

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ZACARIAS EDUARDO DA SILVA

Interseções: pintura e literatura em *Un Cabinet d'Amateur* de Georges  
Perec

BELO HORIZONTE 2015

ZACARIAS EDUARDO DA SILVA

Interseções: pintura e literatura em *Un Cabinet d'Amateur* de Georges  
Perec

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras  
da Universidade Federal de Minas Gerais para  
obtenção da titulação de Mestre em Literatura

Linha de Pesquisa: Teoria da Literatura e  
Literatura Comparada

Área de concentração: Poéticas da  
Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Roberto Alexandre do  
Carmo Said

BELO HORIZONTE

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

P434c.Ys-i Silva, Zacarias Eduardo da  
Interseções [manuscrito] : pintura e literatura em *Un Cabinet d'Amateur* de Georges Perec / Zacarias Eduardo da Silva.

129 f., enc.: il., color., p&b.

Orientador: Roberto Alexandre do Carmo Said.

Área de concentração: Poéticas da Modernidade.

Linha de pesquisa: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 127-129.

1. Perec, Georges, 1936-1982 – *Un Cabinet d'Amateur* – Teses. 2. Arte e literatura – Teses. 3. Literatura francesa – História e crítica – Teses. 4. Intermedialidade – Teses. 5. Literatura comparada – Teses. I Said, Roberto Alexandre do Carmo. II Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III Título

CDD: 843.912

Nome: SILVA, Zacarias E.

Título: Interseções: pintura e literatura em *Un Cabinet d'Amateur* de Georges Perec

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras  
da Universidade Federal de Minas Gerais para  
obtenção da titulação de Mestre em Teoria da  
Literatura e Literatura Comparada

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said (Orientador)

Instituição: UFMG

---

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição: FALE - UFMG

---

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição: FALE - UFMG

---

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição:

---

Dedico à Poliana que acredita que tudo é possível e à minha mãe, dona Maria de Lourdes.

Agradecimentos:

Agradeço a todas as pessoas que de alguma forma tornaram possível a concretização deste mestrado, fosse com seu suporte, fosse com sua amizade, fosse com discussões que melhor ajudaram a compreender esse objeto que é a literatura;

Agradeço à Poliana Prates que esteve sempre ao meu lado;

Agradeço ao Professor Roberto Said por sua sempre competente e comprometida orientação, pela paciência e pelos ensinamentos que tanto contribuíram para uma melhor formação, pelos apontamentos precisos, por aberturas de caminhos que por vezes pareciam se fechar;

Agradeço à Professora Márcia Arbex, que foi quem me apresentou a literatura de Georges Perec, por ser uma interlocutora neste escrito, por ajudar a apontar caminhos, por clarear ideias, enfim, por estar sempre disponível e aberta a diálogos que frutificaram em questões significativas;

Agradeço à compreensão de minha mãe e de minha família;

Agradeço aos meus amigos Márcia e Paulo pelo apoio e compreensão, pelas risadas e pela leveza que ajudam, também, a superar as dificuldades;

Agradeço à CAPES, por prover um ano de estudos mais tranquilo;

Agradeço à FALE – UFMG e seu corpo docente, por me ajudar a me fazer compreender quem eu sou.

*“Quando alguém nos anunciar, a respeito de outrem, que encontrou um homem conhecedor de todos os ofícios e de tudo quanto cada um sabe no seu domínio, e com não menos exatidão do que qualquer especialista, deve responder-se a uma pessoa dessas que é ingênuo, e que, ao que parece, deu com um charlatão e um imitador; por quem foi iludido, de maneira que lhe pareceu um sábio universal, devido a ele não ser capaz de extremar a ciência da ignorância e da imitação.”*

Do décimo livro da República de Platão

## Resumo

O trabalho que se segue tem por finalidade aprofundar-se na discussão sobre a interseção entre literatura e as artes imagéticas, sobretudo a pintura. Para tanto utiliza-se da obra *Un Cabinet D'Amateur* do escritor francês Georges Perec, na qual a trama gira em torno da tela homônima, que retrata a coleção particular de um rico empresário germano-estadunidense, Hermann Raffke.

A seguinte dissertação visa distinguir as premissas teórico-filosóficas que norteiam as escolhas literário-pictóricas perecquianas, que orientam sua redação em direção a uma literatura que opta por ser realista, por tentar mostrar o mundo real em todas as suas instâncias, em toda sua complexidade, num esforço por tornar sua descrição mais real que a própria realidade, por se aproximar uma espécie de supra realismo.

A pesquisa que segue visa ainda contextualizar a literatura perecquiana através de uma arqueologia dos movimentos literários que desde o século 19 começam a redescobrir a superfície da página e a utilizá-la como uma tela, como se a escrita fosse uma maneira de criar volumes, vazios, constelações e/ou desenhos.

**Palavras chave:** Intermidialidade, Realismo, Superfície



## Résumé

Le travail suivant se destine à approfondir la discussion sur l'intersection entre la littérature et l'art pictural. On utilise le romans *Un Cabinet d'Amateur* de l'écrivain français Georges Perec dont la trame verse sur de le tableau du même nom, qui représente la collection privée d'un riche homme d'affaires germano-américain, Hermann Raffke.

La proposition suivante vise à distinguer les prémisses théoriques et philosophiques qui guident les choix perecquiennes, soit littéraires, soit picturales qui orientent ses écrits vers une littérature qu'il a choisit de faire le plus réaliste possible, pour essayer de donner à voir le monde réel dans toutes ses instances, en toute sa complexité dans un effort pour rendre une description plus réel que la réalité elle-même, pour s'approcher d'une sorte de hyper - réalisme.

On espère aussi a partir de la recherche suivante, qu'on puisse contextualiser la littérature de Perec travers une archéologie des mouvements littéraires qui depuis le 19ème siècle commencent à redécouvrir la *surface* de la page et à l'utiliser comme un écran, comme si l'écriture était une façon de créer des volumes, des vides, des constellations et / ou des dessins.

**Mots Clés:** Intermedialité, Réalisme, Surface

## Lista de Ilustrações

<b>Ilustração 1</b> – <i>Michelangelo Caravaggio, Narciso, 1595-1599, óleo sobre tela, 110x92 cm. Galleria Nazional dell'Arte Antica, Roma</i> .....	20
<b>Ilustração 2</b> – Fac-símile de uma página do romance <i>Un Cabinet d'Amateur</i> , de Georges Perec .....	49
<b>Ilustração 3</b> – <i>R. Magritte, A Condição Humana I, 1933, Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Washington DC, National Gallery of Art</i> .....	51
<b>Ilustração 4</b> – <i>R. Magritte A Condição Humana II, 1935, Óleo sobre tela, 100 x 81 cm – Genebra, Coleção Simon Spierer</i> .....	52
<b>Ilustração 5</b> – <i>R. Magritte, A chave dos Campos, 1936, Óleo sobre tela, 80 x 60 cm – Coleção Thyssen- Bornemisza, Madrid</i> .....	52
<b>Ilustração 6</b> – <i>Domenico Gnoli, Nodo di Cravatta, 1969</i> .....	60
<b>Ilustração 7</b> – Fac-símile de uma página de <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> , de Stephan Mallarmé .....	76
<b>Ilustração 8</b> – Fac-símile de uma página do romance <i>La vie mode d'emploi</i> , de Georges Perec .....	82
<b>Ilustração 9</b> – Fac-símile de parte de uma página do romance <i>Un Cabinet d'Amateur</i> , de Georges Perec .....	82
<b>Ilustração 10</b> – Fac-símile do caligrama <i>As asas de Eros</i> , do poeta grego Símbias de Rhodes, datado aproximadamente do séc. III a. C. ....	85
<b>Ilustração 11</b> – Fac-símile do caligrama <i>Reconnais-toi</i> publicado em <i>Caligrammes - poèmes de la paix e de la guerre, 1919</i> , de Guillaume Apollinaire .....	86
<b>Ilustração 12</b> – Fac-símile do caligrama <i>Le sceptre miroitant</i> publicado em <i>Glossaires, 1939</i> , de Michel Leiris .....	89
<b>Ilustração 13</b> – <i>Les mots et les images</i> publicado na revista <i>La révolution surréaliste, 1929</i> , de R. Magritte .....	98
<b>Ilustração 14</b> – <i>R. Magritte La trahison des images, 1929 Óleo sobre tela, 62,2x 81 cm. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art</i> .....	100
<b>Ilustração 15</b> - <i>Diego Velasquez, As meninas, 1656, Óleo sobre tela, 318x276cm. Museu do Prado, Madrid</i> .....	107
<b>Ilustração 16</b> – <i>R. Magritte La réproduction interdite (Portrait d'E.James)1937, Óleo sobre tela, 79 x 65,5 cm – Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen</i> ....	111

## Sumário

<b>1. O jogo do falsário</b> .....	12
<b>2. Panos velhos, molduras antigas</b> .....	18
2.1 O gabinete e o retrato .....	25
2.2 O gabinete e o mundo .....	36
2.3 O gabinete e a janela .....	40
<b>3. De um catálogo de um leilão de arte</b> .....	53
3.1 O gabinete e o falsário .....	64
3.2 O gabinete e a superfície .....	74
3.3 O gabinete e a projeção .....	83
3.4 O gabinete e a pintura .....	91
<b>4. A coleção</b> .....	103
4.1 O gabinete e o colecionador .....	105
4.2 O gabinete e o gabinete .....	112
<b>5. Falsear, falsificar, forjar</b> .....	117
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	128

# 1

## O jogo do falsário

Repetir, repetir – até ficar diferente.  
Repetir é um dom do estilo.  
Manoel de Barros

Imaginemos uma cena que se repete dentro de si mesma: uma fotografia de quem segura uma fotografia de quem segura uma fotografia de quem segura uma fotografia elevadas ao infinito ou espelhos colocados um de frente para o outro. O observador – postado entre eles – se vê preso num jogo que sabe não ter fim, muito embora não possa enxergar para além de um determinado limite, criado por sua própria visão, pelo volume de seu corpo e pela natural insuficiência de seus sentidos. No entanto, o mesmo espelho que reflete, modifica substancialmente; efetua uma troca de lados na qual direita e esquerda são invertidas em um esquema de falsificação que tendemos a fingir não perceber mesmo que tenhamos, por vezes, dúvida de qual mão devemos levantar para tocar determinado lado do rosto ou que acreditemos que o tamanho da imagem refletida seja equivalente ao original, embora aquela tenha quase metade do tamanho desta.

Falsear, escrever, rubricar, glosar, pastichar, reescrever, transcrever, traduzir, inspirar-se, traduzir, imitar, parodiar! Cada uma dessas palavras indica, a seu modo, uma maneira de produzir literatura – ou outro tipo de arte – e, ao mesmo tempo uma maneira de falsificar a escrita, de enganar a inspiração, de induzir o leitor ou o espectador ao erro, de produzir, enfim, uma nova forma de arte, que tomamos por nova embora saibamos que algo dela já está inscrita nos inúmeros textos que a história nos apresenta.

Imaginemos, agora, um pintor que tenha por ideal apresentar grande parte da história da arte no espaço de um único quadro e que, a pedido de um eclético colecionador, se inspire nas pinturas designadas *cabinets d'amateurs* ou coleções particulares, para fazê-lo. Tal modelo de pintura, que mostra a coleção e seu respectivo dono, traz uma inundação de informações suficiente para preencher cada milímetro da tela, suficiente para iludir e enganar em seu detalhamento o observador, fadado à busca por semelhanças, tanto na obra apropriada e reproduzida quanto no emprego do que comumente se costuma chamar de estilo. Imaginemos, pois, esse quadro! Uma tela grande, de aproximadamente três metros de largura por dois de altura na qual se pode ver, quase no centro, o colecionador, bem-vestido e sentado, com uma tela no cavalete ao lado e três paredes, praticamente cobertas por pinturas que descrevem, irregularmente, uma linha histórica a partir das principais obras da sua coleção. O olhar do colecionador representado na tela volta-se para um grande quadro às suas costas que, por si só, causaria grande impressão. Atrás, acima e ao lado da

representação do colecionador, tantas e tantas obras, de todos os estilos e/ou escolas europeias desde o renascimento até os recentes pintores estadunidenses, numa versão não linear da história da arte.

Imaginemos, ainda e por último, que essa prodigiosa pintura não exista, exceto numa descrição pormenorizada dentro de um romance do qual ela será o principal objeto. Podemos pensar em todos os malabarismos em torno da *écfrase*<sup>1</sup> concebidos pelo autor para viabilizar a criação visual da obra, os contornos e molduras muito bem definidos, bem como cada tela re-representada em seu interior. Podemos ver os espaços bem definidos, os volumes bem pensados e pesados, de acordo com a luminosidade que incide sobre os corpos, os quadros e as paredes. Ver o ‘realismo’ dispensado aos panos velhos e às molduras antigas pronto para iludir o conhecedor e também o espectador comum, assim como o tratamento dado a cada uma das telas representadas, o estilo de cada pintor, de cada escola, reproduzidos pela mesma mão, numa escala reduzida, mas que ainda guarda a força, a leveza, as qualidades e os defeitos de seus autores originais. Vemos quando o papel do pintor se torna também o papel do falsário pois ao trazer para dentro de sua obra outros tantos autores, este se vê, obrigatoriamente, tratando de um lugar que não é mais o seu, dando uma pincelada que já foi dada há muitos anos por outra mão, noutra país, seguindo um modelo cujos significados já foram traçados e retraçados perante toda uma sociedade cultural que já depositou, sobre ele, seus *sedimentos*.

Observamos a abertura da janela (segundo a visão renascentista, teorizada por Alberti) dentro da janela, recurso que, em algum sentido, duplicaria a ilusão e/ou simplesmente a anularia, uma vez tornado em objeto representado o quadro que, em sua representação objetifica-se também, tal qual uma composição para uma natureza morta. A janela que se abre com a tela mostra, então, uma sala, três paredes cobertas de quadros, um homem e alguns móveis e podemos, enfim, ver que a tela para a qual o colecionador direciona sua visão é uma cópia dessa primeira janela, uma repetição do gabinete do colecionador, com o mesmo homem ao centro, três paredes cobertas de quadros, o olhar direcionado à re-representação da mesma tela, com o mesmo homem ao centro, três paredes cobertas de quadros e o olhar que nos aponta, novamente a re-representação da tela... Assim como no jogo de espelhos, as janelas poderiam se abrir infinitamente, ou talvez se abram, uma vez que não podemos observar exatamente em que ponto termina o

---

1 De acordo com Liliane Louvel, (2002, p. 42) “a *écfrase* é um exercício literário de alto valor, visando descrever uma obra de arte, efetuar a passagem entre o visível e o legível, como no canônico exemplo da descrição do escudo de Aquiles por Homero, permitindo assim a descrição da guerra de Troia. A *écfrase* prolonga o *ut pictura poesis*, evidenciando seu princípio, por assim dizer.” - Tradução nossa

esforço do pintor para reproduzir sua própria obra dentro de si mesma. Assim, resta-nos esforçarmos por compreender as infinitas janelas, como os infinitos reflexos no espelho para os quais não temos sentidos que bastem.

