

RENATA LOPES ARAUJO

TITULO : ANDRE GIDE E GEORGES PEREC : OS DIALOGOS POTENCIAIS

ORIENTADORA : REGINA MARIA SALGADO CAMPOS

DOUTORADO

UN CABINET D'AMATEUR

O PRINCIPIO DO PRAZER

Nesta comunicação, gostaria de recuperar uma discussão que é parte integrante de minha dissertação, a questão do falso para a obra de Perec, através do estudo de dois aspectos presentes em *Un cabinet d'amateur*, o que chamo de princípio do prazer e a “mentira” da representação. Perec discute tanto o engano propagado pela literatura como o fato de o próprio texto nos advertir continuamente de seu engodo, em uma narrativa na qual a verdade é bem diferente do que supõem os leitores.

A primeira coisa que chama a atenção no *Cabinet d'amateur* é o fato de o título ser o nome de outra obra, um quadro ligado à literatura. Para começar, os primeiros comentários feitos por jornalistas sobre ele fazem uso de adjetivos referentes ao mundo das letras: “edgar-poésque”¹, “symbolisme”². Nenhum desses comentários parece afirmar nada concreto sobre o quadro e, na falta de algo melhor para dizer, empregam palavras que despistarão a incompreensão dos comentadores.

O catálogo da exposição traz uma avaliação interessante sobre o quadro: ele permite aos visitantes da exposição “le plaisir de découvrir, de reconnaître, d'identifier”³ as telas *en abyme* a partir das reproduções de Kürz. Mas a qual prazer o texto se refere? Possivelmente, àquele relacionado à erudição, que distingue o conhecedor dos mestres da pintura e as outras pessoas. Esse prazer é análogo ao causado pelas citações escondidas nos textos de Perec, e não está só ligado ao conhecimento, mas também à segurança: quadros conhecidos, citações famosas, sabemos onde estamos pisando.

Mas é conhecido o gosto de Perec pelas citações inventadas. E como fica o leitor? Tal como os compradores dos quadros, pode se sentir enganado, descobrindo a mentira do suposto real. Instala-se aí uma grande decepção que pode desencadear uma desconfiança permanente: se são falsas citações e quadros, se não passam de espelhos reproduzindo o engano, podemos então estar cercados por representações falsas?

Voltemos à questão do prazer da erudição: ele não é único na obra, pois quando se descobre a história dos quadros, ficamos sabendo que a narrativa fora concebida “pour le seul plaisir (...) du faux semblant”⁴. Há, portanto, outro tipo de prazer aqui, o de desconcertar e transmitir uma mentira. Esses dois prazeres fazem pensar na distinção estabelecida por Barthes entre fruição e prazer:

Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur (...)⁵.

O prazer estaria portanto ligado ao conhecido e à ideia de cultura. A esse prazer se relaciona

1 PEREC, G. *Un cabinet d'amateur*. Paris: Seuil, 1994. p. 13.

2 Loc. cit.

3 Ibid., p. 16.

4 PEREC, op. cit., p. 85.

5 BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973. p. 25-6 e 82-3. Grifos do autor.

a alegria de deter um tipo de superioridade sobre outros: assim se sentiriam os visitantes da exposição de Pittsburg. Já o próprio *Cabinet* pode ser considerado um *texte de jouissance* porque causa perda de confiança, nega a felicidade concedida por outras leituras, engana o leitor e o conduz à dúvida.

A REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO

Se, como entendem alguns críticos, o emprego abundante de *mises en abyme* no *Cabinet* tem cunho irônico, talvez Perce a considerasse como um princípio falso, já que em seu nível mais básico propõe à reprodução exata, em menor escala, da obra na qual está contida e, em níveis mais elevados, à similaridade de alguns elementos, sempre guardando o princípio de fidelidade na “cópia”. Como Perce se inseria em uma estética oposta ao realismo mimético, é possível pensar no *Cabinet* como uma crítica a um procedimento ampliador da mentira da representação.

