

ANTITERAPIAS, DE JACQUES FUX: UMA ODE AO TEXTO INFINITO

ANTITERAPIAS, BY JACQUES FUX: AN ODE TO THE INFINITE TEXT

Laysa Louise Silva Beretta¹

Saboreio o reino das fórmulas, a derrubada das origens, a desenvoltura que faz vir o texto anterior do texto ulterior. Compreendo que a obra de Proust é, pelo menos para mim, a obra de referência, a mathesis geral, a mandala de toda a cosmogonia literária [...] E isso é bem o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – que este texto seja de Proust, ou o jornal cotidiano, ou a tela de televisão: o livro faz sentido, o sentido faz a vida.

(*Le Plaisir du texte*, Roland Barthes, 1973)

RESUMO: Jacques Fux criou um método restritivo para citar e revisitar a literatura em *Antiterapias* (2012). Assim, o autor insere citações que vão se incorporando ao texto, vão “plagiando por antecipação” (FUX, 2014, p.13). De acordo com Gerard Genette em *Palimpsestos* (1982), há dois tipos de relação textual: a intertextual e a hipertextual. A primeira refere-se ao eixo da intertextualidade, que é a presença efetiva de um texto no outro “sob sua forma explícita e mais literal” (GENETTE, 1982, p. 9). A segunda, por sua vez, refere-se ao eixo da hipertextualidade, que é “todo texto derivado de um texto anterior por simples transformação” (GENETTE, 1982, p. 15). Dessa forma e evocando Tiphaine Samoyault, Laurent Jenny, Jorge Luís Borges e, sobretudo, Genette, pretendo observar a intertextualidade a partir da memória e a hipertextualidade a partir da revisitação literária para vislumbrar o que eu chamo de texto infinito na obra de Jacques Fux.

PALAVRAS-CHAVE: Hipertextualidade; intertextualidade; Jacques Fux.

ABSTRACT: Jacques Fux has created a restrictive method to quote and revisit the literature on *Antiterapias* (2012). Thus, the author inserts citations that are gradually becoming part of the text, “plagiarizing by anticipation” (FUX, 2014, p.13). According to Gerard Genette in *Palimpsestos* (1982), there are two types of textual relationship: the intertextual and the hypertextual. The first refers to the axis of intertextuality, which is the actual presence of one text in the other, “in its explicit and most literal form” (GENETTE, 1982, p.9). The second, in turn, refers to the axis of hypertextuality, which is “all text derived from an earlier text by simple

¹ Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Londrina – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Estadual de Londrina – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8573-5484>. E-mail: laysaberetta@gmail.com.

transformation" (GENETTE, 1982, p.15). In this way, and by evoking Tiphaine Samoyault, Laurent Jenny, Jorge Luís Borges and, above all, Genette, I intend to observe intertextuality from memory and hypertextuality from the literary review to see what I call infinite text in the work of Jacques Fux.

KEYWORDS: Hypertextuality; intertextuality; Jacques Fux.

1 INTRODUÇÃO

Jacques Fux, matemático de formação, publicou, em 2011, o seu primeiro livro: *Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OULIPO*. O livro, que recebeu o prêmio CAPES pela melhor tese do Brasil, foi seguido por *Antiterapias* (2012), *Brochadas: confissões sexuais de um jovem escritor* (2015) e *Meshugá* (2016).

O livro elencado para esta breve análise é *Antiterapias* (livro vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura em 2013), de 2012. Narrado em primeira pessoa, trata-se de uma autobiografia ficcional. Fux volta-se para a vida de um judeu desde os seus primeiros anos escolares até o doutorado na França, narrando assim o coração aos solavancos diante do primeiro amor, a alma torturada do garoto que enfrentava o colégio católico aos onze anos e a melancolia da juventude. O livro é construído a partir de vinte três capítulos nomeados com cada uma das profissões já vislumbradas pelo narrador, como "Astrofísico ou Aquele que sonha as estrelas", "Poeta ou Aquele que inspira a imaginação" e "Matemático ou Aquele que vislumbra a quintessência". Carregado de ironia, humor e algum comprometimento diante da tradição judaica, as elucubrações da criança superprotegida por úteros, do jovem diante da primeira masturbação (ou ficção no banheiro) e do adulto que pretende ser brilhante são interrompidas pelos nazistas, pelo peso do nazistas na vida de um judeu e pela memória da Shoah: "Os malditos nazistas me encontraram. Às vezes, as veredas desse nosso labirinto convergem. E eu levei a pior" (FUX, 2014, p. 25).