A inserção da imagem como recurso literário é bastante frequente e pode ser mapeada na história da literatura ocidental, desde a célebre descrição do escudo de Aquiles na *Iliada*, encontrando grande repercussão nas iluminuras medievais, passando pelos salões de Diderot, trabalho no qual este descrevia – e, por vezes, dramatizava – as pinturas recentes expostas nos salões parisienses através de sua correspondência, e encontramos-a ainda nos romances modernos e contemporâneos, onde nos deparamos, por vezes, com referências explícitas à arte, por vezes, com minúcias que podem nos guiar na direção de determinada obra, escola ou autor.

O esforço dos escritores para dar a ver, para (re)-criar a imagem a partir do signo esvaziado pertencente a nosso alfabeto, pode ser encontrado em descrições, em montagens e também em composições que se aventuram, desde a transformar letras capitais em imagens ou a redescobrir o espaço da página, libertando a palavra e a letra de sua função significativa exclusiva e igualando-a ao traço do desenhista. As literaturas moderna e contemporânea, situadas após o devaneio do *Un coup de Dés* mallarmeano são beneficiárias desse redirecionamento imagético pelo qual a letra, a palavra e o texto passaram, de maneira a facultar ao escritor (e também ao artista, que redescobre o valor pictórico da letra ao incluí-la na tela) a participar do jogo imagético, criando e recriando, em diferentes esferas, a imagem a partir da palavra.

Encontramo-nos assim com a obra de Georges Perec, que, em muitos momentos se vale da plasticidade da língua em sua modalidade escrita e também da possibilidade de intervenções plásticas diretas e/ou da tentativa de criação da imagem através da palavra. Dispersos em toda sua obra literária, há grande variedade de exemplos: a descrição da dança das taças ao pôr do sol ou o retrato do homem da renascença com uma cicatriz no lábio superior (tela conhecida como *Le Condottière*), exposto no Louvre, ambas imagens do romance *Un homme qui dort*; as marinas pintadas por Bartlebooth, a descrição dos quadros nas paredes de Madame de Beaumont, a mudança de tipos entre capítulos, a inserção de imagens, como um tabuleiro de xadrez ou o índice de uma revista, entre centenas de outros exemplos retirados do romance *La vie, mode d'emploi*; o desenho da capa do livro infantil numa memória de *W ou le souvenir d'enfance*; a página emoldurada na qual se pode escrever em qualquer direção em *Espèces d'espaces*; as imagens dos sonhos de Jérôme e Sylvie, esteticamente planejadas, em *Les choses*; a tentativa de

falsificação de um retrato renascentista do pintor Antonello da Messina, em *Le Condottière*; e todas as descrições e obras colocadas em leilão além de copiadas na montagem do gabinete do colecionador na grande pintura-tema de *Un Cabinet d'Amateur*.

A imagem se torna um forte operador no interior da literatura perecquiana, uma vez que sua busca se baseia, sobretudo, na formação de um tipo de realismo, para o qual o objeto tem um papel central. Em entrevista<sup>2</sup> de 1981, Perec fala sobre um livro que escrevera – seu primeiro livro intitulado *Les errants*, escrito entre 1955 e 1956, cujo texto foi perdido – que dera a ler a seu professor de filosofia e mentor, Jean Duvignaud:

Eu tinha vinte anos. Em um dado momento, eu falava de um cinzeiro. O professor me disse: “Não vi o cinzeiro, vi a palavra *cinzeiro* mas não vi o cinzeiro.” [...] Então fiz descrições de cinzeiros. À maneira de Ponge. Eu criei o hábito da descrição. Quando se descreve, sempre dizemos que não vamos ao fundo da descrição e, efetivamente, poderíamos seguir sempre mais adiante, ir até os átomos. Mas não pedimos tanto. É necessário apenas que a descrição prossiga até o ponto onde ela seja tão precisa que se torne irreal<sup>3</sup>.

Esse movimento é o primeiro de um jogo que será parte integrante, senão estruturante na relação da poética perecquiana com o mundo e com a cultura, essa instância que se encontra entre o livro e a realidade. Descrever, não até o átomo, mas até forçar o limite da realidade, até quase conseguir tornar o figurativo em abstrato, dada a proporção descritiva. Em suma, saturar o texto de imagens, preencher de tal forma a página de maneira que se possa “ver o cinzeiro” e não apenas ele, mas uma mesa abarrotada de objetos sobrepostos, inventariados numa lógica imagética, numa composição repleta de cores e texturas, sublinhadas e tensionadas ao limite de sua compreensão.

Neste trabalho temos por objetivo discutir a interseção entre imagem e escrita na obra: *Un Cabinet d'Amateur*, de Georges Perec, publicado em 1979, bem como abordar algumas de suas premissas teórico-fictícias e os conceitos-chave que contextualizam esta

---

2 Para as entrevistas de Perec nos utilizamos dos volumes *Entretiens et Conférences*, organizados por Dominique Bertelli e Mireille Ribière e editados pela editora Joseph K no ano de 2003, salvo se assinalado. Para seus artigos produzidos para a revista *La ligne générale* entre 1959 e 1963 nos utilizamos de sua reunião em livro, editada em 1992 pela editora *Du Seuil*, sob o título de *L.G. Une aventure des années soixante*.

3 PEREC in BERTELLI, RIBIÈRE, 2003b, p. 212. J'avais vingt ans. À un certain moment, je parlais d'un cendrier. Ce professeur m'a dit : « Je ne vois pas ce cendrier, j'ai vu le mot “cendrier” mais je n'ai pas vu le cendrier. » [...] Alors je fait des descriptions de cendriers. C'est un peu comme Ponge. Je suis arrivé à une certaine habitude de description. Quand on décrit, on finit toujours par dire qu'on ne va pas au bout de description et, effectivement, on pourrait continuer encore plus loin, aller jusqu'aux atomes. Mais on n'en demande pas tant ! Il faut néanmoins que la description continue jusqu'à ce qu'elle soit tellement précise qu'elle devient irréel. - Tradução nossa



obra em suas investigações sobre a página-tela-superfície. Para tanto pretendemos nos apropriar de teorias relacionadas à criação da escrita e da imagem, bem como de parte da vasta tradição de escritos sobre a mimeses e utilizá-las para exemplificar e justificar algumas das escolhas crítico-literárias do autor.

O trabalho se pauta também sobre o comparatismo, valendo-se de outras obras e autores literários bem como de diversas telas que encerram, em sua composição, constituintes que versam sobre o embate entre texto e imagem ajudando, de alguma forma, a mapear e a elucidar o desenvolvimento da imagética no interior da escrita (e também da letra no interior do quadro), servindo como matéria para o desenvolvimento da teoria perecquiana de uma nova modalidade de realismo, sobre a tentativa de uma (re)criação de um novo elo entre o mundo e a palavra escrita.

Embora a pesquisa se pautar no romance *Un Cabinet d'Amateur*, nos concederemos ainda a liberdade de utilizarmos a vasta obra de Perec para desenvolver ou exemplificar pontos de vista em relação à imagética de sua narrativa, e também nos utilizaremos de suas entrevistas e artigos, dos quais podemos retirar amplo material concernente ao objeto abordado.

# 2

**Panos velhos, molduras antigas**

os nomes dos bichos não são os bichos  
 os bichos são:  
 macaco, gato, peixe, cavalo  
 vaca, elefante, baleia, galinha  
 os nomes das cores não são as cores  
 as cores são:  
 preto, azul, amarelo, verde, vermelho, marrom  
 [...]  
 só os bichos são bichos  
 só as cores são cores  
 só os sons são  
 som são, nome não

Arnaldo Antunes

Da mitologia helênica, conta-se a história do jovem e belo Narciso. Principia sua história no fim dado à ninfa Eco, que por muito falar e enganar, foi amaldiçoada por Hera a somente repetir as últimas palavras que escutasse. O jovem e belo Narciso, perde-se na floresta após uma caçada e Eco, a ninfa, é tomada de amores por ele, busca dele se aproximar, mas sua incapacidade de falar acaba impedindo que tenham algum tipo de relação, e mesmo assim, ela, decepcionada, continua a segui-lo. A Narciso havia sido predestinado por um adivinho que ele não deveria jamais ver sua própria imagem. Num dia, novamente perdido em um bosque repleto de belezas, com uma fonte nunca antes turbada, o rapaz se viu, apaixonou-se pela beleza de seu reflexo na água, tentou aproximar-se, tentou tocar o que via, tentou abraçar a imagem e acabou caindo nas águas e nelas perecendo, seu último adeus ainda fora repetido pela ninfa Eco.

Dentre outros tantos pintores, Michelangelo Caravaggio concluiu, provavelmente entre 1595-99, uma bela interpretação visual do momento no qual o jovem Narciso está debruçado sobre a fonte, a admirar seu reflexo, enquanto sua mão esquerda toca a superfície da água. Com uma iluminação intensa, que é comum a seu estilo, o pintor retrata um belo jovem, teatralmente abaixado, com o olhar fixo em seu reflexo. Os únicos elementos presentes na cena são o espelho d'água, o rapaz e seu reflexo, projetados pela luz contra um fundo negro. O restante da trama, bosque, ninfa, claridade, foi retirado da cena, de forma a conduzir a atenção do espectador apenas para o essencial dela e deixá-lo livre para desenvolver, mentalmente, toda a história passada até ali e esperar por seu desfecho, que, a julgar pela mão que já toca a água, não deve demorar.



**Ilustração 1** - Michelangelo Caravaggio, *Narciso*, 1595-1599, óleo sobre tela, 110x92 cm Galleria Nazionale dell'Arte Antica, Roma.

A construção poética da segunda metade do século 20, delineada muito após a traição das imagens realista revivida no período do renascimento, as armadilhas da representação propostas pelos *trompe-l'oeil* barrocos e o cientificismo de um gestual impressionista que buscou retratar fielmente o que o olho podia captar, terá, necessariamente, que se colocar no papel de questionadora de seus propósitos e limites e que se indagar como atuar frente a um novo mundo cada vez mais complexo sem perder a capacidade de reproduzir suas imagens e objetos. Um mundo no qual o desenvolvimento de inúmeras tecnologias promove mudanças substanciais na forma de se fazer e pensar a arte da representação, além de indagar a própria arte da representação – também as questiona separadamente, como arte e como representação – e abstraí-la a um nível inimaginável até poucas décadas antes.

É em meio a este cenário que os movimentos literários ditos do olhar vão se desenvolver na França, a saber: o *Nouveau Roman* e o *OuLiPo*. A narrativa de Georges

Perec, fortemente ligada à imagética, vai experimentar suas limitações, numa tentativa de alargar os conceitos aos quais se liga e expandir-se na co-criação de um discurso teórico-filosófico agregado ao texto, assim como as artes plásticas vão, igualmente, absorver para o interior mesmo da criação estética, o debate filosófico acerca de si mesmas e do mundo que as cerca.

O movimento de retorno ao realismo defendido por Perec em seus ensaios é, de maneira geral, o movimento executado pela sua própria produção romanesca, mas é também um deslocamento que aponta para trás, como uma volta ao ideograma ou às condições totêmicas, uma busca pela palavra que pode substituir seu correlativo no mundo, como o uso de “uma runa mágica em lugar de uma imagem naturalista<sup>4</sup>,” à qual Gombrich se refere, e que manteria todo o poder da coisa em si.

O jogo no qual embarcamos é um jogo de tensões entre símbolos constituídos por signos gráficos dos quais emana o apelo imagético, que por vezes tem raízes bem mais profundas, conforme aponta Gombrich:

Sabemos de tensões semelhantes causadas pela crença no poder dos símbolos nos domínios da linguagem e da escrita. Não se deve pronunciar certas palavras por conterem um conjuro, nem escrever nomes santos, por serem excessivamente sagrados para se poder confiá-los ao papel. Pelo menos um paralelo a essa prática remonta à aurora da civilização: nas inscrições hieroglíficas das pirâmides, todos os símbolos formados por imagens de animais nocivos são evitados ou “abreviados” - o escorpião é deixado sem a sua perigosa cauda, o leão é cortado ao meio. Nesse contexto, não há dúvida de que a imagem era vista como mais do que um signo. Escorpiões não devem ser postos em túmulos; poderão fazer mal aos mortos<sup>5</sup>.

Ao se referir a seu projeto de escrita, que engloba a criação de imagens textuais, Perec parece, por vezes, indicar um procedimento análogo a este, no qual a palavra, ao ser dita, evoca aquilo a que ela se refere, e pode, portanto, tomar na página do livro o mesmo lugar do objeto que toma corpo, ocupa certo espaço em uma pintura. O paralelo entre a imagem e a escrita, a um só tempo buscado e em aberto, torna-se o ponto chave para a leitura de obras como *Un Cabinet d'Amateur*, que arrola uma diversidade de motivos picturais e usufrui de seus efeitos, em sua ânsia de encarnar cenários, de aprofundar espaços, de encorpar palavras até que se possa acariciá-las como ao veludo de uma veste,

---

4 GOMBRICH, 2007, p. 94 – A referência feita sobre o uso da runa, diz respeito à substituição simbólica que por vezes acontece em certas sociedades. A runa seria um signo capaz de, não apenas representar o objeto, mas de presentificá-lo, de substituí-lo, como um ídolo substitui o deus que representa.

5 GOMBRICH, 2007, p. 95

como uma armadura de um cavaleiro, como um copo de uísque pintado num quadro. Nesse romance, Perec se utiliza de múltiplos artifícios imagéticos, sobretudo por se tratar, conforme o título, de uma história diretamente relacionada à pintura, nesse caso, à história de um quadro e da coleção que este retrata. A pintura, tradicionalmente, pode ser comparada a uma janela que se abre para dar a ver através dela aquilo que ela pretende mostrar.

