

II Encontro de Pesquisas do Francês (15/10/2010)

Doutorando: Manlio M. Speranzini

Orientadora: Prof^a Dr^a Claudia Amigo Pino

Título da apresentação: **et cetera - a pesquisa infinita das coisas**

Sim, em se tratando da obra de Georges Perec, a apresentação da pesquisa que trata do diálogo da(s) coisa(s) perecquiana(s) com a Arte Contemporânea, poderia iniciar assim: com uma imagem. Não com uma ‘imagem literária’, mas com uma imagem-miragem onde o texto é *trompe-l’oeil* literário: brincadeira de esconde-esconde da linguagem, onde a dificuldade de verbalização do texto abre espaço a uma visualidade instantânea que acusa: aqui tem coisa.

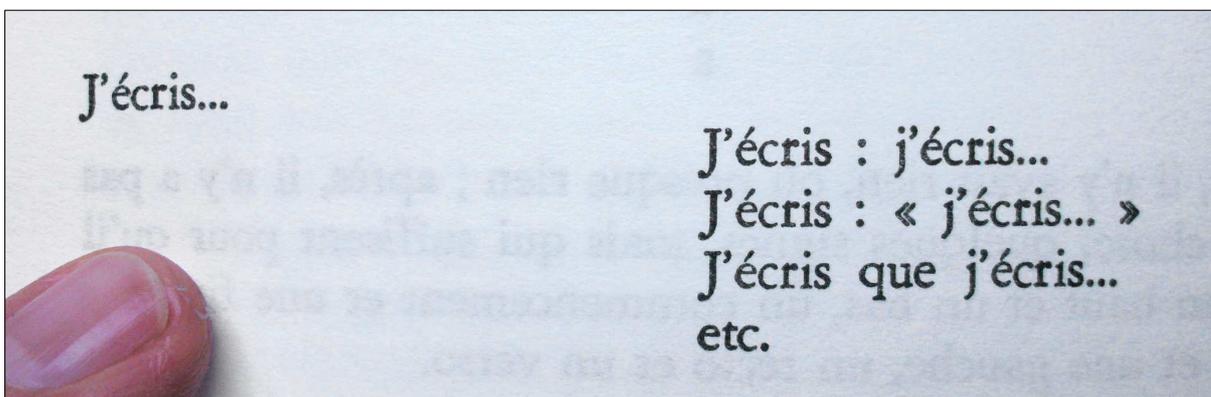


Figura 1: "J'écris..." Georges Perec. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1994. p. 17.

Mas a visualidade presente na obra perecquiana não se refere unicamente à materialidade da página impressa: o autor sempre define um ponto de vista particular para guiar o leitor pelo texto. Seus propósitos parecem claros no texto ‘Leitura exhaustiva de um lugar parisiense - ou as ruínas de Paris’ (1975)¹, uma longa descrição feita *in loco* daquilo que o autor vê acontecer numa praça parisiense ao longo de três dias consecutivos:

Há uma infinidade de coisas na Place Saint-Sulpice [...].

Um grande número, senão mesmo a maior parte, destas coisas foram descritas, inventariadas, fotografadas, relatadas ou recenseadas. O meu propósito, nas páginas que se seguem, foi muito mais o de descrever o resto: aquilo que geralmente não se nota, aquilo em que não se repara, aquilo que não tem importância: o que acontece quando nada acontece, ou não existisse o tempo, as pessoas, os carros e as nuvens. (PEREC, 1977, p. 39)

¹ PEREC, G. Leitura exhaustiva de um lugar parisiense - ou as ruínas de Paris. In: CAUSE COMMUNE. **O Apodrecimento das Sociedades**. Trad. de Antonio Martinho Baptista. Lisboa : Bertrand, 1977.