As mais profundas amarguras de um homem comum em formação relacionam-se, na narrativa, com Hitler, Eichmann e Bormann. Toda e qualquer tentativa de emancipação é frustrada com a noção de que o caminho era aquele porque em algum momento e em algum lugar da história os seus antepassados toparam com o vírus nazista.

Ainda que o compromisso com a tradição judaica seja um traço observável no romance, a pretensão desta breve análise é lidar com a noção de texto infinito presente na narrativa de Fux, além ainda de perscrutar o papel da memória na obra.

Inspirado certamente pelas restrições matemáticas² de Georges Perec, do OULIPO (corrente literária formada por escritores matemáticos³) e de Jorge Luís Borges, Fux organiza a sua narrativa a partir de uma restrição visível (ainda que, possivelmente, haja algumas restrições invisíveis para os não iniciados na matemática) e cara para este trabalho: a utilização de citações.

Assim como Borges, Fux criou um método para citar e revisitar a literatura e insere citações que vão se incorporando ao texto, vão “plagiando por antecipação” (FUX, 2014, p.13). O autor ainda pondera, em uma entrevista concedida para **O Globo**, que nada do que acontece com o narrador do livro é inédito, tudo já teria acontecido em algum momento da literatura. “Foi uma regra que me impus” (FUX, 2014).

² Procedimentos restritivos são padrões impostos na criação literária. Georges Perec, por exemplo, escreve um romance sem usar a vogal “e” (a mais importante na língua francesa) e uma narrativa palindrômica. No site oficial do OULIPO (www.ouliipo.net) há uma seção dedicada às diversas restrições identificadas pelo grupo, com aproximadamente oitenta tipos diferentes organizados em ordem alfabética.

³ A relação entre matemática e literatura não é inédita. Ítalo Calvino, Georges Perec, Raymond Queneau, Jacques Roubaud, Cortázar e Duchamp eram matemáticos. Além disso, as restrições matemáticas são empenhadas por nomes como Lewis Carroll (também matemático) e Jorge Luís Borges.

De acordo com Gerard Genette em *Palimpsestos* (1982),⁴ há dois tipos de relação muito confundidas: a relação intertextual e a hipertextual. A primeira refere-se ao eixo da intertextualidade, que é a presença efetiva de um texto no outro “sob sua forma explícita e mais literal [...] a prática tradicional da citação [...] sob uma forma menos explícita e menos canônica, a do plágio [...] que é um empréstimo não declarado (GENETTE, 1982, p. 9). A segunda, então, refere-se ao eixo da hipertextualidade, que é “todo texto derivado de um texto anterior por simples transformação” (GENETTE, 1982, p. 15).

Assim, parece-me crucial delimitar os eixos na obra de Fux para que possamos entender de que forma o método restritivo de citação funciona e de que maneira ele se relaciona com a memória e com a noção de texto infinito.

O eixo da hipertextualidade aproxima-se da rede de leitura estabelecida pelo leitor, quer dizer, depende quase que inteiramente da alteridade, já que o texto transformado perde muitas vezes o seu código primeiro. De qualquer forma, é possível perscrutar alguns sinais a partir da ideia de que nada na concepção da personagem é original e de algumas pistas que o autor incorpora, certamente não por acaso, na narrativa. É possível, por exemplo, evocar *O Complexo de Portnoy*, de Philip Roth (1969), quando consideramos a relação da personagem com a mãe, o título do romance de Fux e o discurso confessional - apesar da “memória falaciosa” (FUX, 2014, p. 179). É igualmente praticável pensar nas pulsões Freudianas quando consideramos os entraves na vida sexual do narrador adolescente, em *O Duplo* (1846), de Dostoiévski, quando ponderamos sobre o *dibouk*, em *Em Busca do Tempo Perdido – No caminho de Swann* (1913), de Marcel Proust, com relação aos caminhos da memória e à