Uma vez aberta a janela de uma tela, através da qual o observador contempla o mundo interior do quadro, podemos nos colocar frente a ela e descobrir quais são seus segredos, qual é o conjunto de signos adotado pelo artista para sua composição e ainda o “o quê” está representado e o “como” esses signos se comunicam com o mundo exterior, qual a sua relação com o espectador, com o espaço em seu entorno e com as demais janelas que porventura estejam expostas/abertas na mesma sala. Dessa forma, podemos começar a interrogar a obra imaginada que traz a sua própria representação em seu interior, suas circunstâncias, os eventos que se passaram em seu entorno e toda sua diversidade significativa.

O quadro em questão é intitulado *Un Cabinet d'Amateur* e é o principal objeto elencado no romance homônimo do escritor francês Georges Perec, lançado no ano de 1979, pela editora Balland. A trama se desenvolve entre os anos de 1913 e 1924 nos Estados Unidos, na cidade de Pittsburg, onde, em 1913 ocorrera uma série de manifestações culturais organizadas pela comunidade alemã por conta da celebração dos vinte e cinco anos de reinado do imperador Guilherme II. Entre as apresentações que vão desde uma ópera de muitas horas de duração, interrompida pela chuva, desfiles e festas gastronômicas, houve também uma exposição, que, embora passasse quase despercebida, trazia a coleção de quadros de um industrial do ramo de cervejas chamado Hermann Raffke, na qual se pôde ver, pela primeira (e última) vez a tela *Un Cabinet d'Amateur*, pintada sob encomenda, por Heinrich Kürz, pintor germano-estadunidense, dono de grande aptidão para a confecção da ilusão realista, do detalhe, da miniaturização e também da cópia e do pastiche.

Esse *chef-d'oeuvre* e grande chamariz da exposição, a tela *Un Cabinet d'Amateur*, é uma composição que retrata o colecionador Raffke ao centro de sua coleção, em uma sala sem janelas, da qual vemos três paredes sendo que a maior parte estaria coberta por um grande número de seus quadros. Um tipo de pintura que tem uma longa

tradição<sup>6</sup>, na qual coleções e colecionadores são retratados em galerias ou gabinetes que refletem seu poderio sócio-econômico-cultural. Na tela de Kürz, podemos ver Raffke sentado numa poltrona, quase ao centro, um cachorro deitado a seus pés, uma tela sobre um cavalete ao seu lado e, na parede do fundo, bem como nas paredes laterais aproximadamente uma centena dos quadros mais importantes de sua coleção. Seu corpo, bem como seu olhar está voltado para uma grande tela, ao centro da parede do fundo, que é uma réplica exata da própria tela *Un Cabinet d'Amateur*, produzindo uma sensação de *mise-en-abîme*.

É importante ressaltar a magnitude desta pintura para a economia do romance. Em uma exposição, que a princípio mal chamara a atenção, recomendada pelos jornais locais, embora sem muita convicção, foram as singularidades da referida tela que criaram uma nova situação, a partir da qual centenas de espectadores vão fazer fila às portas da galeria do hotel para poder vislumbrar, mesmo que por poucos instantes, esse prodígio da pintura.

A tela, medindo aproximadamente três metros por dois, mostra, como já dito, um gabinete repleto de outras telas, mas é a repetição dela mesma ao centro o que a transforma, para o público em geral, em algo extraordinário. Nessa cópia, cada detalhe se repete com uma exatidão e um trabalho de miniaturização que trazem ao público a possibilidade de vê-la perfeitamente representada, não apenas na primeira repetição, mas também em sua segunda, na terceira e assim até a sexta ou sétima repetição, na qual o *Cabinet* adquire o tamanho de um selo postal, mas ainda é possível vislumbrar suas formas principais, as telas e o retrato do colecionador, além da própria tela, executada em um único ponto de tinta de um milímetro e meio por um ao centro.

O grande trabalho de espelhamento engendrado por Kürz já seria suficiente para que o quadro se tornasse, no mínimo, alvo de grande curiosidade, mas, somente após a nota de um especialista em um jornal local, atraindo a atenção para a exposição e para a dificuldade técnica da criação da tela, bem como remontagem do espaço expositivo, para que se parecesse ao máximo com aquele retratado no quadro, é que se pôde apreciar um batalhão de pessoas a tomar os espaços, a comparar cada tela exposta à sua cópia dentro do *Cabinet* e a vasculhar, com o auxílio de lentes de aumento, como e qual o nível de

---

6 A tradição do *cabinet d'amateur* está diretamente ligada à tradição dos gabinetes de curiosidades que se desenvolvem a partir do século XVI até a formação dos museus modernos no século 19. Percic cita algumas obras reais desta tradição: o *Jésus chez Marthe e Marie* de Abel Grimmer, datado de 1614, e a série dos cinco sentidos de Jans Brueghel, além das coleções da dinastia Francken e as galerias de Panini e Teniers dentre outras. Essa tradição de gabinetes se mescla entre curiosidades, história natural e pintura, da qual sobressair-se-ão as pinturas que tem por objeto outras pinacotecas, outras galerias.

correspondência que se conseguira criar nas cópias minúsculas. Sendo alvo de grandes disputas e gerando dificuldade aos organizadores da exposição, a pintura sofre, por fim, o ataque de um espectador revoltado que, após horas de espera sem conseguir se aproximar, arremessa contra ela o conteúdo de um grande frasco de nanquim, levando então, ao encerramento da exposição, e transformando a ocasião na primeira e última vez em que tal tela foi exposta ao público.

Finda a mostra, vemos em 1914 a morte de Raffke, o que cria, então, a principal situação do romance, sobre a qual dissertaremos à frente, que são os dois leilões de sua coleção. O primeiro ocorre ainda no ano de 1914 e nele são vendidas as obras dos novos pintores estadunidenses, para quem o colecionador era um mecenas. O segundo leilão só se dará em 1924, após a primeira grande guerra, o que fez muito bem aos herdeiros, já que, nesse ínterim, duas importantes obras referentes à coleção Raffke foram publicadas; uma monografia sobre Heinrich Kürz, que focava sua obra, principalmente o *Cabinet d'Amateur*, escrita pelo crítico e intelectual Lester Nowak e o diário de Raffke, com comentários que visavam, sobretudo, legitimar suas escolhas e autenticar, através de uma apurada arqueologia, as obras europeias pertencentes à sua coleção.

A morte de Raffke é bastante emblemática, uma vez que seu enterro aponta, novamente, para um jogo de espelhamento entre o ficcional e o real, palavra que devemos usar com bastante parcimônia. Segundo sua vontade, seu corpo passa por um processo taxidérmico e é colocado em um mausoléu que seria uma representação sensivelmente menor da sala onde fora pintado o retrato do colecionador e sua coleção, na mesma poltrona e na mesma posição em que posara para o *Cabinet d'Amateur*, com um retrato seu, quarenta anos mais jovem, no cavalete ao seu lado e o próprio *Cabinet*, tela de Kürz, ocupando toda a parede do fundo, e seu olhar incidindo diretamente sobre a tela. Este procedimento emula o enterro da própria coleção, junto com seu dono, revela um jogo de espelhos entre a vida e a morte, além de abrir diversas possibilidades de interpretação para esta nova função da representação contida nesta espécie de instalação. Mais nada se fala sobre o fim de Raffke, e somente os leilões terão importância a partir de então.

O segundo leilão da coleção Raffke acontece em maio de 1924 e recebe os maiores colecionadores da costa leste estadunidense, todos prontos para disputar as obras-primas das escolas europeias. Segue uma lista das telas, valores de venda e os detalhes que envolvem as disputas mais ou menos acirradas. Outros dois detalhes são de extrema importância para a trama: o primeiro deles, o *mise-en-abîme* criado pelo autor da tela, que a repete ao centro da pintura, logo atrás do colecionador retratado, e dentro dela, repete



também, nos mínimos detalhes, cada uma das pinturas que se encontram na original, assim fazendo até a sexta repetição, que pode ser vista, embora milimétrica, trazendo o essencial de seu detalhamento. Este espelho, como era de se esperar, não reflete sem modificar o objeto, e, nesse caso, o artista, deliberadamente substitui personagens, inclui outros, modifica cores ou movimentos transformando cada pintura em um signo novo, imbuída de elementos que não são originariamente seus. O segundo (e não menos importante) detalhe, é o fato de que, no fim da narrativa, descobre-se, através de uma nota enviada a todos os compradores dos leilões Raffke, que a grande maioria dos quadros vendidos são falsificações habilmente confeccionadas por Heinrich Kürz, que na verdade é uma identidade falsa, sendo ele, o sobrinho de Hermann, Humbert Raffke, um falsário. Após a descoberta de que as pinturas são falsas, a narrativa encerra-se com os seguintes termos; “como são falsos a maioria dos detalhes deste texto, concebidos unicamente pelo prazer, pela vontade de enganar”<sup>7</sup>, outra montagem baseada num jogo especular. Deter-nos-emos posteriormente nesses dois importantes detalhes.

## 2.1 O gabinete e o retrato

Plínio conta uma anedota a respeito de dois pintores da antiguidade. Trata-se de uma rixa sobre aquele que poderia gerar uma pintura mais ilusória, o primeiro deles:

Zêuxis que pintara uvas tão habilmente, que os passarinhos vinham bicá-las. Parrásio convidou Zêuxis a visitar seu ateliê para mostrar-lhe um quadro. E quando Zêuxis tentou remover a cortina que escondia a tela descobriu que ela não era real, mas pintada e teve que reconhecer a vitória do colega, que não só enganara aves irracionais mas um artista<sup>8</sup>.

A tela *Un Cabinet d'Amateur* do colecionador Hermann Raffke, conforme já descrevemos, era um quadro grande, na qual podemos ver um retrato do colecionador ao centro, sentado em uma poltrona, e mais de uma centena de quadros dispostos nas três paredes sem portas nem janelas aparentes. Ao seu lado, a única tela que não está numa parede, mas sim sobre um cavalete, o *Retrato de Bronco McGinnis*, vulgo, o homem mais tatuado do mundo.

---

7 PEREC, 2005, p. 84. ... comme sont faux la plupart de détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant. – Tradução nossa

8 GOMBRICH, 2007, p. 173.

A pintura da coleção perpassa diversos pretextos do ilusionismo – dos quais o principal, talvez, seja a excessiva meta de alcançar uma exatidão descritiva – ao tentar criar a sensação de realismo, que vão desde sua composição às técnicas utilizadas em sua elaboração. A sala representada no quadro, conforme nos é descrito, possui “as três paredes visíveis totalmente cobertas de quadros<sup>9</sup>” o que nos remete, ao ideal de exatidão proposto por Perec para a criação de seu estilo literário.

Todos os eventos ocorridos no romance têm relação direta com a potencialidade imagética produzida pela e através da palavra escrita. Relação essa que não surge por acaso na obra perecquiana, que, por sua vez, é repleta de influências matemáticas, sobretudo a partir da entrada e participação do escritor no *OuLiPo*. Sua obra não deixa de trazer, em si, uma forte vertente imagética, a ponto de ser chamada por Perec, em uma entrevista publicada no jornal *Le Monde* em 29 de setembro de 1978, de hiper-realista – ou de, ao menos, ser influenciada por esse movimento – e, ainda, ser tratada em um artigo escrito para a revista *La Ligne Générale*, como uma nova literatura realista.

Sob esse argumento nota-se a procura por um novo realismo em literatura, que, por sua vez, não deve repetir os vícios do movimento realista do século 19, e sim investir em variações formais, imagéticas, simbólicas e sócio-culturais em suas composições, a fim de “mostrar o mundo, em vez de se esforçar por denotá-lo<sup>10</sup>”. A visão será então o principal sentido evocado pelo esforço novo-realista, uma vez que os vagos signos literários, segundo o autor, podem reinventar-se, não mais como signos, mas como substitutos da própria imagem. Ao evocar a visão para o interior do texto literário, o objetivo de Perec parece ser o de transformar a palavra escrita em um substituto da imagem. Gombrich aborda essa questão na representação da seguinte maneira:

A representação não é, portanto, uma réplica. Não precisa ser idêntica ao motivo. [...] O teste da imagem não é a sua semelhança com o natural, mas a sua eficácia dentro de um contexto de ação. Ela poderá ser semelhante ao natural se isso for considerado como algo que contribui para sua força, mas em outros contextos o mais sumário dos esquemas bastará, desde que retenha a natureza eficaz do protótipo. Deve funcionar tão bem ou melhor que a coisa real<sup>11</sup>.

---

9 PEREC, 2005, p. 15 ... dont les trois murs visibles sont entièrement couverts de tableaux. - Para as traduções de *Un Cabinet d'Amateur* usaremos sempre a tradução de Ivo Barroso publicado pela editora Cosacnaify, exceto quando assinalarmos em contrário.

10 PEREC, 1992, p. 33 ... donner a voir le monde, au lieu de s'acharner à le rendre signifiant. – Tradução nossa

11 GOMBRICH, 2007, p. 94.

A partir dessa abordagem, poderíamos propor que a palavra, tal como engendrada por Perec, manteria sua força imagética não obstante sua dessemelhança com o objeto real. Sua eficácia consistiria, justamente, nas possibilidades suscitadas pelo olhar que, habituado com esquemas, completaria a visão da palavra-coisa. Essa premissa aproxima-se das écfrases propostas em *Un Cabinet d'Amateur*, à tentativa de mostrar as pinturas, evocando, por vezes, nomes de autores e imagens características ao estilo de cada um deles à vista do leitor, levando-o a ver, um Chardin aqui, ou um Degas acolá, impressos em meio às palavras, mas, sem nenhuma imagem, apenas projeções.

A proposição dessa associação entre palavra e imagem, idealizada por Perec, não traz grande novidade no momento literário do qual o autor faz parte. A negação de um realismo proporcionada, sobretudo, pelo estruturalismo e o esgotamento dos movimentos literários em voga, cedeu espaço às novas vanguardas literárias que eram então representadas pelo *Nouveau Roman*, e pelo grupo *OuLiPo*<sup>12</sup>: os primeiros, entusiastas de uma literatura que inclui em si algo de anti-romanesco, uma estrutura incapaz de se utilizar da linguagem da mesma maneira que no passado, os segundos baseando-se em *contraintes* e estruturas matemáticas.

O *Nouveau Roman*, representado a princípio pela grande repercussão dos escritos de Alain Robbe-Grillet, se apresenta como um movimento literário relacionado à visão, à inserção de sujeitos pertencentes ao contexto artístico, bem como ao mundo, numa evidência da natureza ótica do objeto que:

Destituído de profundidade e de substância, o objeto teria uma função de um itinerário visual, a de um percurso ótico, uma vez que a descrição transforma o utensílio em espaço e destrói o objeto em sua acepção clássica, contribuindo, dessa forma, para a abertura de uma nova via – experimental – para o romance<sup>13</sup>.