Não, a apresentação da pesquisa não deve se adiantar tanto e, para dar uma dimensão mais justa da importância das coisas na obra perequiana, deve-se partir do seu primeiro livro: ‘As Coisas - uma história dos anos sessenta’² (1965). Aí, o *incipit* não deixa dúvidas sobre quem vai à frente no desbravamento do mundo: “O olho, inicialmente, deslizaria sobre o carpete cinza de um longo corredor, alto e estreito.” (PEREC, 1969, p. 9). E, na continuação do trajeto, o aparecimento de gravuras, desenhos e fotografias que indicam outras imagens que reaparecerão em outros momentos na obra do autor:

A segunda porta descobriria um escritório. As paredes, de cima a baixo, estariam atapetadas com livros e revistas, e aqui e ali, para interromper a sucessão das encadernações e das brochuras, algumas gravuras, desenhos, fotografias - o **São Jerônimo de Antonello de Messina, um detalhe do Triunfo de São Jorge, uma prisão de Piranese, um retrato de Ingres, uma pequena paisagem a bico de pena de Klee** [...]. (PEREC, 1969, p. 12, negritos nossos)

Mas se esse olho se embrenhava na sociedade de consumo para dar a ver uma imagem de felicidade - exibida a todos e usufruída por poucos -, era a mão do escritor que se encarregava de traduzir o visível em texto - como uma fotografia *avant la lettre*, forma primordial do registro - vestígio de quem estivera ali.

Na obra seguinte - ‘Um homem que dorme’³ (1967), a aventura do olho é retomada num novo *incipit*: “Assim que você fecha os olhos, a aventura do sono começa” (PEREC, 1989, p. 9). Mas o homem que dorme no título não dorme nunca no texto:

Você é apenas um olho. Um olho imenso e fixo, que tudo vê, tanto seu corpo estendido, quanto você, observado observando, como se ele estivesse revirado na órbita e que o contemplasse sem nada dizer, você, o seu interior negro, vazio, esverdeado, assustado, impotente de si. Ele o fita e crava. Você jamais deixará de se ver. Nada pode fazer, não pode fugir, fugir de seu olhar, nunca poderá [...]. (PEREC, 1988, p. 83)

Em *La Vie mode d'emploi*⁴ (1978), último livro publicado pelo autor, os olhos trocam o espaço da fábula pelo mundo real: é para os olhos do leitor que o autor se dirige na epígrafe: “olhe bem, tudo, olhe”⁵ (citação de Michel Strogoff, de Jules Verne) (PEREC, 1994, p. 13). Assim como no início do preâmbulo do mesmo livro: “O olho segue os caminhos que lhe foram preparados na obra.”⁶ (Paul Klee, Cadernos de Esboço Pedagógicos) (p. 15).

² PEREC, G. **As coisas**. Uma história dos anos sessenta. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Nova Crítica, 1969.

³ PEREC, G. **Um homem que dorme**. Trad. Dalva Laredo Diniz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

⁴ PEREC, G. **La vie mode d'emploi**. Paris : Hachette, 1994.

⁵ *Regarde de tous tes yeux, regarde*. (Todas as traduções sem indicação de tradutor são nossas).

⁶ *L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre*.

Foi pela ação desses olhos atentos e curiosos que Perec definiu um modo particular de apreender, registrar e comunicar as coisas do mundo. Mas isso que é dado ver não está nos olhos do escritor, mas nas suas palavras - escudo protetor contra as vicissitudes do mundo -, como ele nos sugere num artigo⁷ de 1972: “A escrita me protege. [...] Será importante, um dia, que eu comece a me servir de palavras para desmascarar o real, e assim desmascarar a minha realidade.”⁸

Quando Perec publica ‘As Coisas’, os objetos, o exercício do consumo, a experiência do cotidiano urbano já ocupavam boa parte dos interesses de uma ampla produção intelectual e artística. Nessa época, *chosisme* era um termo depreciativo empregado por parte da crítica e do público na referência à produção literária do Nouveau Roman. O que começaria a mudar por essa época - e não deixaria nunca mais de se complexar -, é o exercício multidisciplinar adotado por muitos artistas interessados pelo desimportante da vida cotidiana e que, por meio de estratégias, suportes e conexões, tratavam de restaurar o ínfimo, o banal, o lugar comum e a insignificância das coisas da vida. O uso da fotografia por muitos desses artistas, é entendida assim por Dominique Baque⁹:

[...] não se trata aqui de redimir o real nem de transfigurá-lo na sua banalidade [...] nem de salvá-lo da sua banalidade. O que é exatamente o oposto aqui é de ficar na base do real, na base das coisas. Se fixar na cotidianidade a mais automatizada, a mais usada, sem pretender sublimá-la. [...] Às vezes ridículo e geralmente melancólico até dentro da recusa que eles têm do lirismo, os fotógrafos do banal parecem carregar o peso das coisas, impedir o caminho ao acontecimento, participar dessa dessublimação generalizada do mundo evocada anteriormente.¹⁰

É assim que o banal vai se revelando, tanto na obra perecquiana como na obra de muitos artistas plásticos contemporâneos: através da descaracterização do pessoal e da valorização do coletivo, prevalecendo então o ‘comum’ que transforma o ‘objeto’ em ‘coisa’, o ‘sujeito’ em ‘gente’ e o ‘lugar’ em ‘não-lugar’. Como parte da multidão anônima que ocupa todos os dias os grandes centros urbanos, aquilo que é compartilhado por todos parece não ser

⁷ PEREC, G. *Les gnocchis de l'automne ou Réponse à quelques questions me concernant*. In : **Je suis né**. Paris: Seuil, 2006. p. 67 - 74.

⁸ *L'écriture me protège. [...] Il faudra bien, un jour, que je commence à me servir des mots pour démasquer le réel, pour démasquer ma réalité.*

⁹ BAQUÉ, D. *Le Trope du Banal*. In : **Photographie Plasticienne, l'extrême contemporain**. Paris : Éditions du Regard, 2004. p. 26.

¹⁰ [...] *il ne s'agit point ici de redimer le réel ni de le « transfigurer » dans sa banalité [...], ni de le sauver de sa banalité. Ce dont il est tout au contraire question, c'est de se porter au ras du réel, au ras des choses. S'ancrer dans la quotidienneté la plus automatisée, la plus usée, sans pour autant prétendre la sublimer. [...] À la fois dérisoires et souvent mélancolique jusque dans leur refus acharné du lyrisme, les photographies du banal semblent porter le poids des choses, barrer la route à l'événement, participer de cette désublimation généralisée du monde évoquée précédemment.*

percebido por ninguém. Como exemplo desse ‘exercício do comum’, Georges Perec, em *Je me souviens - Les choses communes (1)*¹¹ (livro composto por uma coleção de 480 ‘lembranças’), apresenta assim seu propósito:

Estes « eu me lembro » não são exatamente lembranças, muito menos lembranças pessoais, mas pequenos pedaços de cotidiano, coisas que, tal ou tala ano, todas as pessoas de uma mesma idade viram, viveram, compartilharam, e que em seguida desapareceram, foram esquecidas [...].¹² (PEREC, 2004, quarta capa)

Se na parte da obra de Perec onde prevalece o romanesco, a fábula serve para organizar conteúdos e propor algum sentido, nos livros onde prevalece o jogo da escrita (*Je me souviens* é um exemplo), as formalidades dos procedimentos evidenciam a artificialidade na aproximação, seleção e exibição das coisas, desestabilizando assim o papel do leitor tradicional. Da mesma maneira que ocorre com o frequentador de exposições de Arte Contemporânea, o leitor de Perec também deve atuar como observador atento e coletor de informações, se sentindo atraído (e convencido) pelo jogo que a obra propõe e predisposto a reagir com bom humor a armadilhas e incoerências.

Sobre a versatilidade de Perec em criar ‘sistemas de restrições’ - as *contraintes* - na composição de suas obras, ele diz em *Notes sur ce que je cherche*¹³ que, mesmo comparado a um computador - uma máquina de fabricar textos - ele preferia a imagem de quem cultivava obras em ‘vários campos’. No seu caso, aquilo que nutria seus campos de interesse era: o mundo contemporâneo, sua história pessoal, a linguagem e a ficção, nutrientes que se autocontaminavam e que se alternavam em importância a cada livro/texto novo - afinal, todos esses campos deviam alimentar uma única ambição:

[...] percorrer toda a literatura de meu tempo sem jamais ter o sentimento de voltar sobre meus passos ou de repisar meus próprios traços, e de escrever tudo isso que é possível a um homem de hoje escrever: livros grandes e livros curtos, romances e poemas, dramas, livretos de ópera, romances policiais, romances de aventura, romances de ficção-científica, seriados, livros para crianças...¹⁴ (PEREC, 2003, p. 11)

¹¹ PEREC, G. **Je me souviens** - Les choses communes (1). Paris : Hachette, 2004.