⁴ É preciso reconhecer que os primeiros nomes a tratar das relações intertextuais foram Mikhail Bahktin e Julia Kristeva. O primeiro observa a polifonia e o diálogo no romance e a segunda cunha a palavra intertextualidade pela primeira vez a fim de pensar a transposição de um ou vários sistemas de signos em outro. Entretanto, elegi as contribuições de Gérard de Genette para a análise porque, além do método intrigante, Genette limita o conceito em torno da intertextualidade e resolve algumas ambiguidades. A diferenciação entre intertextualidade e hipertextualidade é decisiva para a análise proposta.

família, na obra *É Isto um Homem?* (1947), de Primo Levi, quando julgamos o compromisso com o testemunho judaico e o conto “Funes – o memorioso” (1942), de Jorge Luis Borges, quando o narrador medita sobre as impossibilidades da memória.

A intertextualidade ocorre também de maneira reiterada em *Antiterapias*. Há a presença efetiva de todo um cânone na obra de Fux. O método imposto pelo autor forma uma rede complexa e instável (instável porque se relaciona com a recepção do leitor, com a alteridade) de referências. Toda e qualquer lacuna deixada pela narrativa é preenchida por prefácios, citações e alusões. Os prefácios ou, para Genette, os elementos paratextuais, sugerem os caminhos possíveis a cada novo capítulo, as referências são inseridas para endossar alguma meditação - “Ele arremessou a bolinha de totó diretamente na minha testa. Como na história de David e Golias. Pontaria Precisa” (FUX, 2014, p. 151) - e as alusões, nem sempre visíveis para o leitor, tornam possível vislumbrar o grande leque referencial empenhado no romance: “Ali me tornei o Urutu Branco, a mais mortífera das cobras” (FUX, 2014, p. 164).

Entretanto, o método restritivo de Fux se dá, principalmente, a partir do plágio. Quer dizer, “uma retomada literal, mas não marcada e a designação do heterogêneo é nula” (SAMOYAULT, 2008, p. 51). O papel da recepção, então, é crucial. Isso porque até mesmo um leitor já iniciado (com uma rede de leitura considerável) precisa de alguma astúcia para desvendar alguns excertos incorporados à narrativa.

Trata-se do “plágio praticado com fins intencionalmente lúdicos ou subversivos [que] possui uma dinâmica propriamente literária”. Parte-se da ideia de que os textos literários são fragmentos de um conjunto coletivo, um patrimônio de todos. Borges, por exemplo, refuta a noção de plágio, asseverando que todas as manifestações artísticas são obra de um único autor, que é intemporal e anônimo (BORGES, 1999). O que faz Fux, então, é incorporar,

como quem maneja um caleidoscópio, *O Guardador de Rebanhos* (Alberto Caeiro) quando descreve as emoções provocadas por Anna O., “No meio do caminho” (Carlos Drummond de Andrade) e “Poeminho do contra” (Mário Quintana) para falar do *dibouk*, “Façamos (Vamos amar)” (Chico Buarque) para exaltar a masturbação, “Bundamel Bundalis Bundacor Bundamor” (Carlos Drummond de Andrade) para analisar as bundas das meninas do colégio, *Grande Sertão: Veredas* (Guimarães Rosa) é incorporado em inúmeras passagens e outros, muitos outros.

A obra é concebida através da literatura e toda e qualquer lacuna deixada pela narrativa é também preenchida com literatura: “incompleto, preenche sua vida com literatura” (FUX, 2014, p. 38). A literatura é revisada a partir da transformação e da presença efetiva em *Antiterapias*, quer dizer, está presente no eixo hipertextual e no eixo intertextual. A presença da intertextualidade e da hipertextualidade é balizada a partir de duas premissas fundamentais no romance: a memória e a questão da originalidade literária, respectivamente.