A via experimental do romance, aberta pela literatura de Robbe-Grillet, porta uma espécie de descrição cristalizada, como cenas imobilizadas sob a escrita;

Não se trata mais aqui do tempo que passa, uma vez que, paradoxalmente, os gestos são apresentados, ao contrário, apenas imobilizados no instante. É a própria matéria que é, ao mesmo tempo, sólida e instável, ao mesmo tempo, presente e sonhada, estranha ao homem e inventando-se

---

12 *OuLiPo* ou *Ouvroir de Littérature Potentiel* (Ateliê de Literatura Potencial) é um grupo formado por literatos, escritores, matemáticos e artistas plásticos que tem como pretensão fazer literatura através da inserção de regras (*contraintes*) em sua confecção. Perec passa a fazer parte do grupo a partir de 1967 e produz textos como *La disparition*, cuja principal *contrainte* era a completa ausência da vogal *e*.

13 BARTHES apud ARBEX, 2013, p. 26.

incessantemente em seu espírito. Todo o interesse das páginas descritivas – ou seja, o lugar do homem nessas páginas – não está mais na coisa descrita, mas no próprio movimento da descrição<sup>14</sup>.

O viés descritivo pelo qual a narrativa de Robbe-Grillet transita parece insuficiente para Perec. O romance robbe-grilletiano se torna seu contrário e é a partir dele que Perec muitas vezes desqualificará todo o movimento como obras que “nos apresentam uma imagem falsificada do mundo e do homem, que utilizam uma linguagem morta e que retornam a uma realidade ultrapassada<sup>15</sup>”. Apesar desse tipo de generalização, Perec está ciente da heterogeneidade do movimento sobre o qual debate, e, embora encontre em Robbe-Grillet uma forte oposição, demonstra admiração pela obra romanesca de Michel Butor. Ainda sobre o *Nouveau Roman*, em um artigo publicado na revista *La Ligne Générale*, do início da década de 1960, Perec aponta que:

A inserção do *Nouveau Roman* na produção cultural se dá por um movimento triplo: primeiramente, crítico, que visava destruir determinada ordem literária considerada inadequada; um outro, aparentemente positivo, que tendia a elaborar as bases de uma nova descrição da realidade; o terceiro de ordem social, assegurando a essa nova tendência o reconhecimento de um certo público, fosse através da publicidade, fosse por que, de fato, este público encontraria nela, efetivamente, uma resposta às suas necessidades.<sup>16</sup>

A negação de realidade promovida pelo *Nouveau Roman*, segundo Perec, seria ainda e apenas uma tendência à invenção de uma nova maneira de produzir no espaço da escrita alguma ilusão de realidade que condissesse, efetivamente, com uma realidade muito mais complexa, repleta de novos objetos e, sobretudo, de uma nova ordem, uma nova tendência ocidental que se relacionava com o fim da guerra, uma modernização nunca antes vivida na Europa e ainda com o desenvolvimento da sociedade de consumo.

Em algum sentido, tanto os escritores do *Nouveau Roman* quanto aqueles filiados ao *OuLiPo* concordam que é na busca por “novas formas romanescas capazes de expressar (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo<sup>17</sup>” que a atual literatura deveria se

---

14 ROBBE-GRILLET apud ARBEX, 2013, pp. 45, 46.

15 PEREC, 1992, p. 26. ... qu'elles nous présentent une image falsifiée du monde et de l'homme, qu'elles utilisent un langage mort, qu'elles renvoient à une réalité dépassé. - Tradução nossa

16 PEREC 1992, pp. 29, 30. L'insertion du « Nouveau Roman » dans la production culturelle participa donc d'un triple mouvement: l'un, critique, qui visait à détruire un ordre littéraire jugé inadéquat ; l'autre, apparemment positif, qui tendait à élaborer les bases d'une description nouvelle de la réalité ; le troisième enfin, d'ordre sociologique, assurant à cette nouvelle tendance la reconnaissance d'un certain public tant par la publicité, que parce que, en fait, il y eut effectivement réponse à un besoin précis. – Tradução nossa

17 GRILLET apud ARBEX, 2013, p. 18.

pautar, e é dessas relações que Perec trata na série de artigos publicados em *La Ligne Générale* e em algumas entrevistas, publicadas em diversos meios, desde a década de 60 do século 20.

Segundo Perec, a literatura, de maneira geral, em cada um de seus estilos que surgem como inovadores, acaba por se tornar escrava de um sem número de convenções formais, que se situam muito aquém da complexidade do mundo. É sob essa ótica que o *Nouveau Roman* parece, para Perec, falhar em sua proposta de criar uma nova modalidade de realismo:

De que forma, a partir dessas condições, prestar contas do mundo? As convenções que, antes, se prestavam a esse papel ou, ao menos, serviam de suporte à exploração da realidade são, agora, obsoletas. A vontade de encontrar “outra coisa”, de estudar o real, de afrontar o concreto, parece unânime. Mas nada se passa. Ou ainda se: o desaparecimento das convenções herdadas de Stendhal e de Flaubert, de Hemingway e de Dickens, apenas ocasiona o surgimento de novas convenções. Simplesmente, no lugar de enviar a uma realidade esclerosada, elas se referem, fundamentalmente ao irracional<sup>18</sup>.

A partir dessa leitura perecquiana do surgimento da literatura do *Nouveau Roman*, sobretudo daquela de Robbe-Grillet, e da conjuntura dos movimentos culturais franceses, é que Perec vai fundar o seu próprio conceito de realismo e tentar demonstrá-lo a partir de sua prática literária.

Numa afirmação um tanto paradoxal, Perec diz que “a recusa do real é, parecidos, a característica fundamental da cultura francesa contemporânea<sup>19</sup>” e, em outro artigo, produzido no mesmo período – entre 1959 e 1963 – que se chama *Por uma literatura realista*, e é uma espécie de libelo de uma nova maneira de se produzir o realismo literário, sobretudo através de um alargamento do conceito de realismo, que seria, então “este desvelamento, esta ordenação do mundo<sup>20</sup>” que poder-se-ia também chamar de literatura.

---

18 PEREC, 1992, pp. 32, 33. Comment, dans ces conditions, rendre compte du monde? Les conventions qui, jadis, remplissaient ce rôle ou, du moins, servait de support à l'exploration de la réalité, sont maintenant périmées. La volonté de trouver « autre chose », d'étudier le réel, d'affronter le concret, semble unanime. Mais rien ne se passe. Ou plutôt : la disparition des conventions héritées de Stendhal et de Flaubert, d'Hemingway et de Dickens, ne débouche que sur l'apparition de conventions nouvelles. Simplement, au lieu de renvoyer à une réalité sclérosée, elles se réfèrent, fondamentalement, à l'irrationnel. - Tradução nossa

19 PEREC, 1992, p. 25. Le refus du réel est, nous semble-t-il, la caractéristique fondamentale de la culture française contemporaine. – Tradução nossa

20 PEREC, 1992, p. 51. Ce dévoilement, cette mise en ordre du monde, c'est que nous appelons le réalisme. – Tradução nossa

Claude Burgelin, em seu prefácio à *L. G. une aventure des années soixante*, aponta os caminhos desse movimento, desse projeto que visava a uma abertura na literatura produzida então na França:

Esse projeto nasceu de uma cólera, de uma exasperação frente ao que propõe esse fim dos anos cinquenta: a literatura engajada, em sua versão sartriana como em sua versão comunista, se revelou um impasse; a produção romanesca, abundante, aparece carregadamente frívola e inconsistente, por vezes agressivamente reacionária como em *Hussards (Blondin, Nimier)*; o humanismo ferido de Camus ou as mitologias metafísicas do absurdo, então fantasiadas de vanguardismo, parecem as referências mais populares da *intelligentsia*; e compreendemos que a “revolução” do *Nouveau Roman*, conforme orquestrada por Robbe-Grillet, tenha apenas encontrado a hostilidade de um grupo que exigia uma renovação realmente forte<sup>21</sup>.

O nascimento do projeto perequiano de uma nova literatura realista parte da premissa, segundo o autor, de um colapso nos movimentos literários então vigentes. Tal colapso os haveria levado a um desprestígio crescente e mesmo ao surgimento de movimentos considerados por Perec como falsos revolucionários ou pouco capazes de satisfazer as exigências contemporâneas de uma realidade em tudo renovada.

Enfim, tudo se passa como se a literatura francesa desta época apenas soubesse propor opções marcadas pelo signo do falso: imposturas de certas meditações humanistas como fundo das guerras coloniais, marxismo falsificado, pseudo-revoluções narrativas, absurdos de pacotilha.

Frente a essa onipresença do falso (e nós sabemos a importância dessa palavra na imaginação perequiana), *La ligne générale* mantém exigências radicais: “tudo está recomeçando”; “uma nova literatura está nascendo<sup>22</sup>”.

O texto de Burgelin aborda o nascimento do projeto da revista *La ligne générale*, mas está também diretamente ligado ao projeto de escrita proposto por Perec uma vez que encontramos esses mesmos temas em seus artigos e vislumbramos essa exigência de

---

21 PEREC, 1992, p. 12. Ce projet est né d'une colère, d'une exaspération devant ce que propose cette fin des années cinquante : la littérature engagée, dans sa version sartrienne comme dans sa version communiste, se révèle un impasse ; la production romanesque, abondante, apparaît lourdement frivole et inconsistante, parfois assez agressivement réactionnaire comme avec les « Hussards » (Blondin, Nimier) ; l'humanisme blessé de Camus ou de mythologies métaphysiques de l'absurde, alors colorées d'avant-gardisme, semblent les références les plus prisées de l'intelligentsia ; et on conçoit que la « révolution » du Nouveau Roman, telle que Robbe-Grillet l'orchestre, n'ait pu que rencontrer l'hostilité d'un groupe qui avait des exigences de renouveau autrement fortes. - Tradução nossa

22 PEREC, 1992, p. 12. Bref, tout se passe comme si la littérature française du temps ne savait proposer que des options marquées du signe du faux : impostures de certaines méditations humanistes sur fond de guerres coloniales, marxisme falsifié, pseudo-révolutions de la narration, absurde de pacotille. Face à cette omniprésence du faux (et l'on sait l'importance de ce mot dans l'imaginaire perequien), *La Ligne générale* pose des exigences radicales : « Tout est à recommencer » ; « Une nouvelle littérature est à naître ». - Tradução nossa

renovação, essa busca por uma maneira realmente nova de se fazer literatura, esse engajamento por um realismo no qual se tenha por objetivo colocar frente aos olhos do leitor toda a complexidade de sua realidade, do mundo rápido e moderno que o cerca, do mundo cuja narração já não encontra tanto sentido, frente às atrocidades ainda recentes da Segunda Grande Guerra.

A questão do realismo na literatura perpassa por toda a produção de Perec, criando ecos em suas obras, que procuram, em certa medida, experimentar suas teorias sobre uma nova forma mostrar o mundo através do texto literário. Não obstante, podemos comprovar essa vertente imagética, sobre a qual repousa um dos pilares de sua versão do realismo, através da leitura de seus textos.

A proposta de criação de uma nova literatura realista, embora bastante complexa, uma vez que o realismo do século dezenove não poderia servir como seu modelo e mesmo o conceito de mimeses havia sofrido modificações, é, talvez, o motivo central na obra perecquiana. A versatilidade da escrita, o fato de não escrever, nunca, dois livros parecidos, demonstra a vontade de dar a ver o mundo em sua complexidade: a sociedade de consumo do pós-guerra na qual os objetos passam a ter grande valor, o que gera aquilo que Perec chama de infra-ordinário, o pequeno objeto cotidiano ao qual mal se percebe, mas que está presente em todas as esferas da sociedade. Esse mesmo objeto que os surrealistas já buscavam no *marché de puces*, desvalorado e simples, mas, aqui, surgindo em um cenário pautado pela grande escala de produção e consumo.

Para dar a ver toda a diversidade desse mundo do consumo, do objeto e da tragédia da Shoah, seria necessária uma nova literatura:

Tudo está recomeçando. Nem a literatura em geral, a saber aquela da satisfação, nem o *Nouveau Roman* alcançaram, nem nunca alcançarão como descrever o mundo real, como identificar, como definir, como explorar esta realidade, à qual toda obra verdadeira deve prestar contas. [...] A literatura, a cultura, só podem ser engajadas, isto é, inseridas no mundo, se estiverem atadas à realidade<sup>23</sup>.

Se por um lado tais movimentos literários não eram capazes de alcançar o nível de descrição que Perec desejaria, por outro, há uma impossibilidade do próprio signo de alcançá-lo, conseqüentemente a proposta perecquiana de uma palavra substituta da imagem

---

23 PEREC, 1992, p. 44. Tout est donc à recommencer. Ni la littérature en général, c'est-à-dire celle de l'assouissement, ni le « Nouveau Roman » ne sont parvenus, ne ne parviendront jamais à décrire le monde réel, à cerner, à définir, à explorer cette réalité, dont toute œuvre véritable se doit de rendre compte. [...] La littérature, la culture, ne peuvent être qu'engagées, c'est-à-dire insérées dans le monde, accrochées à la réalité. - Tradução nossa.

se torna, também, inexecutável. O que o autor pretende se relaciona com a afirmação deleuziana de que “tudo se passa na fronteira entre as coisas e as proposições. Crisipo ensina: “se dizes alguma coisa esta coisa passa pela boca; ora, tu dizes *uma carroça*, logo uma carroça passa por tua boca<sup>24</sup>”. A escrita de Perec se situa nessa fronteira, onde é impossível não estar atada ao mundo, mas não pode deixar de ser apenas uma proposição escrita.

Esse recomeço passa pela negação dos movimentos vigentes na busca de um novo modo de se constituir uma literatura mais preta de realismo, que possa, de melhor maneira, lhe restituir o devido tom de similitude em relação ao mundo. Vemos como a proposta de uma nova literatura é, para Perec, decisiva, mas difícil de ser situada, uma vez que é por ele classificada, sempre em função de um outro estilo ou escola próximos, ou seja, se torna mais fácil creditá-la pelo que ela não é, em sua comparação com os escritos de seus contemporâneos ou de escritores imediatamente anteriores.

