale*), paronomásias (*mare* / *miroir*, *ellipse* / *eclipse*), homônimos (*soies* / *soit*).

Variante do caranguejo a retalhar e deglutir o molusco (S. P.), a aranha prende em seus fios uma borboleta, vinculada à base III de “Jeu” graças a uma analogia fônica (*piéride* / *Piero*), novo “corps pris” absorvido freneticamente.

O corpo da aranha combina cruz e círculo (“la croix blanche tracée sur l’abdomen”, p. 104), outra sugestão da palavra *têth*, introduzida na terceira novela. Serpente, esperma ou embrião, o nome associa-se fônica e semanticamente a *têtard* (p. 105).

A forma embrionária parece subentendida igualmente em “Jeu”, no significante *chenil* (p. 14, 21 e 27), próximo de *chenille* (larva).

O elemento *nymphéa* que integra a paisagem aquática de “Réflexion totale” (R. T.) contém o embrião de outro signo (*nymphe*) que, por sua vez, já é semanticamente “larva”: hipograma gerador de significações e termo zoológico, ninfa é a forma intermediária entre a larva e o inseto adulto ao qual o texto faz referência (*têtard*).

O sentido anatômico da palavra *ninfa* (pequeno lábio da vulva), unido ao de nenúfar branco, desvenda uma hábil transformação das algas antropomórficas de S.P.:

S. P.

R. T.

ulve / vulve	{ dépliciées (p. 45) blanchies par le soleil déssechées (p. 36)	nymphéas / nymphé	{ étalés (p. 101) pétale blanc. convexe, à demi séché (p. 104)
-----------------	--	----------------------	---

Mais adiante, completando-se a metáfora estrutural da metamorfose, surge “ailes battantes, plus haut, plus bas, une piéride blanche” (p. 106), imagem da hesitação, da ambigüidade dos signos, do zig-zag livre das palavras no seu “miroitement volatile”, como assinala Mallarmé.<sup>26</sup> Citando “Quant au livre”, a borboleta reflete o próprio livro:

**papillon / papier + piéride blanche = page blanche** { livre.  
**ailes battantes: diptyque**

Enfim, a ambigüidade semântica das palavras robe (asa de borboleta e vestido) e nue (nuvem e nua) provoca a mudança do inseto em mulher. Na reflexão enganosa e sensual das palavras se vislumbra ora vestida (“robe”), ora despida (“nue”), a silhueta que “s’arrête au bord de l’eau, légère, interdite” (p. 108).

Com a imagem mallarmaica da espuma, renda flutuante e invisível (variante da teia de aranha, transparente e esvoaçante), o texto se propõe, mais uma vez, como renda de significações transcendendo o referencial e o linear, para revelar-se no inter-texto. Trançado por um feixe de signos que sempre contém, em germe, outros signos, ele é “ce pli de sombre dentelle qui retient l’infini”.<sup>27</sup>

## 7. “Gravitation”

Uma brincadeira infantil (a amarelinha), dois jogos de palavras cruzadas e a leitura simultânea de um jornal, de uma revista e de um livro fundamentam a diegese desta novela.

Remetendo à lei da gravitação universal, o título desencadeia uma isotopia física e astronômica que se cruza com a da escritura.

Conotada na dedicatória (“Pour Ursula Sephira...”), a constelação da Ursa, também chamada de “Grand Chariot” (já referida pelo “immense chariot rectangulaire” de L.V., p 64), reflete-se no carro cintilante de “Gravitation” (G.).

26 MALLARMÉ. p. 284 e 286.

27 MALLARMÉ. p. 370.

A pequena Ursa sugere, pelo adjetivo (“Petite Ourse”), a menina da amarelinha (“petite fille”), cuja cabeleira abundante e sinuosa, “retenue par un ruban de velours rose” (p. 125) trai a rede constelar dos signos: a Cabeleira de Berenice, a Ursa (vel- ours) e o jogo da escritura (lat. vel+ludus), fundado na oscilação, na hesitação, na ambigüidade (lat. vel: ou... ou, talvez). As sete estrelas principais que compõem a constelação sugerem o sistema numérico da sétima novela.

“Par sauts successifs sur le seul pied droit” (p. 120), a garota lembra, ainda, “Orion unijambiste”, cujo boldriê também figuraria a perna decepada.<sup>28</sup>

Na constelação das palavras, lune, “cet astre bouleversé” (p. 123), se subverte e se eclipsa por detrás de anagramas: nul (p. 135), ulne (nas palavras cruzadas).