O eixo da intertextualidade é alicerçado pelos meandros da memória: os seus falseios e as suas fixações:

Aqui, portanto, devido aos meus esquecimentos e à literatura, falseio. A vontade de lembrar de ficcionar me motiva. A memória do homem não é uma soma, mas uma desordem de possibilidades indefinidas. Talvez criar e referenciar os *clássicos* seja mais belo do que narrar somente minha própria experiência. Não há crime aqui. Há resgate. O meu resgate. O falso resgate. O único e possível resgate. Por isso me lembro. E rememoro com certa dor, pois de fato minha memória engana: Silvinha, meu amor juvenil, que defendi dos *dibouks* infantis, não era *verdadeiramente* Silvinha. Chamava-se Aninha (FUX, 2014, p. 66-7).

E o eixo da hipertextualidade é fundamentado a partir da noção criada em torno na (des) originalidade literária:

A Literatura deve ser como o sofrimento de Riobaldo. Como a inveja, o ódio, o escárnio e o amor inalcançável de Dante. [...] Não fazamos versos sobre acontecimentos. Não há criação nem morte perante a poesia. Não fazamos poesia com o corpo, esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica. Penetremos surdamente no reino das palavras. Lá estão os poemas que esperam ser escritos. Aqui tento penetrar surdamente no reino da palavra. E da literatura (FUX, 2014, p. 139).

Pretendo, nesse sentido, percorrer as premissas indicadas para vislumbrar o que eu chamo de texto infinito na obra de Jacques Fux.

Assim, dividirei o trabalho em duas partes, ou melhor, dois eixos. Evocando Genette, pensarei a intertextualidade a partir da memória e a hipertextualidade a partir da revisitação literária.

Para tanto, buscarei esteio nas análises de Tiphaine Samoyault, Laurent Jenny, Jorge Luís Borges e Leyla Perrone Moisés.

2 EIXO INTERTEXTUAL: “O QUE LEMBRO, TENHO”

Tenho, ainda, duas memórias. A minha pessoal e a daquele Shakespeare que parcialmente sou. Ou melhor, duas memórias me têm. Há uma zona em que se confundem.

(“A Memória de Shakespeare”, Jorge Luís Borges)

Riobaldo considerava posse tudo o que a sua memória conseguisse abarcar. Jacques Fux também. Elucubrações sobre o poder, os limites e o papel da memória são evocadas com frequência na narrativa. O texto trava um embate com o memorícidio. A memória é quase uma bandeira. Revisita-se a tradição judaica, revisita-se testemunhos da *Shoah*, revisita-se o ensino religioso, revisita-se a infância e, diante dos lampejos da memória, revisita-se a literatura.

Os instantes são recobrados, alguns lembrados e outros esquecidos. “Pudera eu escrever como Marcel. Pudera eu escrever e lembrar como ele. Mas

não posso. Não consigo. Mesmo assim escrevo” (FUX, 2014, p. 91), pondera o narrador.

Assim como Borges, o narrador persegue os mistérios da memória, a sua classificação e os seus recalques. Qual é o critério da memória diante dos momentos a serem escolhidos? De que forma os momentos são classificados? “Como ser um se somos muitos? O que é a literatura? Misturo, aqui, classificação com memória. Percepção e possibilidade. Lembrança e esquecimento” (FUX, 2014, p. 90).

A presença e a ausência da memória estão intimamente ligadas com a literatura, com o que é a literatura e com o que ela pode ser no romance. As lacunas deixadas pela existência e pela memória da vida são preenchidas pela memória literária, pela rede de referências lançada pelo autor.

Nesse sentido, Samoyault considera em *A Intertextualidade* (2008) que:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

A relação entre memória intertextualidade não é inédita. Além de Samoyault, Borges, Compagnon e Perrone Moisés colaboram com a ideia de que a intertextualidade desempenha o papel de memória da literatura. Enquanto Compagnon (1996, p. 23), por exemplo, observa, em *O Trabalho da Citação*, que “a citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura” (COMPAGNON, 1996, p. 23), Perrone Moisés (1978, p. 59) acredita que “em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura”.