¹² *Ces "je me souviens" ne sont pas exactement des souvenirs, et surtout pas des souvenirs personnels, mais des petits morceaux de quotidien, des choses que, telle ou telle année, tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées [...].*

¹³ PEREC, G. Notes sur ce que je cherche. In : **Penser / Classer**. Paris: Hachette, 2003.

¹⁴ [...] *parcourir toute la littérature de mon temps sans jamais avoir le sentiment de revenir sur me pas ou de remarquer dans mes propres traces, et d'écrire tout ce qui est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire : des livres gros et des livres courts, des romans et des poèmes, des drames, des livrets d'opéra, des romans policiers, des romans d'aventures, des romans de science-fiction, des feuilletons, des livres pour enfants...*

Mesmo sob efeito dessa pretensão desmesurada, a escrita perecquiana é simples, quase ‘neutra’, unificadora de muitos interesses e procedimentos distintos, caracterizada menos por um tipo exclusivo de fábula ou por um ‘estilo’, e mais por aquilo que Foucault¹⁵ chama de ‘função autor’ - ‘característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade’¹⁶ (FOUCAULT, 2006, p. 274). Ainda seguindo as idéias de Foucault, é possível reconhecer na obra de Perec algo que extravasa seu discurso e que, na ramificação com outros saberes e iniciativas, serve de matriz e de estímulo à proposição de novas idéias, reflexões e obras, podendo ser reconhecida como obra ‘instauradora de discursividade’¹⁷, matriz importante de outros empreendimentos.

Além desses dois aspectos importantes da obra de Perec que nos permitem entender o diálogo e o desdobramento de sua obra por outros artistas, encontramos mais uma idéia de Foucault que pode completar esse campo de compartilhamentos. Agamben¹⁸ toma o que Foucault chama de ‘dispositivo’¹⁹ para iniciar uma pesquisa que encontra na origem desse termo uma referência à *oikonomia* (em grego: a ‘administração’ do *oikos*, da casa). Esse termo diria respeito a uma práxis - “uma atividade prática que deve de quando em quando fazer frente a um problema e a uma situação particular” (AGAMBEN, 2009, p. 35), resultando em “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar,

¹⁵ FOUCAULT, M. O que é um Autor? In: **Michel Foucault. Estética : Literatura e Pintura, Música e cinema.** Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

¹⁶ Para Foucault o nome do autor não é um nome próprio como os outros e teria como função primordial o agrupamento, a delimitação e a classificação de um grupo de textos que, relacionados entre si, caracterizariam certo modo de ser do discurso daquele que os produziu. Segundo o mesmo autor, o nome do autor não estaria nem na fantasia proposta pelo texto, nem na pessoa física daquele que a escreveu, e sim naquilo que diferencia - e rompe - com outros grupos discursivos. Essa idéia é importantíssima para entender o papel do autor na nova produção contemporânea - tanto em literatura como em outras artes - onde a obra não se caracteriza nem pela inovação formal e/ou temática, nem por um estilo característico, e onde são comuns as ações tidas como ‘empréstimos’, ‘releituras’ e ‘espelhamentos’.

¹⁷ Essa é outra idéia importante de Foucault presente no mesmo texto ‘O que é um Autor?’. Foucault reconhece aí que muitos autores não são autores apenas do que escrevem porque suas obras contêm o germe de outras obras que deverão ser escritas por outros autores. Essas novas produções e idéias não são possibilidades que surgem posteriormente à publicação e difusão da ‘obra-matriz’ pois, segundo Foucault, elas já se encontrariam ali, desde o início, presentes naquilo ‘que está marcado pelo vazio, pela ausência, pela lacuna no texto [de origem]’ (FOUCAULT, 2006, p. 284). A própria obra de Perec é um exemplo disso, sendo ela também desdobrada de outras ‘obras instauradoras de discursividade’ como, por exemplo, as obras de: Roland Barthes, Raymond Queneau, Henri Lefebvre, Gustave Flaubert, Paul Klee, etc.