Além do título, certas palavras evocam a lei de Newton, segundo a qual a matéria atrai a matéria na razão direta de suas massas e na razão inversa do quadrado de suas distâncias:

Divers nuages blancs sont répartis dans l'espace.  
Tournant lentement sur eux-mêmes, ils s'y meuvent, et modifient continument, avec leurs contours, leurs masses et leurs distances respectives (p. 14; grifos nossos).

Esta lei parece aplicar-se ao princípio da analogia que fundamenta o processo de autogeração das novelas.

Na translação dos signos, a amarelinha faz remontar a “Jeu”: marelle provém etimologicamente do pré-romanceo marr-, que significa pedra<sup>29</sup> (Cf. Piero, pierre, base III).

Automobile vincula-se a canot automobile (S.P., p. 40). Uma correspondência de detalhes une o carro de G. à carreta e ao veleiro de L.V.:

L. V.		G.
chariot	—	voiture
coque	—	carrosserie
cale sèche	—	carrosserie déjà sèche
coque rigoureusement	—	voiture en stationnement
immobile (p. 63-64)		(p. 114).

A palavra wagon (p. 130), que evoca metonimicamente a viagem de trem, é imagem transformada do carro-vagão que sustenta o barco da quarta novela (p. 64-65). A bola de

<sup>28</sup> Cf. LEVI-STRAUSS, p. 299-31.

<sup>29</sup> ROBERT, P. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris, Société du Nouveau Littéré, 1970. p. 1044.

ação do jogo ao ar livre (L.V.) se transforma na pequena lata de graxa ("boîte de cirage", p. 116) que serve de "palet" ao jogo da amarelinha. A metamorfose parece provocada por um anagrama (acier / cire) e reencontra em *graisse* (p. 64) seu sinônimo.

O título da seção do jornal reservada às palavras cruzadas envolve um trocadilho bilingüe sobredeterminado pela evocação da língua inglesa (na referência a Faulkner): o fr. *monnaie* (R.T., p. 102) no inglês é *coin* (moeda), graficamente idêntico ao fr. *coin* (canto, ângulo). Deste cruzamento bilingüe parece surgir o "Coin des Cruciverbistes" (p. 121).

Dentre as muitas semelhanças que aproximam G. de In., há o mesmo jogo explícito com os signos verbais: em In., um transeunte se diverte subvertendo as inscrições feitas no muro, graças à superposição engenhosa de caracteres (p. 52-53); em G., dois personagens se distraem com palavras cruzadas. O formato da amarelinha remete à cruz no interior do círculo inicial da palavra *occident* (In., p. 53). Este "o croisé" contém, subliminarmente, "mots croisés". As inscrições primitivas dos muros, já ténues (In. p. 52-53), corresponde o traçado anterior da amarelinha, esmaecido pela chuva (G., p. 115). Alusão ao palimpsesto: em In., as emendas feitas nas inscrições oferecem uma superposição de letras (p. 52-53); em G., a palavra *ciel* deixa transparecer as hesitações da grafia anterior (p. 119).

Ambas as novelas terminam com a mesma imagem: "le journal froissé", semidestruído (o primeiro pelo fogo, p. 58; o segundo, pela água, p. 138). Com a chuva, a tinta das palavras cruzadas se dilui no jornal abandonado, configurando um novo "heurt des typographies" (In., p. 59).

## 8. "Plage blanche"

A partir de um jogo de palavras implícito no título (*plage blanche / page blanche*), a oitava novela diz a sua própria construção no espaço branco da página.

O texto se constrói sobre três bases (como "Jeu"): um castelo à beira-mar, um espaço branco (*plage / page*) e a atividade de um empregado da limpeza pública, que maneja um rastelo.

Atualização diegética de uma inscrição reformada ("Aude-sous des palais, la plage" — In., p. 52), o castelo representa o edifício do texto. Suscetível à erosão e descrito a partir de seu reflexo na água que uma brisa anima (como as imagens refletidas de R.T.), ou de sua sombra sujeita à mobilidade com o passar das horas, projeta a instabilidade dos

signos, que um simples deslocamento pode transformar. Ele próprio é todo construído de uma reforma de palavras:

Repetição:	arêtes	—	arêtes (D., p. 80)
Sinonímia:	image cramoisie	—	pierres rouges (“Jeu” p.30)
Polissemia:	tours	—	tour à tour (“Jeu”, p. 30)
Derivação:	créneaux	—(nuages)	crénelés (S.P., p. 43)
Paronomásia:	créneaux	—	canaux (“Jeu”, p. 24)
	merlons	—	merle (D., p. 91)
	pont-levis: pont	—	point (em todos os textos)
Anagrama:	levis	—	ville (G., p. 124)

O rastelo reintroduz a constelação de Orion, também conhecida pelo nome de “Râteau”.<sup>30</sup> Castelo e rastelo se associam num jogo fônico (château / râteau). A trajetória desenhada na areia pelo instrumento é um “itinéraire méthodique” (p. 147), como a escrita, ligando-se ao “fin graphisme” produzido pelas pegadas dos pássaros (estes “porte-plumes”) impressas no solo (plage / page, p. 143-144).

A praia se desdobra na configuração da página. Daí o uso regular dos espaços em branco. Esta técnica mallarmaica faz do texto um poema, com o lirismo acumulado nas frases nominais:

“À chaque fois, des paysages: les oiseaux fragiles,  
dès le jour” (p. 143).

Um “verso” proclama na polissemia de um signo (vers) a translinearidade do texto:

“Vers le soir, lecture renversée” (p. 153).

Gerado por uma série de metamorfoses (envers — In. / versos-D. / avers / revers — R.T. / averse — G. / inverse / renverse / verse / vers — P.B.), sobredeterminado pelo caráter poético e pelas incessantes repetições testemunhadas numa metalinguagem (“Les redites abondant, et les mots épars que nul lien n’accorde, semble-t-il”, p. 153), o signo vers estrela o texto de muitas conotações. Preposição indicando sentido, direção, reflete o movimento do texto em direção ao infinito da linguagem; este é o seu “sentido”. Graças à etimologia latina, a palavra remete duplamente à isotopia da escritura: anquanto sulco, traço (versus, -us), designa a linha da escrita; enquanto ação de voltar, de retornar com o arado (versare), conota o vaivém do translinear. Daí sua relação com o rastelo: “à la fin de la plage, l’homme

30 AUGÉ, v. 5, p. 246.

impose demi-tour à l'outil" (p. 146-147). Por isso, logo após este "verso", o texto é "renverse" e retoma as imagens iniciais.

Da aproximação de duas frases simétricas e enigmáticas surge nova significação metalingüística:

"Pangrammatisme: à l'initiale on multiplie les a"  
(p. 145)

"C'est la nuit: on multiplie les algues" (p. 155).

Algas são filamentos que, ligados à frase anterior, completam a palavra incógnita cuja inicial também é a (Esta letra envia curiosamente ao objeto a de Lacan, referindo-se à mãe, desejo primordial interdito).<sup>31</sup> A metáfora da escritura se completa, formando uma rede de relações, ou seja, o paragrama de que fala Kristeva: modelo tabular, não linear do texto, onde cada elemento funciona dinamicamente para a produção de sentidos.<sup>32</sup> **Pangrammatisme, paragrammatisme.** O neologismo de Ricardou, porém, é mais rico: se o grego **pan** (tudo) + **gramma** (letra, escrita, grafia) gera um termo que convoca a disseminação da escritura, o francês **pan** (pedaço de tecido) reitera no próprio vocábulo a sua noção de texto.

Um jogo amoroso é explicitado:

Rires, jeux, éclaboussures, poursuite en contrebras.  
Et elle, brune dans l'écume, l'eau à mi-jambe, essaie de fuir. Elle crie non, non, non. Or biendôt il la rattrape, musclé, violent, et la saisit, la serre dans ses bras, la renverse, l'immerge entièrement pendant quelques battements de coeur. Ou peut-être est-ce un texte qui rêve? (p. 145).

Este segmento envia à primeira novela:

Jeu  
jeune femme brune  
corps pris  
elle implore  
— Cosimo!  
↓  
MOT

P.B.  
jeune femme brune  
corps pris  
Elle crie  
non  
↓  
NOM

Ulvas fazem parte do lixo amontoado (p. 150). O texto apresenta, como em S.P., o par **ulves /valves** e sua conse-

31 LACAN, J. *Écrits*. Paris, Seuil, 1966. p. 53.

32 KRISTEVA, J. *Sémiotique: recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1989. p. 184.

qüente significação vulvar. O signo *volve*, implícito, pode juntar-se à série paronomástica (*ulves / valves / vulve / volve*), sobredeterminado por várias relações: homófono do lat. *volva* (vulva) e anagrama de *volvere* (revolver, percorrer — o personagem “remue d’une main, avec précaution, la prometteuse diversité”, p. 147), conota o movimento trans-linear referido na trajetória do rastelo; associado à idéia de cogumelo (trata-se da membrana que o envolve), é sugerido pela figura dos guarda-sóis (G. fala de guarda-chuvas, p. 137), que remonta a *crithmes*, planta umbelífera de “Jeu” (p. 15).