A presença efetiva de outros textos em *Antiterapias* demonstra a capacidade que a literatura tem de se constituir e reconstituir a partir dela

mesma. Os textos incorporados representam uma biblioteca, uma seleção canônica ressignificada na narrativa:

Estou me lembrando. Testemunho minhas lembranças. **Preencho meus esquecimentos com literatura.** Com ficção. Acontecimentos que realmente aconteceram? Onde estão eles? Se eu encontrar uma testemunha que deponha a favor das minhas memórias, elas de fato teriam ocorrido? (FUX, 2014, p. 63, grifo nosso).

A memória literária é evocada quando a memória pessoal é relativizada: “O que de fato aconteceu importa? Interessa o que sou capaz de narrar agora” (FUX, 2014, p. 65). Assim, excertos de poemas, músicas e peças teatrais são inseridas sem destaque (não considero aqui as referências – empréstimos não literais, mas explícitos - a filmes e obras) na narrativa.

Em um pequeno trecho, ao discorrer sobre Aninha – o primeiro amor do narrador –, o texto lança luz sobre poemas de Mário Quintana e Fernando Pessoa:

O meu amor, Aninha, o meu amor é como um fio telegráfico da estrada onde vêm pousar andorinhas. De vez em quando chega uma e canta (não sei se as andorinhas cantam, mas vá lá). Canta e vai-se embora. A última que passou limitou-se a fazer cocô no meu pobre fio da vida! No entanto, Aninha, o meu amor é sempre o mesmo: as andorinhas é que mudam. Assim muitas cagaram no fio da minha vida. Com razão. Ninguém era capaz de suportar tamanho amor, tamanha dedicação. Só mamãe e eu. Talvez muitas tenham tentado cantar. Se eu as soubesse ouvir...**Ah, mas se ela adivinhasse! Se pudesse ouvir o olhar e se um olhar lhe bastasse para saber o que estão a amar.** O meu olhar nada escondia. Tudo revelava (FUX, 2014, p. 96, grifo nosso).

Os poemas “Poeminha Sentimental” (Mário Quintana) e “Presságio” (Fernando Pessoa) estão no excerto destacado. São revisitados e preenchem o discurso do jovem narrador que descreve o início da sua vida amorosa. Da mesma forma, *Grande Sertão: Veredas* está em uma discussão religiosa e na

existência ou inexistência do diabo: “Ou até descobriremos que, de fato, eles não existem. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (FUX, 2014, p. 116) e Bob Marley é usado para ilustrar um trecho dedicado aos amigos de infância da personagem: “O *dibouk* não tem amigos de infância. Eu tenho e estamos juntos até hoje [...]. Good friends we had, good friends we’ve lost along the way” (FUX, 2014, p. 154).

O método restritivo utilizado por Fux percorre a obra toda. Algumas incorporações são maiores e repetitivas (ocorrem mais de uma vez em uma só lauda), como no excerto acima, mas a maioria delas são menores, pontuais. Aparecem para preencher espaços e instalar as armadilhas da escrita que pretende comunicar e evocar um sistema literário próprio.

O jogo dialético entre os lampejos da memória pessoal do narrador e os clarões da memória literária presente no romance evoca o conto “Funes, o memorioso”, de Jorge Luís Borges. Nele, o escritor argentino narra a história de um rapaz (Ireneo Funes) de memória prodigiosa, cheia de detalhes. Funes aprendia qualquer idioma com rapidez, mas era incapaz de pensar, de criar. Pensar, de acordo com Borges, “é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair” (BORGES, 1999, p. 545) e não havia lugar para elaborações no mundo abarrotado de memórias e detalhes do rapaz. O mundo era multiplicado tal como ele é a partir da capacidade de Funes, não há pensamento e nem criação. Trata-se, então, de uma memória estéril, que não acrescenta e que não transforma.

Não há uma diminuição do valor da memória em *Antiterapias*, há, entretanto, uma valorização da memória enquanto representação subjetiva e transformadora, e é exatamente nessa brecha representativa que a literatura é inserida no livro de Fux. Na representação do passado, a literatura torna-se um “sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores” (CANDIDO, 1973, p. 74).