¹⁸ AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

¹⁹ Agamben (2009, p. 28) nos explica que o termo ‘dispositivo’ foi muito empregado por Foucault, principalmente a partir dos anos setenta. Ainda que Foucault não explicasse com clareza o que ele entendia por ‘dispositivo’, Agamben encontra numa entrevista dada pelo filósofo o que se aproxima de uma definição para esse termo: “um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: **tanto o dito como o não dito**, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...].” (FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits**, v. III. Paris: Gallimard, 1994. p. 299 - 300). (Negritos nossos).

determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (p. 40). Desde sempre - mas de maneira exacerbada na contemporaneidade - o homem é a cada instante modelado, contaminado ou controlado por algum tipo de dispositivo, em cuja raiz se encontra um desejo ‘demasiadamente humano de felicidade’ (p. 44).

Podemos então resumir os diálogos da obra de Georges Perec com a Arte Contemporânea por meio dessas três idéias surgidas a partir de Foucault: pela presença da ‘função autor’ que unifica e qualifica parte importante da produção contemporânea; pelos interesses multidisciplinares, pela potencialidade das idéias e pelos ‘vazios constitutivos’ que conferem à obra perecquiana o valor de ‘instauradora de discursividade’ (sendo ela mesma desdobrada de outras discursividades); e, por fim, pela utilização de dispositivos comuns que exploram as coisas na tentativa de compreender o homem e suas tentativas em responder a pergunta: você é feliz?

A apresentação da pesquisa pode acabar assim: com uma autorização dada pela própria obra perecquiana e sua potencialidade infinita de desdobramentos, a imagem-miragem inicial reaparece transfigurada.

Se inicialmente o sujeito/escrevente dizia “*J’écris*” (Eu escrevo), e fazia da escrita um disfarce²⁰, agora o sujeito/inconformado diz: “*Je crie*” (Eu grito), e se serve das palavras para protestar.

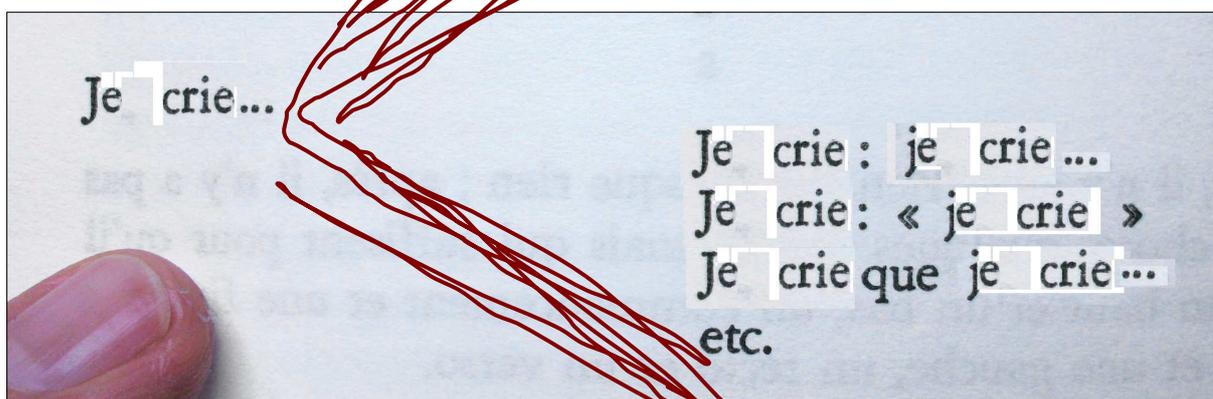


Figura 2: Recomposição gráfica de “*J’écris...*”. Georges Perec. *Espèces d’espaces*. Paris: Galilée, 1994. p. 17.

Se inicialmente o sujeito/escrevente dizia “*J’écris*” (Eu escrevo), e fazia da escrita um disfarce, agora o sujeito/discrente diz: “*Je crue*” (Eu acreditei), e se serve das palavras para lamentar.

Se inicialmente o sujeito/escrevente dizia “*J’écris*” (Eu escrevo), e fazia da escrita etc.

²⁰ Cf. Nota 8.