Como existe um gênero de cogumelo que em botânica se chama *phallus*,<sup>33</sup> os guarda-sóis com ele relacionados traem o ato da penetração: “c’est lui imposant un mouvement circulaire qu’il enfonce chacun, profondément...” (p. 151).

O estranho rastelo também se torna um elemento sexual, associado ao ato da inscrição, verdadeiro defloramento da página virgem:

Entre la double bordure de ce qui échappe par côté, le sable s’étale en une **surface vierge**... Comme la **progression s’accomplit par saccades**, l’apparente horizontalité du sol se compose à vrai dire d’anticlinaux miniatures (p. 146, grifos nossos).

A violência é discretamente sugerida:

Et il le tire peniblement, à reculons. Il n’est pas à mi-parcours que, déjà brillantes, ses épaules dessinent chacune un croissant de soleil. Bientôt une coulée descend, entre les omoplates, jusqu’au bleu délavé du short (p. 146).

Um trocadilho desvela a “souillure”: “**une coulée descend / une coulée de sang**.”

E nos parênteses do texto (C’est une parenthèse”, “déchirure nouvelle”, p. 148; “lacunes”, p. 149; “espace blanc à chaque fois”, p. 152), pode-se reconhecer a imagem fantasmática da mãe e a transgressão do interdito maior:

“Douce, continue, la grande image de la mer” (p. 147).

Com esta inseminação de sentidos, a escritura produz uma “approximative bulle” e uma criança (p. 152), ligadas à imagem uterina.

33 AUGÉ, v. 5, p. 524.

Tal rede de relações imaginárias não pode ser negada, conforme parece dizer o texto por anagramas e trocadilhos (*panier d'osier / reseau pas nié*), interrogações (“est-ce un texte qu rêve?”, p. 145) ou quase explicitamente:

Le vocabulaire se donnerait alors un tout autre ordre que celui où peu à peu se forme, à la clarté déclinante, avec ses lacunes, son mouvement, ses obscurités et sa lumière, la figure d'un texte (p. 153).

A novela termina com a proclamação de sua única substância: a palavra (**non: nom**). Inscrevendo iconicamente a última página, termina com a imagem da escrita tingindo parte da folha e deixando a outra em branco, à mercê de uma provável continuação do texto. Impossível não ler aqui o intertexto de Mallarmé, na utilização significativa do espaçamento e nos signos (com grifos nossos) de “Un coup de dés”:

Elle crie non, non, non.

Si bien que, sauf improbable découverte ultérieure, subsiste seule, en ce lieu, maintenant, ensevelie par l'ombre, toute une marge blanche (p. 155).

## 9. “Autobiographie”

O título anuncia um tipo de narração testemunhal que força o emprego da primeira pessoa. Sob este aspecto, a última novela se liga à primeira: “Jeu” relata a sua própria feitura (*jeu / je*) e desencadeia os textos subseqüentes; “Autobiographie” (A.) é uma volta aos textos anteriores, um amplo movimento de translação em torno de toda uma produção ficcional.

Extrapolando o círculo das *Révolutions Minuscules* para afirmar-se como uma espécie de síntese dos três romances de Ricardou, A. declara seu cunho autobiográfico através de uma engenhosa fantasia: a partir das manchas sugestivamente geográficas que um tinteiro derramado produz sobre a mesa de trabalho — “desastre obscuro” convocando o intertexto mallarmaico,<sup>34</sup> a novela se constrói e integra num mapa-mundi os textos anteriores. Mas, não é o mapa que engendra o texto e, sim, o contrário. Trata-se de uma autobiografia dissimulada pela geografia. Vejamos alguns exemplos.

34 MALLARMÉ, S. Le tombeau d'Edgar Poe e Quant au livre. In: *Oeuvres complètes*, p. 70 e 370.

A região nórdica da Europa propõe a leitura de uma curiosa figura: o rosto e as espáduas de uma mulher ajoelhada são o golfo de Botnie; seu livro, o golfo da Finlândia. Kanin, ao norte da Rússia, é a cabeça de um guerreiro “étrangement casqué”, cujo olhar, prolongando-se para além do Mar Branco em sua frente, vem pousar no livro. Se esta linha visual continuar, passa por Veneza e chega até a Córsega. Se, por outro lado, o olhar da leitora atravessar o livro, encontrará a Criméia, o Mar Negro, a Ásia na Turquia, depois a Palestina e o Alto Egito (p. 164).