Tanto as lembranças quanto os esquecimentos são registrados, mas os fatos importam mais como “ponto de partida para a invenção e o raciocínio” (BORGES, 2001, p.84), para a ficção: uma ficção produzida a partir de um cânone definido.

A relação intertextual (ou a presença efetiva de um texto no outro) já faz com que possamos vislumbrar de que forma o romance de Fux elabora uma ode ao texto infinito a partir da criação de um sistema literário que se autorreferencia.

A noção em torno de uma literatura definida pela capacidade de falar da própria literatura lança luz para uma questão complementar – mas não menos importante – que será discutida no eixo hipertextual: como considerar a originalidade criadora?

3 EIXO HIPERTEXTUAL: “CAVALO QUE AMA O DONO, ATÉ RESPIRA DO MESMO JEITO”

“E vocês querem que eu, plagiário dos plagiários de Sterne

--

Que foi plagiário de Swift –

Que foi plagiário de Wilkins –

Que foi plagiário de Cyrano –

Que foi plagiário de Reboul –

Que foi plagiário de Guillaume des Autels –

Que foi plagiário de Rabelais –

Que foi plagiário de Morus –

Que foi plagiário de Erasmo –

*Que foi plagiário de Lucien – ou de Lucius de Patras –
ou de Apuleio – pois não se sabe qual dos três foi
roubado pelos dois outros, e nunca me preocupei em
sabe-lo...*

*Vocês gostariam, repito, que eu inventasse a forma e o
fundo de um livro! Que o céu me ajude! Condillac diz em*

*algum lugar que seria mais fácil criar um mundo do que
criar uma ideia.*

*E é também a opinião de Polydore Virgile e de
Bruscambille”*

(Charles Nodier, *Questions de littérature légale*, 1812).

Além da rede de referências composta pelas citações incorporadas à narrativa, outra noção constitui o método restritivo empenhado por Fux: a premissa de que nada do que acontece com o narrador do livro é original, de que “tudo já teria acontecido em algum momento da literatura” (FUX, 2014). Anteriormente, discorri sobre as possibilidades de hipotextos para o romance. É claro que precisar a rede literária em uma relação hipertextual envolve subjetividade e acaba sendo sempre um esboço bastante instável. De qualquer forma, a narrativa deixa pistas e é admissível pensar em *É Isto um Homem?* (Primo Levi), *Em Busca do Tempo Perdido – No caminho de Swann* (Marcel Proust) e *O Complexo de Portnoy* (Philip Roth), por exemplo.

A relação hipertextual, todavia, não é extraordinária. Ouso dizer, inclusive, que é possível perseguir rastros de hipotextos em qualquer narrativa - até mesmo naquelas que procuram assimilar toda e qualquer marca de heterogeneidade e/ou influência -, mas é importante pensar na pretensão da metodologia estabelecida por Fux, quer dizer, no que o autor considera acerca da originalidade criativa ao empregar um método restritivo que impunha citações e referências literárias e ao ponderar: “Posso eu escrever algo alheio à minha vida? Distante da minha arte? Longe da literatura?” (FUX, 2014, p. 203).

As proposições do OULIPO no tocante aos desafios ou restrições na escrita indicam possibilidades. De acordo com Jacques Fux e Maria Elisa Rodrigues Moreira,

As restrições não eram, assim, para o Oulipo – e não foram para Calvino e para Rosa – instrumentos constrangedores da liberdade

criativa mas, ao contrário, fonte inesgotável de possibilidades de criação, o começo de um processo de escritura ao qual se seguirão diversas etapas de exploração e recriação das regras no sentido de amplificar sua potencialidade criativa, garantindo a qualidade literária de suas obras (FUX; MOREIRA, 2010).

Entre os oulipianos, conserva-se a ideia de que as possibilidades criativas crescem na restrição. De acordo com eles, todo texto é regido por regras latentes ou visíveis. Assim, adotar *contraintes* e métodos conhecidos possibilitaria maior liberdade e domínio no processo criativo, libertando o escritor da posição de escravo da inspiração.