O jogo de reflexos se revela falso também para o artista. Isso é evidente pelo destaque dado ao talento de Kürz como reproduzidor. Enquanto nada se sabe, ele é considerado um grande pintor, capaz de produzir cópias exatas de obras-primas. Quando os visitantes descobrem as mudanças mínimas veem em Kürz um mestre à procura da criação original. Mas ao se revelar a mentira, Heinrich Kürz (alias Humbert Raffke) se torna um mero falsário. Sua genialidade ou sua transgressão dependem apenas de pontos de vista diferentes.

O falsário pode ser visto como o rebelde diante da admiração passiva prestada aos mestres. Tal como o escritor utilizando citações sem aspas ou qualquer referência aos originais, quem copia obras-primas afirma sua independência das mesmas. No entanto, essa independência é igualmente falsa, estando o falsificador preso aos mestres. Sua vida e sua arte são substituídas pela reprodução da vida e da arte do pintor copiado.

Para reforçar o engano dos quadros e suscitar o interesse por eles, a melhor solução é o uso da escritura. O artigo e a tese de Nowak, a biografia do colecionador e os comentários em jornais e do catálogo da exposição conferem à coleção uma aura de veracidade graças sobretudo à grande quantidade de detalhes. Parece que o real se baseia unicamente em descrições minuciosas, quando elas são o veículo através do qual se propaga o engodo.

No primeiro trabalho de fôlego escrito sobre o *Cabinet*, Novak conclui que as variações expressam a melancolia do artista diante da inexorabilidade do retorno aos precursores. Entretanto, tal liberdade é apenas ilusória, estando o pintor preso às obras e artistas aos quais se refere. A *mise en abyme* seria, então, a representação ideal da prisão a qual estão condenados não só os pintores mas os artistas de modo geral.

Anos mais tarde, Nowak volta atrás em sua teoria e diz ter interpretado erroneamente as modificações dos quadros: nem reivindicação da liberdade do artista, nem nostalgia, as pequenas mudanças fariam parte de um processo de assimilação no qual o Outro se torna o Eu e é ao mesmo tempo espoliado por aquele. As variações nos quadros pintados por Kürz seriam a demonstração da dependência a qual está submetida toda criação. Contudo, o resultado final desse movimento é o Silêncio e a *mise en abyme* seria, então, um princípio negativo. Dentro do campo limitado concedido à originalidade do artista, este chegaria, como Kürz, à constatação de que só o silêncio auto-imposto constituiria uma saída.

Ao final do texto, o narrador define o *Cabinet* de Kürz como a peça principal da farsa montada por Raffke. A *mise en abyme* se torna a chave do engano, e a obra de Kürz interessa pelas mudanças introduzidas pelas cópias. Prolongar-se-ia, por meio dessas reproduções ligeiramente modificadas, o tão criticado culto das origens. Ao revelar a inautenticidade dos quadros, Perce nos mostraria um deslocamento de valores da “fonte” às obras geradas a partir dela, prática essa fadada ao insucesso.

Durante toda a leitura, somos confrontados à questão do falso, e sua maior indicação está no quadro homônimo e em suas reproduções. Dessas, uma das mais emblemáticas é, sem dúvida, o retrato de Bronco McGinnis, o homem supostamente mais tatuado no mundo, cujos desenhos na

pele eram quase todos falsos, "comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif"⁶. Ou seja: o texto expôs o tempo todo indícios da presença do falso. A própria homonímia deve fazer o leitor desconfiar da veracidade que a obra tentará dar a si mesma durante seu desenvolvimento (em especial por meio do acréscimo de uma infinidade de informações, como a história da maioria dos quadros, as particularidades sobre suas aquisições etc.). Além disso, as pinturas reproduzidas no quadro não passam de reproduções de originais que, por sua vez, são falsificações. E mais: as cópias *en abyme* são reproduções "imperfeitas", porque cada quadro no quadro difere do anterior em algum detalhe. Estamos, portanto, diante do abismo de representações falsas questionadoras do princípio da veracidade na arte.

6 Ibid., p. 85.