Aproximados pela metáfora do papel e da tinta, o mar Branco e o mar Negro se encontram necessariamente, produzindo a reflexão sobre a gênese de um texto. O testemunho refere-se a *La Prise de Constantinople* (p. 164-166), bizantino texto onde o relato pulverizado da quarta cruzada (evocada em A. pela citação de Veneza, da Turquia e da Palestina) se entrelaça a uma estória de pirataria espacial (“La prise de la constellation”) e à escritura do próprio texto (“La prose de Constantinople”). A leitora ajoelhada remete às repetições incessantes da pose de Isabelle / Alice e à leitura de um “livro singular” (o próprio romance e, em A., um livro líquido, isto é, o golfo da Finlândia). O guerreiro formado pela ilha de Kanin associa-se então à versão bélica de *La Prise de Constantinople* e, através da homofonia Kanin / canin, ao cão de Procris e a Orion, o cãozinho de “Jeu”.

Botnie é um anagrama de *bientôt*, que compõe a série paranomástica *bientôt / sitôt / tôt*: “Pourtant, *bientôt*, ces peninsules s'accroissent” (p. 162); *Bientôt* subsisteront seuls...” (p. 169); “Et *sitôt* revenu sous le ciel bleu par les rues poussiéreuses...” (p. 163); “une ligne trop *tôt* interrompue...” (p. 164). Além de fornecer material lexical à novela, a série evoca *Thot*, deus egípcio considerado inventor da escrita. Tal conotação mitológica reforça a referência ao Egito, introduzida no texto pelo prolongamento da linha visual feminina. O rio Nilo, então, desvela a isotopia da escritura. Nil (p. 165) é um anagrama de lin, fibra têxtil. A ligação entre Nil e Finlande realizada aparentemente pela linha do olhar, descobre um tecido fônico e semântico:

NIL / LIN = FIL

LIN + FIL = FINLande

Do contexto egípcio, os colossos de Memnon — metamorfoses da gigantesca estátua de In. (p. 50) estabelecem uma série de relações: a mutilação da estátua, associada à morte de Osiris, produz a correspondência com *Thot* (res-

ponsável pela ressurreição do deus esquartejado),<sup>35</sup> numa auto-referenciação do texto como corpo fragmentado por significações múltiplas e translineares; **Memnon** e seu trocadilho **même nom** referem-se à lei que fundamenta esta escritura, a lei da analogia, sintetizada no provérbio “Qui se ressemble s’assemble”, formulado nas entrelinhas: “l’itinéraire où les fragments épars se rassemblaient ressemblait fort [...] à celui de la quatrième Croisade” (p. 165; grifos nossos).

D’autres histoires, à leur manière, venaient greffer leurs détours sur ces axes croisés. De l’une, je sais seulement qu’un protagoniste, dont le nom déguisait à peine l’adjectif “russe”, était censé dis paraître sur la route d’un Etat balte... (p. 166).

Trata-se de Albert Crucis, protagonista de **Les lieux-dits**, misterioso pintor desaparecido num desastre de automóvel na região báltica. A vocação do personagem deve-se a um fator etimológico: **crucis**, genitivo latino, significa “de la croix” e, por trocadilho, “Delacroix”. **Cicrus**, anagrama de **Crucis**, é entendido como **sic russe**, “textualmente russo”. Assim, a intertextualidade e a operação fônica re-inscrevem o norte europeu na topografia da novela.

L’Observatoire de Cannes é mencionado como uma estória que “exaltait ce côté belvédère d’où, paraît-il, on voit, sous certaines conditions, se profiler la Corse” (p. 166).

**Corse** é o resultado de uma paulatina metamorfose fônica: **courses / écorces / corse** (p. 160 e 163). O verbo **corser** é duplamente conotado: seu significante é indicado pela homofonia com o substantivo **Corse**; seu significado (tomar corpo) é fornecido pelo próprio texto: “Avec les déplacements du doigt [...] prend corps l’idée d’un continent unique...” (p. 162; grifos nossos). A semelhança de significante, gerando a semelhança de significado entre **Corse** e **corps**, e depois o cruzamento rousselfiano com **Sardaigne** produzem um “corps qui saigne” (**COR + SARDAGNE**). Nesta rede de relações, **Crimée** aponta o crime.