Os métodos são jogos matemáticos que pretendem transformação lúdica e, ao lado de combinações ou de exercícios com o palíndromo, a reescrita de textos existentes é bastante praticada. Reescrita que visa, principalmente, a transformação, as possibilidades de criação e a renovação. Existe, assim, a consciência “de que o homem vem escrevendo um grande e único texto através dos tempos” (CURY, 1982, p. 1).

Nesse sentido, Fux traz a concepção de que o seu texto não tem apenas um autor:

Aqui, as minhas passagens paralelas podem ser encontradas nos muitos autores desta obra. Nos muitos *eus*. No cânone. Uma cadeia literária é criada. Discutida. Estruturada. Polemizada. Desconstruída. Ambiguidade intencional. A obra aqui vive a sua vida (FUX, 2014, p. 204).

O autor não só reconhece a cadeia de leituras e influências inerente a todo processo criativo, como a coloca em evidência quando adota o método restritivo, contrariando a noção de gênio criador. Os holofotes estão sobre a literatura, sobre as possibilidades que o texto tem de se desconstruir e se reinventar, evoluindo temáticas ou negando noções.

Assim, a narrativa de Fux não levanta uma problemática em torno da originalidade literária, mas polemiza os porquês da problemática ao compreender que uma ideia original é quase utópica, já que até mesmo as ideias inéditas são criadas para confrontar uma noção anterior.

Dessa maneira, o que importa é revisitar noções impostas, é “não deixar o sentido em sossego” (JENNY, 1979, p. 45), considerando que “na estrutura de uma obra literária convivem, em tensão dialética, o iminente novo, o inédito e sua relação com os arquétipos que formam a série literária” (CURY, 1982, p. 6).

Nesse sentido, entretanto, convém indagar: como demarcar a origem? “A literatura é de quem?” (FUX, 2014, p. 203) A pergunta permanece sem resposta na narrativa, é inserida como indagação, como se a réplica não fosse possível ou ainda não fosse importante.

Samoyault, ainda nessa direção, pondera:

As ideias não pertencem a ninguém, elas circulam, voam, dispersam-se e pousam, de acordo com os ventos, cuja orientação é preciso medir. As metáforas, que lembram este movimento incessante, são numerosas: as abelhas e o mel, a viagem e a sua busca, a árvore e o enxerto... Tudo está dito, mas redigo o que quero. Por isto somos apenas copistas? (SAMOYAULT, 2008, p. 72).

A pesquisadora vai, de certa forma, ao encontro do que propõe Borges no conto “Tlön, Uqbar. Orbis Tertius”, ao dizer que “todas as obras são obra de um só autor, que é intemporal e anônimo” (BORGES, 1999). Quer dizer, o texto não pertence a ninguém, mas também é de todos.

De qualquer forma, ousou dizer que a literatura é de quem souber tirar proveito dela, de quem souber fazer com que o cânone se confunda com memória e história, ficcionalizando. É de quem propõe um romance original e complexo ao considerar a repetição um método necessário para colocar em

relevo a literatura que se pareceu com a sua história, que foi, por algum momento, parte da sua história, mas que poderia ser parte da história de qualquer um:

Mas eu escrevo aqui minha história calcada na verdade. Ou na minha verdade. Ou na minha ficção. Ou na minha posição de autor. Ficcionista. E isso não tem problema, já que não almejo mudar a História. Somente enobrecer literariamente fatos e casos cotidianos. Que acontecem com todos. Em tudo. Ao longo do tempo (FUX, 2014, p. 109).

O método restritivo – que já é pretencioso por si só – aplicado à criação do romance não demonstra apenas a originalidade dos oulipianos ou a astúcia de Fux ao arquitetar a cadeia literária, mas revela, sobretudo, um culto ao texto literário. Reconhece-se, assim, o poder da literatura e das histórias que se confundem com a vida.