Escrever, como projeto de vida, é também, para Perec uma ambição, de dar a ver um mundo fortemente heterogêneo através das possibilidades que a escrita lhe proporciona:

minha ambição de escritor seria de percorrer toda a literatura de minha época sem nunca ter o sentimento de voltar sobre meus passos ou de refazer meus próprios traços, e de escrever tudo o que é possível a um homem de hoje escrever: livros grandes e livros curtos, romances e poemas, dramas e livretos de ópera, romances policiais, romances de aventuras, romances de ficção científica, folhetins, livros infantis<sup>25</sup>...

Podemos assim perceber o quanto o conceito de realismo se faz importante na concepção perecquiana de literatura, e o quanto o escritor estava interessado na multiplicidade do mundo que o cercava. Escrever tudo o que estava disponível para ser escrito é algo que Perec tentará, em certa medida, empreender em um único romance: *La vie mode d'emploi*, no qual convivem muitas histórias, muitas cenas e uma infinidade de imagens, de quadros, de pintores, de gravuras além de toda a imagética textual, as listas, os rótulos, as bulas de remédio, etc. Conforme Perec explicita em entrevista de 1978:

A partir desta estrutura formal (dez andares e dez apartamentos), faltava criar as histórias que iam figurar em uma ordem diferente. É a concepção

---

24 DELEUZE, 1974, p. 9.

25 PEREC, 1992, p. 45. ... mon ambition d'écrivain serait parcourir toute la littérature de mon temps sans jamais avoir le sentiment de revenir sur mes 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... - Tradução nossa



de um quebra-cabeças, ao qual eu queria dar a imagem da vida e/ou tentar descrever o máximo possível de atividades humanas. [...] Tudo é falso nesse livro, mas era necessário que parecesse verdadeiro. Então reuni informações, dicionários, catálogos. Depois juntei histórias, verdadeiras e imaginadas<sup>26</sup>.

Dessa forma, percebemos o romance como um aglomerado de histórias, estruturas, catálogos e personagens que não tem ligação entre si, exceto, talvez, pelo edifício de dez andares por dez apartamentos.

A nova literatura realista, conforme a visão de Perec, se identifica com a sociedade como um todo:

a literatura não é mais um instrumento tático imediato e efêmero, e finalmente inadequado, mas une-se à revolução em uma aliança orgânica e profunda: exprimir o mundo na totalidade de seu devir, fazendo emergir de uma maneira sensível as leis que comandam sua evolução, em qualquer nível de realidade, para cada evento, para cada fenômeno, estabelecer como base que o mundo não é inalterável, que as coisas não são o que são, que nada é eterno, inexplicável, inacessível que não possamos um dia dominar<sup>27</sup>.

A literatura se apresenta como um lugar de ordenação e domínio do mundo que a cerca, como o espaço no qual se pode dar a ver e alterar a configuração das coisas e do espaço de forma geral. Seu realismo não apenas deve estar em contato direto com o real, mas deve estar apto a “apresentar os problemas, elucidar as contradições e tornar evidente e necessária a transformação radical de nosso mundo<sup>28</sup>”. Mostrar um mundo em constante revolução, palavra que traz em seu sentido, o significado de uma marcha circular, um retorno a um determinado ponto e também a ideia de uma ruptura, de uma quebra ininterrupta no status quo, uma mudança constante e radical.

---

26 BERTELLI, RIBIÈRE, 2003a, pp. 246, 247. À partir de cette structure formelle (dix étages et dix pièces), il fallait créer des histoires qui allaient revenir dans un ordre différent. C'est la conception d'un puzzle, auquel je voulais donner l'image de la vie et où j'ai entrepris de décrire le plus possible d'activités humaines. [...] Tout est faux dans ce livre, ma il fallait que tout paraisse vrai. J'ai donc réuni des informations, des dictionnaires, des catalogues. Puis j'ai rassemblé des histoires, de vraies, des imaginaires.- Tradução nossa

27 PEREC, 1992, p. 52. ... la littérature n'est plus un instrument tactique immédiat et éphémère, et finalement inadéquat, mais noue avec la révolution une alliance organique et profonde : exprimer le monde dans la totalité de son devenir, en faire émerger d'une manière sensible les lois que commandent son évolution, c'est à n'importe quel niveau de la réalité, pour chaque événement, pour chaque phénomène, poser comme base que le monde n'est pas tel quel, que les choses ne sont pas ce qu'elles sont, qu'il n'est nul éternel, nul inexplicable, nul inaccessible qu'on ne puisse un jour dominer. - Tradução nossa

28 PEREC, 1992, p. 52. ... poser les problèmes, d'éclaircir les contradictions, de rendre évident et nécessaire la transformation radicale de notre monde. - Tradução nossa

Nesta literatura nova, um modelo realista desempenha papel fundamental de inserção e participação no real. Trata-se, sobretudo, de se adaptar à linguagem que o mundo propicia, como se cada objeto, cada pessoa, cada movimento ocasionado na realidade se tratasse de uma palavra, de uma frase e a literatura tivesse o dever de acompanhar esses movimentos, dotando-os de nomes, preenchendo-os de imagens, tornando-os reais, não mais no mundo, mas na página. A cultura se interpõe entre o mundo e a escrita e esta deve, segundo a visão perecquiana ser, necessariamente, realista.

O realismo é, primeiramente, a vontade de subjugar o real, de compreendê-lo e de explicá-lo. Assim sendo, ele se opõe a todos aqueles para quem escrever é uma atividade sem ligação obrigatória com o mundo: por exemplo, aqueles para quem escrever é dialogar consigo mesmo, aqueles que se apegam à realidade poética, ou ainda, aqueles amantes da bela linguagem ou os adeptos da auto-psicanálise. Contudo, nos enganaríamos ao crer que o realismo somente se atenta à evocação épica de eventos coletivos históricos, políticos ou sociais. [...] A primeira exigência do realismo, a primeira clivagem que permite opô-lo ao restante da literatura, é a vontade de totalidade<sup>29</sup>.

O realismo, como a literatura, segundo Perec é um organizador de um universo caótico. Descrever é o princípio do realismo que deve obrigatoriamente se ligar ao mundo, mesmo que essa assertiva seja revista várias vezes em textos ou entrevistas perecquianos<sup>30</sup>. A literatura realista tende à totalidade, não apenas a contextos fortemente politizados, como o realismo do século dezenove francês possa ter levado a crer. Essa tendência à totalidade é, na verdade, uma forte propensão da literatura de Perec, com sua vontade de tudo escrever, de preencher páginas, de descrever ao extremo, de *dar a ver* o mundo através da escrita.

A lógica do *donner à voir* que podemos pensar em nossa língua como mostrar, apresentar, fazer aparecer frente a alguém, expor ou literalmente, *dar a ver*, é uma proposta

29 PEREC, 1992, pp. 53, 54. Le réalisme est, d'abord, la volonté de maîtriser le réel, de le comprendre et de l'expliquer. En tant que tel, il s'oppose à tous ceux pour qui écrire est une activité sans rapport obligatoire avec le monde : par exemple ceux pour qui écrire est dialoguer avec soi-même, ceux qui s'attachent à la réalité poétique, ou encore les amoureux du beau langage ou les tenants de l'autopsychanalyse. Mais, néanmoins nous aurions tort de croire que le réalisme s'atteint seulement par l'évocation épique des événements collectifs historiques, politiques ou sociaux. [...] La première exigence du réalisme, le premier clivage que permette de l'opposer au reste de la littérature, est ainsi la volonté de totalité. - Tradução nossa.

30 Em entrevista publicada no jornal *Le Monde*, em 29 de setembro de 1978 Perec afirma: “Escrever um romance não é dizer alguma coisa em relação direta com o mundo real. É estabelecer um jogo entre o autor e o leitor.” ou em outra entrevista publicada na revista *Coopérateur de France* em 1969 onde afirma, sobre a escrita de *Les Choses*, que: “Meus materiais de base foram, não somente o mundo que me cerca, mas o exame atento de certos jornais e revistas: *L'Express*, *Elle*, *Votre Maison* e outros cuja principal função é incentivar o consumo.” Entre muitas outras afirmações parecidas, vemos o mundo sendo inserido e excluído da obra perecquiana. - Ambas as traduções nossas

recorrente em uma literatura que busca, de várias formas, mostrar um novo mundo a uma nova geração de leitores, que, obviamente, podem ter outras expectativas sobre a escrita. Fragmentar, repetir, nomear e reescrever são técnicas frequentemente utilizadas nessa busca de ultrapassar a ilusão de real para chegar a *dar a ver* o próprio mundo inserido no texto. Embora a fragmentação surja de forma paradoxal à busca de totalidade perecquiana, podemos ver sua ação em *La Vie mode d'emploi*, que traz inúmeras histórias sem aparente ligação entre si. Da mesma maneira, as telas, catalogadas no leilão de *Un Cabinet d'Amateur*, todas falsas, mas que se ligam por representarem telas verdadeiras num quadro sobre a coleção.

Essa relação do mostrar o mundo tal qual o vemos através da palavra escrita é um tanto paradoxal, se não impossível, pois, ainda que se possa dar a ver inúmeras imagens, teremos sempre a mediação do signo escrito, embora, segundo Perec, a criação da obra de arte parta, já, dessa premissa, levando-se em conta que sua concepção de obra de arte é “a expressão mais totalizante das realidades concretas:”

se a literatura cria uma obra de arte é por que ela ordena o mundo, é por que ela o apresenta em sua coerência, é por que ela o desvela, para lá de sua anarquia cotidiana, integrando e excedendo as contingências que formam a trama imediata, em sua necessidade e em seu movimento <sup>31</sup>.

Sabemos, como Perec também o sabia, toda a complexidade envolvida nessa impossibilidade de descortinar o mundo como ele se apresenta através de signos absolutamente distintos daqueles que nos poderiam dar uma representação direta de cenas e fatos. Mas, tanto a pintura quanto a literatura são prisioneiras de seus meios e nenhuma delas pode nos mostrar o mundo, exatamente como ele é.

Ao tratar do assunto, Ernst Gombrich é categórico ao afirmar que os artistas, no caso de seu exemplo, os pintores, são absolutamente limitados por suas possibilidades de artifício, que vão desde uma paleta de tintas e pigmentos até a transposição de uma terceira dimensão a uma tela plana. “A arte agrada por recordar e não por enganar – escrevera Constable – Se Constable escrevesse isso hoje, provavelmente usaria a palavra 'sugerir'. O artista não pode copiar um gramado banhado de sol, mas pode sugeri-lo<sup>32</sup>.”

---

31 PEREC, 1992, p. 51. ...l'expression la plus totale des réalités concrètes : si la littérature crée une œuvre d'art, c'est parce qu'elle ordonne le monde, c'est parce qu'elle le fait apparaître dans sa cohérence, c'est parce qu'elle le dévoile, au-delà de son anarchie quotidienne, en intégrant et en dépassant les contingences que en forment la trama immédiate, dans sa nécessité et dans son mouvement. – Tradução nossa

32 GOMBRICH, 2007, p. 33.

Se sugerir é o que pode fazer o artista que trabalha diretamente com imagens, como o pintor ou o escultor, o que poderia, então, o escritor fazer frente aos signos com os quais deve invariavelmente trabalhar?

Esse é talvez o grande dilema que o novo realismo proposto por Perec tenta responder. Dar a ver um mundo novo, carregado de objetos, pessoas e atitudes novas, sem, entretanto, restaurar a mesma carga negativa do realismo passado, ou os vários problemas envolvendo o conceito de mimeses, essa imitação que já não refletia a realidade, mas buscava o objeto de sua imitação na própria literatura.

## 2.2 O gabinete e o mundo

Mostrar um mundo, fosse a realidade, fosse o universo da cultura, para o qual esse novo conceito mimético apontava, leva Perec a se utilizar de vários pretextos ou artifícios. Podemos ver que o uso da *écfrase* no *Cabinet d'Amateur* de Perec acontece de maneira inusitada devido, não à descrição de um único quadro, mas justamente por se arriscar a descrever uma tela composta de tantos outros quadros, nos quais está inclusa a tela original, num jogo de *mise-en-abîme*. Descrever nesse caso é preencher completamente os espaços vazios, tentar transformar a página em uma *superfície* tão repleta de imagens quanto a tela está repleta de outros quadros.

Ao recorrer à *écfrase* para dar a ver uma coleção de quadros, juntamente com o retrato do colecionador e de sua sala, a opção perecquiana não é a de saturação: há um comedimento nas descrições que se limita, principalmente ao retrato de Raffke e algumas poucas telas, como se todo o fundo tivesse sido escurecido pelas paredes totalmente cobertas de quadros, o que (mais que nos dar a ver) nos permite imaginar o restante da galeria, o tamanho de suas paredes, o formato de cada quadro, suas molduras e os pequenos espaços que os separam, no qual descobrimos, por vezes, a parede nua.

Em primeiro plano, à esquerda, ao lado de uma mesinha de centro coberta por uma toalha de renda, sobre a qual estão colocados numa garrafa de cristal lapidado e um copo em pé, um homem está sentado numa poltrona forrada de couro verde-escuro, três quartos de costas em relação ao espectador. É um homem idoso, de abundante cabeleira branca e nariz fino, encimado por óculos de armação de aço. Antes se imaginam do que de fato se veem os traços de seu rosto, o pômulos estriado de acne, o bigode espesso que ultrapassa longamente o lábio superior, o queixo ossudo e voluntarioso. Veste um roupão cinzento, cuja gola em manta está ornada de um fino debrum vermelho. Um grande cão de pelo curto e ruivo, em

parte oculto pelo braço da poltrona e pela mesinha de centro, está deitado a seus pés, aparentemente dormindo<sup>33</sup>.

O espaço no qual se encontra a coleção, não bastasse ser em parte descrito e imaginado, acaba por ser redobrado na montagem da exposição na qual a coleção de Raffke é levada a público pela primeira vez.

Graças a um requinte suplementar, o ambiente foi decorado de modo a reconstituir com maior fidelidade possível o gabinete Hermann Raffke. A coleção particular ocupava toca a parede do fundo e o Retrato de Bronco McGinnis descansava no cavalete ao canto direito: as outras únicas obras expostas na sala provinham igualmente da coleção de Raffke, dispostas nas paredes nos lugares correspondentes aos que ocupavam no quadro de Kürz<sup>34</sup>.

Não apenas a tela redobra o gabinete como o espaço expositivo tenta copiá-la, tendo os organizadores postado os quadros nas mesmas posições em que se encontram na pintura, recriando a ilusão de espaço tridimensional da tela em uma montagem similar a uma instalação. O espelho duplica a imagem e transforma a experiência do observador em experimentação; a visão não é mais o único sentido para a leitura da tela uma vez que se penetra no próprio espaço representado, fundindo a noção de representação à de realidade.