A estranha antonomásia da Córsega, “la souillure” (p. 164), relaciona-se com a mancha provocada pelo tinteiro derramado sobre a folha de papel; “son angle supérieure, à gauche, est souillé d’une macule irrégulière” (p. 161; grifos nossos).

Assim, a partir de uma “brutale intuition” (p. 164) que lê no nome das ilhas um corpo sangrando e que confere à

35 Cf. AUGÉ, v. 6, p. 688.

mancha sobre a página virgem (“pages vierges ou raturées”, p. 161) conotação criminal e incestuosa, surge a versão geográfica do “corps pris”, na figura feminina designada metonimicamente pela cabeleira, “au-delà de la table, dans la profondeur de la chambre” (p. 162).

Aglutinando, numa variante, imagens de P.B. (a. a limpeza da praia; b. “Sans doute les oiseaux du large ont-ils laissé sur les ondulations fragiles [...] le fin graphisme de leurs traces”, p. 143-144) e de “Jeu” (“elle s’enfuit en tous sens sur la page, parmi les coquilles, au risque de se perdre, à la poursuite de quelque nouveau jeu”, p. 31), A. termina com a limpeza de um jardim, anunciando um novo texto: o solo limpo, no qual se acumula “en ébauches de tours” (novas construções esboçadas) um material a ser reutilizado (“feuilles et plumes éparses”), é o espaço onde a escritura continuará a complicar-se infinitamente:

Ce sera au prix, sur le sol, d’insignifiantes courbes que viendront compliquer, peu à peu, en tous sens, infiniment, des empreintes d’oiseaux (p. 170).

### RÉSUMÉ

Cette étude veut montrer l’auto-génération et les principales isotopies d’un recueil de neuf nouvelles enchaînées — les *Révolutions Minuscules*, de Jean Ricardou.

Des procédés fondés sur la polysémie et l’anagramme engendrent un texte qui déclenche à son tour d’autres textes. La rotation des mots se prolonge dans un mouvement de translation réalisé par la migration des signes qu’une irrégularité réforme d’une nouvelle à l’autre.

Le jeu des connotations reflète trois isotopies entrecroisées: l’isotopie constellaire — perçue à travers le mécanisme sidéral de la révolution des signes, l’isotopie de l’écriture — quand le texte exhibe sa propre construction et en fait son histoire, et l’isotopie sexuelle ou l’écriture du corps — interdite dans les brisures du tissu textuel.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 AUGÉ, P. *Dictionnaire Larousse du XXe. siècle*. Paris, Larousse, 1928. 6 v.
- 2 BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973. 108 p.
- 3 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1969. 4 v.

- 4 DERRIDA, J. **La dissemination**. Paris, Seuil, 1972. 407 p.
- 5 ————. **Marges de la philosophie**. Paris, Minuit, 1972. 393 p.
- 6 ————. **Positions**. Paris, Minuit, 1972. 133 p.
- 7 GREIMAS, J. & COUTÈS, J. **Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris, Hachette, 1979. 423 p.
- 8 GRIMAL, P. **Dictionnaire de la mythologie**. 6. éd. Paris, Presses Universitaires de France, 1979. 574 p.
- 9 KRISTEVA, J. **Sémiotique; recherches pour une sémanalyse**. Paris, Seuil, 1969. 380 p.
- 10 LACAN, J. **Ecrits**. Paris, Seuil, 1966. 924 p.
- 11 LEVI-STRAUSS, C. **Le cru et le cuit**. Paris, Plon, 1964. p. 203-87.
- 12 MALLARMÉ, S. **Oeuvres complètes**. Paris, Gallimard, 1945. 1659 p.
- 13 PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo, Perspectiva, 1976. 320 p.
- 14 RICARDOU, J. **Les lieux-dits**. Paris, Gallimard, 1969. 160 p.
- 15 ————. **Nouveaux problèmes du roman**. Paris, Seuil, 1978. 351 p.
- 16 ————. **L'observatoire de Cannes**. Paris, Minuit, 1961, 160 p.
- 17 ————. **La prise de Constantinople**. Paris, Minuit, 1965. n.p.
- 18 ————. **Révolutions minuscules**. Paris, Gallimard, 1971. 170 p.
- 19 ROBERT, P. **Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française**. Paris, Société du Nouveau Littré, 1970. 1971 p.