Utilizar o que já foi feito não é demérito nesse caso. A relação intertextual é empregada para enobrecer a literatura e mostrar de que maneira a literatura enobrece a ficção e a vida. Arrisco dizer que trata-se de uma ode ao texto infinito a partir da seguinte premissa: reconheço que alguém já tenha escrito, reconheço o grande feito, mas proponho algo novo e ficcionalizo, porque “a criação se exerce não na matéria, mas na maneira, ou no encontro de uma matéria e de uma maneira” (SAMOYAULT, 2008, p. 70).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Barthes reflete em *S/Z* (1970) que a disseminação gerada pelo texto é uma atividade, ou melhor, um processo em que um significante trama outro, o qual trama outro... Um jogo ininterrupto, um sistema vivo. Desse modo, sem identidade, singularidade ou origem demarcada, a atividade textual é

substancialmente intertextual. Trata-se da abertura do texto para outros textos e códigos.

Ainda na mesma direção, o autor pondera sobre a especulação em torno da fonte (para Genette, o hipotexto) ou da origem da relação intertextual em *O Prazer do Texto* (1973). De acordo com Barthes, não cabem especulações se entendermos o texto como um processo: “Saboreio o reino das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior” (BARTHES, 1987, p. 48). A origem – ou a obra referência – é subjetiva, ela engendra uma “lembrança circular” (Idem) no autor e no leitor, fazendo com que seja impossível viver fora do texto infinito.

Assim e diante do que foi exposto durante esta breve reflexão, não me parece arriscado afirmar que os eixos traçados e observados no romance de Jacques Fux arquitetam uma circunferência, uma rede de leituras mais ou menos definida a partir de um método restritivo de citações.

Os eixos analisados (intertextual e hipertextual) complementam-se quando desvelam, pouco a pouco, o que o método restritivo pretende. As citações incorporadas à narrativa suplantam o jogo lúdico e propõem questões fundamentais para a literatura como um processo intertextual: a memória e a originalidade literária. Nesse sentido, a obra não só reconhece, como revela o texto literário como um processo de memória e transformação. Quer dizer, contrariando o conceito de ideia original (tão cara para o gênio criador), Fux decide que nada do que acontece com o narrador seria original. A impossibilidade de viver fora do texto infinito é trazida para o cerne da narrativa, a impossibilidade desconhecida e negada pela maioria dos autores que procuram incessantemente pelo assunto inédito é problematizada e enobrecida por Fux a partir da restrição imposta.

A ode ao texto infinito existe na medida em que *Antiterapias*, escrito por “muitos autores” e “muitos colaboradores” (FUX, 2014, p. 203), dá voz a um

pequeno judeu que lembra Alexander Portnoy (exceto pela ausência de uma irmã gêmea e pela diferença na relação com a masturbação), que plagia a dor fingida de Fernando Pessoa, Vinícius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade diante do primeiro amor e do vasto mundo e que, assim como Bentinho, jamais “tinha ouvido a palavra dissimulada antes de Capitu” (FUX, 2014, p. 159). Existe, sobretudo, na medida em que a narrativa revela um Aleph literário. Um Aleph como o de Borges: uma pequena esfera furta-cor de dois ou três centímetros. Entretanto, a visão era outra. Enquanto o *Aleph* (1949) de Borges revelava “os segredos do mundo” (FUX, 2014, p. 27) e o universo infinito, o Aleph de Fux expõe os fundamentos da literatura e o texto infinito.

REFERÊNCIAS

ABOS, Marcia. Jacques Fux e a matemática da literatura. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/jacques-fux-a-matematica-da-literatura-11254923>> Acesso em 15 de março de 2019.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BORGES, Jorge Luis. A memória de Shakespeare. In: BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2006.

BORGES, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges: obras completas*. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *O Livro de Areia*. Trad. Lygia Morrone. São Paulo: Globo, 2001.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Intertextualidade: uma prática contraditória. *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*. Minas Gerais, n. 8, p. 1-12, 1982.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1973.

FUX, Jacques. *Antiterapias*. Belo Horizonte: Scriptum, 2014.

FUX, Jacques; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Literatura e Matemática e diálogo: uma leitura de *A terceira margem do rio* e *O barão nas árvores*. *Revista Garrafa*. Rio de Janeiro, n. 20, Jan./Abr. 2010.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Trad. de Clara Crabbé Rocha. *Poétique*, n. 27, Coimbra, pp. 5-49, 1979.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

Recebido em 07/01/2020.

Aceito em 29/05/2020.