Essa tentativa de amalgamar representação e realidade se relaciona com a observação de Christin no que diz respeito aos lugares da pintura e do real: “do real à pintura o mundo não é o mesmo por que não existe o mesmo espaço. Denso, irregular, profundo entre as coisas, ele é aparentemente liso e cortante onde se assentam a figuras<sup>35</sup>”, há ainda um terceiro grau que é o da escrita. Semelhante a essa diferenciação apresentada por Christin, podemos pensar a diferença entre a escrita e a pintura como uma série de imagens representadas como são ou, pelo menos, como aparentam ser, inclusive com artificios que imitam a tridimensionalidade do espaço e outra série de imagens representadas através do texto, onde a palavra ilustra o objeto.

Quando, através da palavra, o escritor busca ilustrar, preencher a página como se pintasse uma tela, exibir uma série de imagens que se deslocam no tempo e no espaço e se esforça por criar um cenário, ele se embrenha em um ambiente repleto de dificuldades

---

33 PEREC, 2005, p. 15.

34 PEREC, 2005, pp. 18, 19.

35 CHRISTIN, 2009, p. 27. Du réel à la peinture le monde n'est plus le même parce qu'il n'a plus le même espace. Dense, inégal, profond entre les choses, il est apparence lisse et tranchante là où sont assemblées les figures. - Tradução nossa

funcionais. Poderíamos subverter a citação que acabamos de fazer no parágrafo acima: da pintura à escrita a representação não é a mesma por que não existe a perspectiva – desde que entendamos a perspectiva geométrica como um artifício que emula o espaço tridimensional em uma tela plana – e, talvez nos colocássemos numa posição semelhante à de Lessing, tentando demarcar limites mais precisos para as duas artes.

Nessa tentativa de interseção entre a pintura e a literatura, o que percebemos é, ao contrário, a busca por um amálgama, por alguma forma de representar a realidade através da palavra. Segundo Péric, a criação da obra de arte se dá pela ordenação do mundo, feita pelo realismo que, para o autor, “é descrição da realidade, mas descrever a realidade é mergulhar nela e lhe dar forma, é conceber a essência do mundo: seu movimento, sua história<sup>36</sup>”, ou seja, o texto imagético se torna parte essencial dentro do ideal pericquiano de literatura realista, bem como sua conformidade com o fazer artístico, suas conotações que pretendem trazer a tela para dentro do discurso escrito, tela que, em sua acepção representaria uma parcela do real.

Nesse ponto, a produção teórico-ficcional idealizada por Péric, durante toda sua carreira de escritor, se opõe ao movimento crítico da teoria da referencialidade, explicitada, sobretudo, pela obra de Barthes, que dizia que “a finalidade da mimeses não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real<sup>37</sup>” ou seja, o referencial da literatura deixara de ser a realidade e se tronara um emaranhado de livros: o texto não fala mais do mundo, não representa mais o mundo e sim outro texto perdido num complexo infinito de textos. Sua referência é o próprio código.

A descrição da pintura da coleção particular, que usa como referencial, não o livro, mas a tradição pictórica do registro de coleções existentes, ao menos desde o período da Renascença, descreve, além do retratado, as obras principais ou as mais pitorescas dentre as mais de cem telas das quais “a simples enumeração dos títulos e autores não apenas seria fastidiosa como ultrapassaria grandemente os limites desta nota<sup>38</sup>”. Uma das três obras que recebe destaque é uma *Visitação*, atribuída a um pintor renascentista que traz

no centro de uma pequena praça ornada de altas colunas, entre as quais estão estendidas tapeçarias ricamente bordadas, a Virgem, trajando uma

---

36 PEREC, 1992, p. 51. ... le réalisme est description de la réalité, mais décrire la réalité c'est plonger en elle et lui donner forme, c'est mettre à jour l'essence du monde : son mouvement, son histoire. - Tradução nossa

37 COMPAGNON, 2006, p. 110.

38 PEREC, 2005, p. 15.

roupagem verde-escura recoberta amplamente por um véu vermelho, ajoelha-se diante de Santa Isabel que veio a seu encontro, já velha e um tanto trêmula, amparada por duas servas. Em primeiro plano estão três anciões inteiramente vestidos de preto; dois estão de pé, mostrando-se quase de frente; o primeiro exhibe uma folha de pergaminho desdobrada a meio, na qual está desenhado com fino traço azul o plano de uma cidade fortificada que o segundo homem designa com um dedo descarnado; o terceiro está sentado num tamborete de madeira dourada, de pés trançados, recoberto por uma almofada verde [...]. No horizonte descobre-se uma paisagem de colinas, bosques e, à distância, as torres brumosas de uma vila<sup>39</sup>.

Toda a descrição nos dá a ver uma cena de pintura Renascentista, abre-se ao leitor-espectador uma série lugares-comuns da arte pictórica desse período: o tema proposto, as grandes colunas de estilo greco-romano que se elevam ao redor da Virgem, a tapeçaria estendida e a paisagem de colinas na qual se vislumbra uma vila ao longe. Tanto poderíamos estar diante de um Pollaiuolo ou de um Perugino, dada a riqueza das descrições que tem ainda a vagueza de não precisar um título, senão o genérico *Visitação*, nem um autor, sendo sua atribuição distinguida entre três possíveis artífices: Paris Bordone, Lorenzo Lotto ou Sebastiano dell Piombo.

Em sua replicação do realismo, devemos nos lembrar, Perec abusa das duplicações, não apenas contando a história de um quadro que é vários quadros, mas duplicando e triplicando-o em outros meios. Comentamos, já, a galeria na qual o *Cabinet* foi exposto que vem a se tornar uma espécie de réplica deste. Ainda outra duplicação é vista no túmulo do colecionador Raffke, que exige que logo após sua morte, seu corpo receba um trabalho de taxidermia e seja deposto em um jazigo na mesma posição que se encontra no quadro, com a mesma roupa, e com o *Cabinet* ocupando toda a parede ao fundo.

Além das reduplicações imagéticas, vemos que as primeiras descrições da pintura aparecem em uma nota anônima publicada no catálogo da exposição. Assim, o trabalho de de referenciação é terceirizado pela criação de artifícios literários, de obras críticas fictícias dentro da obra de ficção, transformando a representação do real num jogo labiríntico, ou como preferiria Perec, num *puzzle*, cuja montagem fica a cargo do leitor.

Temos aqui uma contenda, entre a forma tradicional do realismo e uma tentativa de apresentar imagens em um texto escrito, sem que se perca nada nessa transposição, mas somente a transposição da imagem não é suficiente, pois que esta é duplicada em dois espaços externos, além de explicitada em uma nota fictícia, que é uma duplicação da leitura, um outro grau, um *mise-en-abîme* da literatura especializada dentro da literatura.

39 PEREC, 2005, p. 17.

Não se pode ignorar a grande influência que a literatura de Borges exerce sobre esses aspectos do trabalho perequiano. O conhecimento enciclopédico, toda a intelectualidade falseada, as invenções que se interpenetram com dados reais e que forjam textos de difícil comprovação da veracidade dos fatos. Ainda é preciso dizer que Borges é citado constantemente por Perec, em sua valorização pelo pastiche (atitude cara à literatura borgeana) na qual o autor, por vezes compara seu trabalho ao de Pierre Ménard, ou nos textos ficcionais como em *La disparition*, onde o conto *O Zahir* é completamente incorporado, ou nas várias citações contidas em *La vie mode d'emploi*.

O exercício exigido não é somente visual, uma vez que é preciso que o leitor apele para sua memória, a fim de encontrar os lugares-comuns e complementar as telas em seu imaginário. E esse movimento é como o de Zêuxis tentando retirar a cortina que cobria parcialmente a pintura de Parrásio e descobrindo nela uma pintura. O leitor-espectador está diante de uma pintura que não pode reconhecer, está diante de uma escrita que coloca em frente a seus olhos uma variedade de imagens, que ele somente pode tentar enquadrar e ligar a alguma pintura, a um jogo de espelhos ou a uma janela.

### 2.3 O gabinete e a janela

Talvez tenha sido Alberti quem primeiro tenha tentado sistematizar o conceito de pintura como uma janela:

inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado, e aí determino de que tamanho me agrada que sejam os homens na pintura<sup>40</sup>.

Tal era, para Alberti, o principal ofício do pintor: esmerar-se por atingir um nível técnico capaz de representar a natureza da forma como esta se apresentava aos olhos. Por isso a comparação com o vidro e com a janela e também, o primeiro simula a superfície plana na qual se intenta criar a terceira dimensão, a outra faz o papel de moldura, limita a visão a um ponto, um quadro a ser destacado do mundo. Afirmativa parecida será feita por Leonardo Da Vinci em relação ao uso do vidro sobre qual poder-se-ia desenhar uma paisagem conforme esta fosse vista. O uso sistemático da câmara escura neste período também é de grande auxílio para o reforço dessa hipótese.

---

40 ALBERTI, 1999, p. 93.



A janela que se abre na Renascença surge acompanhada da perspectiva geométrica e da redescoberta de uma pintura que emula a realidade. É do mesmo Da Vinci a afirmação de que “se o pintor quiser ver belezas e se apaixonar por elas, basta-lhe criá-las, pois tem poder para isso; e se desejar ver coisas monstruosas, que causem terror, ou que sejam tolas, ou que provoquem riso ou compaixão, ele é delas Senhor e Deus<sup>41</sup>”, ou seja, ao pintor é dado o poder de continuar a criação, seu pincel se torna o instrumento divino com o qual o mundo, o homem e a natureza podem ganhar vida, não somente a curta vida terrena, mas a eternidade.

Não apenas os pintores renascentistas estavam convencidos de seu poder, também os escultores, e, pelo menos duas anedotas, nos mostram o quanto seu espírito estava embevecido com suas capacidades: o protagonista da primeira é Donatello, que teria, diante de sua estátua de Zuccone, ameaçado-a com uma pedra e uma praga “*Favela, favela, che ti venga il cacasangue!*”, teria dito. A segunda anedota, basicamente de mesmo teor, teria sido protagonizada por Michelangelo Buonarroti que, ao finalizar seu Moisés, teria dado uma martelada na base e gritado “*Parla!*” à escultura. Dito isso, sobre essa força exercida pela imagem ante aos artistas do renascimento, temos a janela, conforme pensada por Alberti que, a despeito de seu próprio trabalho de pintura, falava:

Os pintores devem saber que com suas linhas circunscrevem superfícies. Quando enchem de cores os lugares circunscritos, nada mais procuram que representar nessa superfície as formas das coisas vistas, como se essa fosse de vidro translúcido e atravessasse a pirâmide visual a uma certa distância, com determinadas luzes e determinada posição de centro no espaço e nos seus lugares<sup>42</sup>.

Tal modelo de enquadramento adotado pelas artes visuais desde o século XV permeia toda a cultura da visão ocidental. Quando Alberti aponta para sua própria maneira de pintar, ele está, muito claramente, engajado na grande novidade da pintura florentina, a perspectiva geométrica, de onde os traços em forma de quadriláteros, e toda a angulatura reta como base para a montagem de qualquer tipo de cena, a qual ele não nos indica se interior ou exterior. Ainda, como é bem preciso lembrar, Alberti baseava-se na máxima de Protágoras, segundo a qual o “homem era a dimensão e a medida das coisas<sup>43</sup>” podendo-se assim aproveitar o humano como peça para mensuração das dimensões de uma pintura.

---

41 DA VINCI apud GOMBRICH, 2007, p. 81.

42 ALBERTI, 1999, p. 87.

43 ALBERTI, 1999, p. 93.

Faz-se necessário, apontar os comentários de Alberti em relação a alguns dos seus próprios méritos no exercício da pintura, que ele por vezes chama de milagres, tal a proeza de sua simulação de realidade e ainda e sempre as anedotas, como a de Zêuxis e sua pintura capaz de enganar os olhos mais adestrados. Segundo sua visão, a grandiosidade da pintura está, justamente, em sua possibilidade de se passar pelo real, de acordo com a capacidade do artifício do pintor, o que ele acreditava ser totalmente possível. A pintura poderia se passar pela realidade que cercava os homens, a janela poderia (e até deveria) enganar, desde que respeitadas suas limitações: “saiba-se bem que nenhuma coisa pintada jamais poderá ser semelhante às coisas verdadeiras se não houver uma determinada distância para vê-las<sup>44</sup>” ou seja, dentro de determinado campo de visão, a janela é absolutamente ilusionista, abre-se, verdadeiramente, a um mundo novo, com todas as possibilidades de dar a ver “milagres” da representação, corroborando assim com a máxima platônica do artesão “que executa tudo o que cada um dos artífices sabe fabricar<sup>45</sup>” e que, conseqüentemente, por ser um imitador, em última instância, um enganador, tem decretada sua expulsão da sociedade ideal.

Essa relação da imagem enquanto réplica da realidade será apropriada com tal força pelas artes visuais, que se torna regra de construção para pintores (também para a formação dos espectadores) entre o período que dura da Renascença até o surgimento dos movimentos modernistas no século XIX, movimentos como o cubismo e o abstracionismo, que se empenham a destruir a ilusão realista em favor de uma maior liberdade de criação.

A construção da janela na narrativa perequiana parte do conceito albertiano sem, entretanto, deixar de considerar também conceitos caros à sua contemporaneidade, sobretudo aqueles que situam as novas relações atribuídas à mimeses<sup>46</sup>. A janela aberta em *Un Cabinet d'Amateur* não é única, mas uma janela que se abre a uma centena de outras, que dá a ver, não somente o espaço proposto pelo artista e pelo colecionador, mas ainda, algumas outras janelas, de outros artistas, bem como o próprio *Cabinet* que se repete entre as telas. As proposições realistas perequianas nascem de seu aprendizado junto à crítica de cunho socialista e do papel exercido pelo estruturalismo nos meios literários franceses.

---

44 ALBERTI, 1999, p. 96.

45 PLATÃO, 2007, p. 294.

46 Entendemos relação da mimesis com a literatura como essa relação de “permanência sempre mutante” conforme a define Luiz Costa Lima em *Mimesis e Modernidade* e percebemos no seu emprego por Perec algo da relação da mimesis colonial que estaria afastada em dois graus da metrópole, que Borges talvez tenha sido grande divulgador e mesmo um inversor de tal sistema. Ainda assim os trabalhos de Costa Lima e parte de sua teorização mimética aparecerão obliquamente, aproximando-se da própria leitura perequiana do conceito.

No ano de 1955, o jovem Perec, já decidido a ser escritor, fora tomado como pupilo por seu ex professor de filosofia, Jean Duvignaud, que dera aula apenas por um ano na comuna de *Étampes* (no *Lycée Geoffroy Saint Hilaire*, no qual Perec estudara) e fora, então, nomeado assistente em sociologia na Sorbonne. Entre seus interesses, figuravam o teatro e a literatura e não por acaso fora o primeiro leitor crítico de Perec (lera *Les Errants*, primeiro romance – que fora perdido – escrito pelo jovem Perec). Duvignaud escrevia para a revista *Théâtre Populaire* e participara ativamente da organização da primeira apresentação de uma peça de Brecht em francês, à qual o próprio autor estaria presente. Conforme relata Bellos, “Perec se encontrava em meio ao batalhão de espectadores que se apressavam por uma ruazinha até a praça Saint-Michel, na esperança de ver Bertold Brecht posando para os fotógrafos e apertando a mão de Roland Barthes e de seu professor, Jean Duvignaud<sup>47</sup>.”

Esse foi o primeiro contato perecquiano com o teatro de Brecht e com Barthes. Duvignaud dera a Perec a primeira possibilidade de publicar artigos na revista *La Nouvelle Revue française*, fundada por André Gide. Responsável por apresentar a literatura de Stendhal e o teatro de Brecht a Perec, Duvignaud o introduz, ainda, no centro *Royaumont*, que acolhia pintores, escritores e intelectuais, onde pode, finalmente apresentá-lo a Barthes.

Após esses eventos, e também após a leitura de obras de Barthes, veremos Perec adotar a ressalva estruturalista à literatura de tipo realista, sobretudo àquela produzida no século dezenove. Nesse sentido a construção de uma variedade narrativa por Perec vai perpassar todos os problemas apontados sob tal égide, numa clara tentativa de desconstrução do discurso literário realista “arcaico” para a edificação de um novo monumento literário, realista, mas à sua maneira, sem as distorções na forma, tal como Barthes criticava em sua obra *Novos Ensaios Críticos*, por exemplo, em Maupassant: inversões, uso de palavras e descrições metafóricas distantes do corrente da língua, o abuso na paleta de cores na formação das imagens.

O realismo novo, proposto por Perec, não pretende ser espelho e sim uma janela aberta diretamente para uma olhadela no mundo não obstante apresente grandes contradições epistemológicas. Partimos do ideal defendido pelo pintor inglês Constable, sobre o qual concorda Gombrich, no qual os artistas visuais não podem mais que sugerir à

---

47 BELLOS, 1994, p. 161. Georges Perec se trouvait dans la foule des spectateurs qui se pressèrent dans la petite rue jusqu'à la place Saint-Michel, dans l'espoir d'apercevoir Bertold Brecht posant pour les photographes et serrant la main de Roland Barthes et de son professeur à lui, Jean Duvignaud. - Tradução nossa

visão algo sobre o qual o espectador já tenha plena noção e que possa projetar sobre essa sugestão, ou seja; é preciso conhecer o que se está vendo para que se possa identificar a imagem proposta, caso não a reconheça, optar-se-á por testar seu conhecimento de mundo frente às imagens apresentadas, e poderá ou não, a partir daí conceber seus próprios conceitos e tirar suas próprias conclusões em relação à imagética.

A proposição perecquiana de que: “um novo realismo, hoje, é possível. Espera-se dele que nos descreva nossa realidade, sem que nada se perca de sua riqueza e complexidade, tomando as distâncias em face dela, e evitando, assim, suas armadilhas<sup>48</sup>” pode ser comparada, em certo sentido, à abertura de uma janela albertiana. Quando a página se abre para dar a ver a realidade, tomando a necessária distância desta, justamente para que a vista se acostume, ou para que se possa enxergar do ângulo exato aquela apresentação de uma imagem, o leitor se vê exatamente na posição do espectador que espera pela ilusão realista em determinada pintura: busca o melhor ângulo para que possa aproveitar o máximo dela e depois, caso queira, pode se mover e em outras direções, tomar novas distâncias inexatas, para desafiar o jogo ilusório criado, para buscar novas significações num ponto a partir do qual parte da ilusão se desfaça.

Podemos analisar a proposição do novo realismo, de Perek sob pelo menos duas óticas diferentes: podemos pensá-la sob uma ótica pós-ilusionista, sobretudo nas artes visuais e também sob a ótica da ilusão que aponta para si mesma, a escrita que aponta a própria máscara com a qual surge revestida.

Uma vez que a grande ruptura das artes visuais do fim do século 19 e início do século 20 passa necessariamente pela descontinuação da ilusão consagrada por Alberti e Da Vinci, que dizia que a “perspectiva nada mais é do que ver um lugar através de uma vidraça transparente, na superfície da qual os objetos que estão do outro lado devem ser desenhados<sup>49</sup>”, e reforçava a proposta da pintura como espelho da natureza, temos o surgimento de uma literatura que se encontra, também, num paradoxo, sobretudo em sua relação decadente com a mimeses, detratada pelos movimentos críticos ligados ao formalismo e ao estruturalismo, à perda do mundo como referência e à criação da auto-referencialidade. “O livro é um mundo<sup>50</sup>” segundo a observação de Barthes, que o afirma no sentido de que não haveria real necessidade ou mesmo possibilidade de que o escritor

---

48 PEREC, 1992, p. 65. ... un nouveau réalisme est aujourd'hui possible. Nous attendons de lui qu'il décrive notre réalité, sans rien perdre de sa richesse et de sa complexité, en prenant ses distances, vis-à-vis d'elle, en évitant le pièges qu'elle nous tend. - Tradução nossa

49 DA VINCI apud GOMBRICH, 2007, p. 253.

50 BARTHES apud COMPAGNON, 2006, p. 137.

pudesse se colocar diante do mundo, pois entre um e outro sempre haverá a linguagem, que mediará sua visão e essa linguagem estaria, já, expressa em outras milhares de páginas escritas, em outros milhares de livros e histórias que vêm sendo contados desde o surgimento do mundo-livro.

É a partir desse contexto que parte nossa afirmação de um realismo que surge sob a ótica pós-ilusionista. Como bem sabemos, o movimento das vanguardas do início do século 20 trabalha no sentido de desnaturalizar a arte imagética numa pesquisa em favor da expressão do material, em favor da cor e do conceito que vai gerar a arte não figurativa, tanto na pintura quanto na escultura. Sem contar a imensa ruptura gerada pelo surgimento dos *ready-made*, elaborados por Marcel Duchamp, talvez o principal marco da desconstrução da ilusão em função de outra maneira de se fazer arte.

Aquilo que se conhece como arte, até então, é fortemente contestado pela atitude inovadora de Duchamp, que em seu arroubo leva ao limite o conceito de obra ao transformar um objeto fabricado para uso cotidiano em objeto artístico. Segundo Hans Belting:

o argumento não consistia apenas em que os *ready-made* eram objetos de uso e assim se diferenciavam a priori do “*made*”, no sentido de criações pessoais. A tese somente completa seu sentido com o reconhecimento de que a disposição material da obra como objeto criado, ainda não basta para transformá-la em obra de arte. No entanto, por mais solidamente que possa existir, apenas sua posição simbólica como portadora e um conceito de arte justifica o status de obra de arte. Nesse discernimento há menos ironia e, antes, um saber histórico<sup>51</sup>.

O saber histórico engendrado por Duchamp, permitiria, em algum sentido, que o objeto de arte, este esboço feito pelo artista para se interpor entre a ideia concebida e o espectador, virtualmente desapareça. Assim a imagem, em voga desde os tempos imemoriais como uma instância importante para a produção artística, pode, enfim, ser retirada de cena, para que o conceito, e somente ele, assuma seu papel.

Através desse movimento da cultura da imagem, que desde a idade média até então fora fortemente arraigada ao texto – basta ver as iluminuras e posteriormente, todas as pinturas que representam as mitologias cristã ou pagã –, a literatura se encontra numa posição desconexa desse padrão de rupturas. No início do século 20 se estabelece, em chave paradoxal, o que Compagnon chama de tradição moderna:

---

51 BELTING, 2006, p. 267.

Falar de tradição moderna seria, pois, um absurdo, porque essa tradição seria feita de rupturas. É verdade que essas rupturas são concebidas como novos começos, invenções de origens cada vez mais fundamentais; logo, porém, esses novos começos terminam e essas novas origens deverão ser imediatamente ultrapassadas. Na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição<sup>52</sup>.

As vanguardas do início do século 20, constituem o momento no qual as artes figurativas vão se desvencilhar, justamente, da figuração e romper com uma história mais ou menos simétrica da imagem. Surge, com essa ruptura, toda a tradição de rupturas que Compagnon observa e explicita. Não obstante o rompimento com o campo imagético realizado pela pintura, a literatura, que se desenvolveu concomitantemente com esta, se encontra em uma situação paralela e vinha apostando também numa desconstrução da narrativa tradicional. Vários autores desde meados do século 19 e outros diretamente ligados a movimentos como o surrealismo, o dadaísmo e o futurismo, trabalham com a visualidade, com a casualidade e com outras tantas possibilidades de quebra da narrativa ou da poética tradicionais em função de uma maior liberdade na escrita. Na pintura, vemos a perda gradual de seu espectro narrável, das figuras que fazem sua ligação direta com o mundo.

A prova do inominável se encontrará no centro dos discursos sobre a pintura moderna. Depois de Manet, depois de Cézanne, o volume perspectivo edificado pela *costruzione legittima* (Alberti) se volatizará nos jogos da matéria pictural. [...] Esse núcleo verbalizável que fazia surgir no cerne da tinta a figura pintada, a imagem figurativa, e que vinha constantemente se reapropriar do discurso, não estaria mais lá para assegurar a mediação mínima entre as palavras da língua e as coisas da pintura<sup>53</sup>...

A instância chamada inominável por Bernard Vouilloux é a pintura abstracionista. Ao romper com a figuração, a pintura abre-se a uma nova maneira de ser, na qual a linguagem escrita ou falada perde seu poder. Na figuração é possível ver e nomear a cada objeto contido na pintura: um homem, um grifo, um sátiro, uma jarra, um girassol; quando se rompe com essa lógica, surge o inominável, a mancha de tinta que não *diz* nada; o borrão, o traço, o respingo. Dessa maneira a perda da referência se mostra como uma perda da mediação entre a linguagem escrita e o mundo uma vez que sua descrição se aproxima do

---

52 COMPAGNON, 2010, p. 9.

53 VOUILLOUX, 1994, p. 89. L'épreuve de l'innommable se trouverait au cœur des discours tenus sur la peinture moderne. Depuis Manet, depuis Cézanne, le volume perspectif édifié par la *costruzione legittima* (Alberti) que serait volatilisé dans les jeux de la matière picturale. [...] Ce noyau verbalisable que faisait croître au sein de la pâte la figure peinte, l'image figurative, et que venait constamment se réapproprier le discours, ne serait plus là pour assurer la médiation minimale entre les mots de la langue et les choses de la peinture... - Tradução nossa.

impossível. Para Vouilloux, a referência é parte inerente tanto da escrita quanto da pintura e, como tal, na escrita, na qual se torna descrição, seria como um duplo movimento em torno da imagem:

a descrição comporta ainda em seu resultado de coerência linguística a dimensão mimética que, desde a antiguidade, foi posta como princípio da pintura. Segundo as palavras da teoria dos jogos de linguagem, a descrição clássica do quadro articula um duplo dispositivo: o dispositivo descritivo manifesto só se faz possível através do dispositivo assertivo subjacente que condiciona cada um de seus enunciados. A coisa pintada, a coisa que representa na pintura este quadro, apenas é descritível por que todo o discurso se banha no universo da representação: a coisa pintada só é descritível por que representa uma realidade descritível<sup>54</sup>.

A descrição da pintura só é possível enquanto ela mesma é descrição de objetos do mundo, enquanto sua referência está diretamente relacionada às coisas que existem. Por esse motivo a ruptura com a figuração é tão importante e, ao mesmo tempo, tão drástica: todo o referencial do mundo desaparece nas telas abstracionistas e, conseqüentemente, toda uma maneira já consagrada – ainda que mutante em sua existência – de representar se encontra em vias de desaparecer, para ceder lugar a uma pesquisa voltada para o material da pintura, pra suas possibilidades além da figura.

De uma perspectiva atual, o axioma da ilusão atua como um princípio arcaico que é substituído pelo procedimento técnico que hoje possuímos e, além disso, encerra um conceito ingênuo de realidade, um conceito de realidade visível que é duplicado na ilusão da imagem<sup>55</sup>.

Belting destaca a substituição do processo de ilusão em detrimento da utilização técnica do material expressivo num momento em que a figuração parecia ter esgotado suas possibilidades, nos anos próximos ao fim do século 19 e início do século 20.

A partir de então, acabou também a expectativa de uma duplicação cada vez mais exata da natureza e, com isso, um sentimento de caminhar ainda sobre uma via contínua. Aqui situa-se também uma ruptura que conduz para o fato de que as coisas não se deixam mais narrar da mesma maneira<sup>56</sup>.

---

54 VOUILLOUX, 1994, p. 86. La description porte alors à son maximum de cohérence linguistique la dimension mimétique que, dès l'Antiquité, a été mise au principe de la peinture. En d'autres termes, ceux de la théorie de jeux de langage, la description classique classique du tableau articule un double dispositif : le dispositif descriptif manifeste n'est rendu possible que par le dispositif assertif sous-jacent qui conditionne chacun de ses énoncés. La chose peinte, la chose que représente en peinture ce tableau, n'est descriptible que parce que le discours tout entier baigne dans l'univers de la représentation : la chose peinte n'est descriptible qu'en tant qu'elle représente une réalité descriptible. Tradução nossa

55 BELTING, 2006, p. 257.

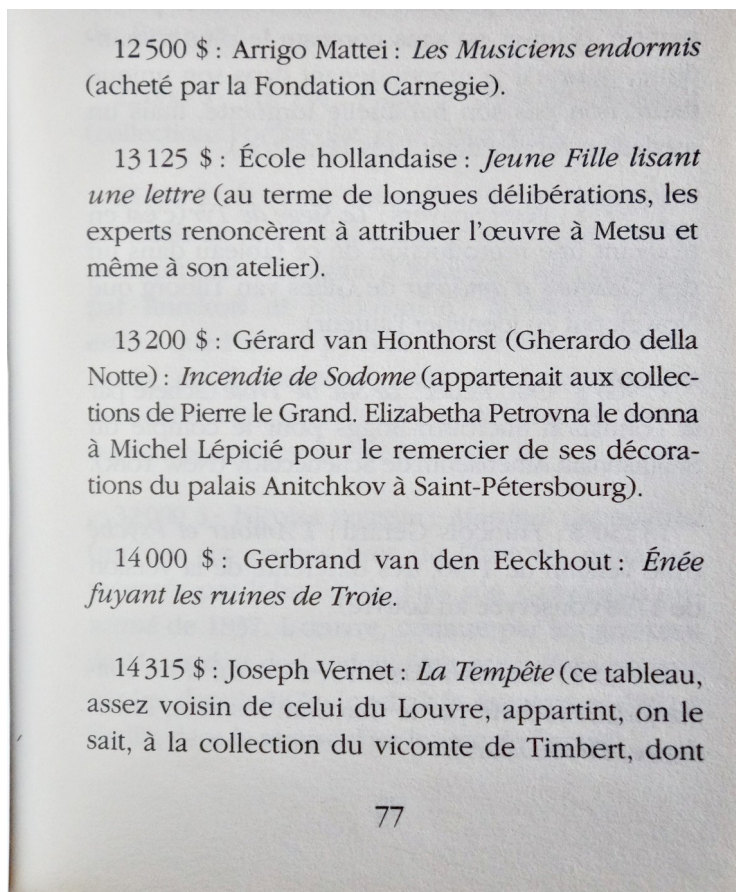
56 BELTING, 2006, p. 257.

A ruptura da expressão pela ilusão representa, para Belting como para Vouilloux, uma ruptura narrativa. Se o objeto reduplicado na tela, representado a partir da ilusão gerada pela perspectiva geométrica, permitia sua descrição, permitia um tipo de narração e mesmo, eventualmente, se prestava a narrar, a não figuração, pelo contrário, beira o inenarrável, e obriga o espectador a buscar por uma nova forma de interpretação.

A partir do fortalecimento da abstração em pintura em detrimento da figuração, o realismo proposto por Perec deve, conseqüentemente, buscar um novo tipo de realismo no qual basear sua descrição, uma literatura que se pretende inovadora e que pudesse se posicionar frente a um novo mundo. Esse posicionamento frente a uma nova realidade pictórica torna-se um eixo temático da obra perecquiana, tanto em seus artigos quanto em sua ficção, que busca reafirmar e problematizar essa nova literatura imagética.

O *Cabinet* de Perec abre janelas, percorre panoramas, descreve pinturas, insere-se, dessa forma, num tipo de leitura composta por uma grande parte de visualidade, mas também por janelas de escrita, que se destacam no interior mesmo do relato. Assim como se abrem janelas visuais na narrativa, abrem-se também janelas narrativas compostas por listas de leilões, partes do catálogo da exposição, excertos de uma tese, recortes do diário do colecionador, citações e epigramas. O romance se torna uma janela aberta sobre outras tantas obras de literatura, algumas fictícias, outras existentes, a fim de redobrar a tela sobre a qual trata. No leilão realizado no fim do romance de Perec, temos uma lista das vendas que se destaca de sua estrutura normal de mancha e página:





**Ilustração 2** – Fac-símile de uma página do romance *Un Cabinet d'Amateur*, de Georges Perec

Vemos, pela imagem, que o texto também tem divisões visuais. Apontamos assim para uma duplicidade no uso do artifício da janela, sendo que a tela e a visualidade da representação pictórica, que a escrita cria a partir desta, seria uma janela e os excertos de textos colados formam, por si, outras janelas na própria escrita. Sobre tal procedimento, Perec aponta que a colagem do catálogo de caixas de ferramentas em *La vie mode d'emploi* se comporta como um poema: “esse catálogo, eu o compus como um poema. Há estrofes, retornos de palavras: “vanadium, metal cromado...”, seu refrão: Garantia total de 1 ano, garantia total de 1 ano<sup>57</sup>.” Podemos observar esta mesma formulação poética, em um sentido bastante lato da palavra, nas listas do leilão, onde o preço de cada obra se destacaria como uma espécie de refrão, que funcionaria mais no campo visual do que no fonético.

57 PEREC in BERTELLI, RIBIÈRE, 2003a, p 218. Ce catalogue, je l'ai composé comme un poème. Il a ses strophes, ses retours de mots : « vanadium, métal chromé... », son refrain : « Garantie totale 1 an, garantie totale 1 an ». - Tradução nossa.

Sobre o artifício da janela textual, faz-se necessário destacar que este não tem cunho tão inovador visualmente quanto o *Coup des Dés*, e nem é este seu propósito. As listas e as citações surgem muito mais como a ambição de saturação, que conforme Perec faz parte de seu trabalho romanesco: “tenho a ambição de enumerar, de catalogar, de reunir conhecimentos verdadeiros ou falsos: dizer tudo o que existe no mundo. [...] O prazer do romanesco é também de narrar exageradamente<sup>58</sup>.”

Visualmente, nos deparamos com um artifício importante: a superfície repleta de quadros, numa mesma ambição de catalogar e enumerar. E é o que vemos acontecer durante o restante do romance, uma saturação de informações, entre verdadeiras e falsas e uma catalogação das obras nos leilões que acontecem para suas vendas.

Ironicamente, a janela vai se voltar sobre si mesma. Se para Alberti a pintura é capaz de gerar beleza de forma que:

não se pode conceber nada tão precioso que não tenha se tornado muito mais caro e gracioso pela pintura. O marfim, as gemas e outras coisas caras do gênero tornam-se mais preciosos pela mão do artista. [...] Até mesmo o chumbo, o mais barato dos metais, transformado em figura pelas mãos de Fídias ou Praxiteles será tido como mais valioso que a prata<sup>59</sup>.

Se a pintura possui esse poder, de tratar de tal forma os objetos que sua aparência e seu valor possam ser confundidos e até aumentados, o que dizer, então, da pintura que está contida dentro de outra pintura. Essa outra janela, no caso da obra retratada por Perec, é um verdadeiro tesouro que deve ser trabalhado pelo pintor como se trabalha cada matéria, cada substância, cada objeto. Assim, quando avistamos a *paisagem* da janela perezquiana, o que devemos ver é um artista pronto a imitar não apenas a natureza, mas, a imitar a natureza vista por outros artistas. Porém, olhar para o *Cabinet* é olhar para uma pintura descrita dentro de um romance. Suas cores não são de fato cores. Suas telas não são de fato telas e a natureza que ela representa, a saturação, a lista, a parede repleta, as molduras, a falta de janelas no cômodo de três paredes, o cão, a poltrona: todo e cada um desses objetos não passa de um emaranhado de palavras e a janela aberta não nos dá a ver mais que um pequeno reflexo de nossa cultura imagética.

Difícil pensar a janela albertiana e toda a aplicação que damos a ela ainda hoje, sem rapidamente nos lembrarmos dos trabalhos do pintor belga René Magritte intitulados

---

58 PEREC in BERTELLI; RIBIÈRE, 2003a, p. 222. J'ai l'ambition d'énumérer, de cataloguer, de rassembler des connaissances vrais ou fausses : dire ce qu'il y a dans le monde. [...] Le plaisir du romanesque est aussi de raconter beaucoup. - Tradução nossa

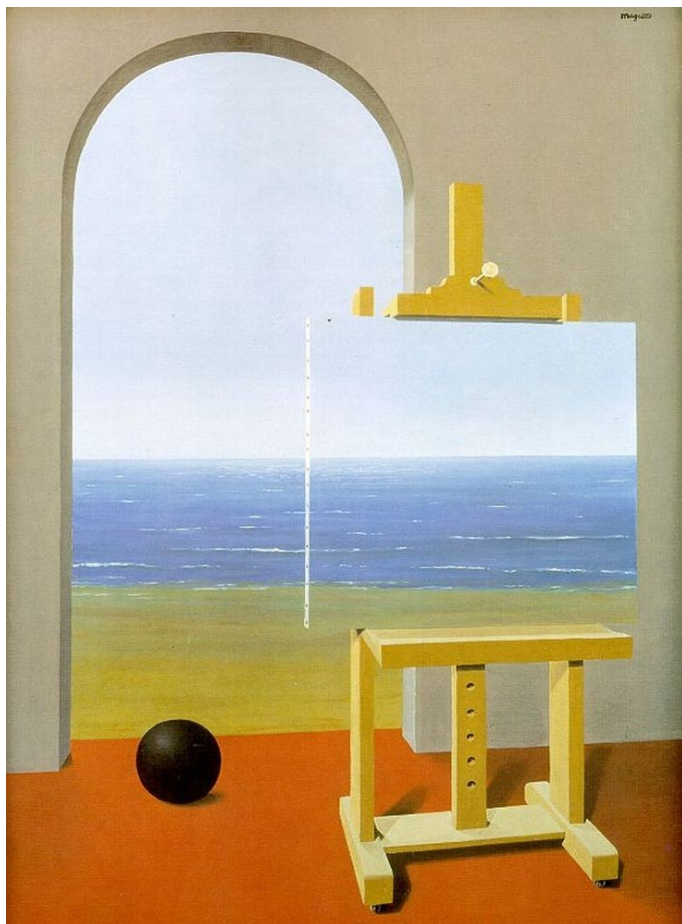
59 ALBERTI, 1999, p. 102.

de *A condição humana I e II*, ambos de 1935 e também *A chave dos campos*, de 1933. Nos dois primeiros o tema é bastante semelhante: um deles traz uma porta aberta com uma paisagem marítima ao fundo, dentro do cômodo uma tela, sobre um cavalete à esquerda da porta na qual a pintura reproduz fielmente a paisagem externa, criando uma ilusão de continuidade desta; a segunda repete o tema, mas no lugar da porta temos uma janela, a tela está de frente a ela, duplicando a paisagem externa. Já a tela *A chave dos campos* representa uma janela com o vidro quebrado caído no chão e a paisagem externa repetida nos cacos de vidro.

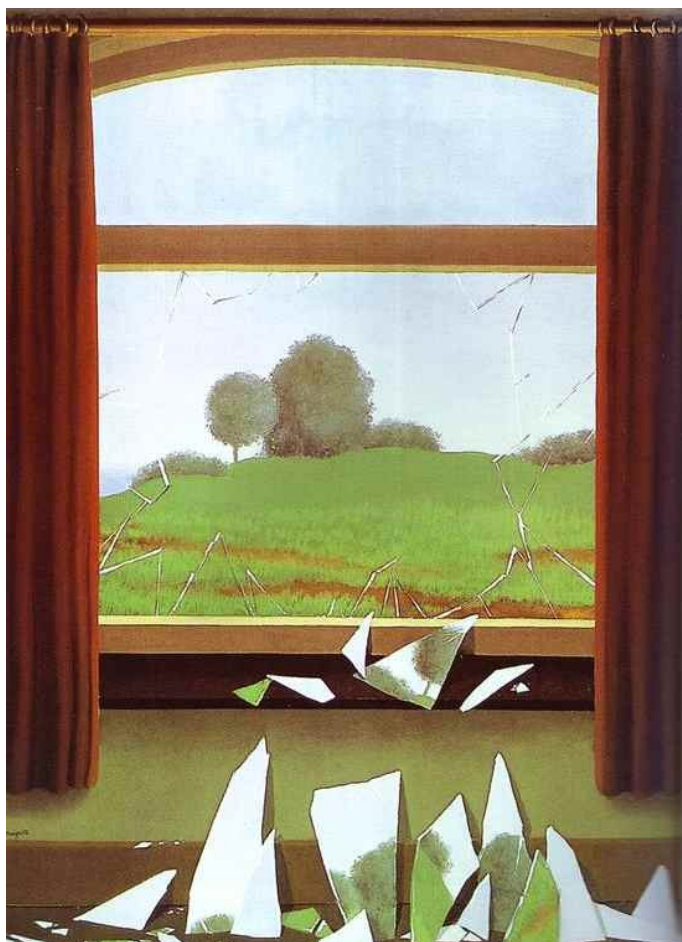
Os trabalhos de Magritte contrapõem-se à janela renascentista, ironizando com a possibilidade de duplicação da natureza, resgatando as anedotas pigmaliônicas e transpondo a representação frente a realidade. Como no romance perequiano, a realidade da tela é ainda representação, num jogo de duplicação que se completa na contestação de cada elemento, de sua materialidade e do artifício da pintura enquanto espelho da natureza.



**Ilustração 3** - R. Magritte, *A Condição Humana I*, 1933, Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Washington DC, National Gallery of Art



**Ilustração 4** - R. Magritte *A Condição Humana II*, 1935, Óleo sobre tela, 100 x 81 cm – Genebra, Coleção Simon Spierer



**Ilustração 5** - R. Magritte, *A chave dos Campos*, 1936, Óleo sobre tela, 80 x 60 cm – Coleção Thyssen- Bornemisza, Madrid

# 3

De um catálogo de um leilão de arte

Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile.  
Georges Perec

A imagem é detentora de grande poder comunicativo e simbólico, sendo frequentemente ligada aos ritos religiosos das sociedades pré-escritas, bem como ao imaginário do poderio dos deuses através de suas representações. Tida como partícipe da criação da escrita esta é beneficiária de parte de seu poder, transposto para o texto e por vezes empregado pela prática textual perecquiana. A potência da imagem é objeto de grande interesse da crítica (e dos artistas) desde a antiguidade helênica, e é retomada a partir da (re)-invenção da perspectiva geométrica no *Quattrocento* italiano. É sob a égide da construção crítica da semelhança, dos paradoxos de espaço e tempo levantados por Lessing, do suposto cientificismo do olhar reivindicado pelos impressionistas e da ruptura dos padrões promovida pelas vanguardas do início do século 20, que nos adestramos para a leitura diferenciada de texto e imagens em nossa contemporaneidade, embora hodiernamente nossa publicidade muitas vezes opte por um ponto intermediário de leitura para a qual a escrita também precisa ser vista como parte de uma composição estética, retomando assim seu valor ideogramático.

O resgate do valor imagético pela palavra escrita após séculos de disputa crítica ora pela superioridade da imagem, ora pela superioridade da escrita, torna-se a pedra de toque dos movimentos literários ligados ao olhar, sobretudo para o *Nouveau Roman* e também para a maior parte dos escritos de Perec. Anne-Marie Christin é categórica ao sugerir que o nascimento da escrita deve-se em partes iguais à imagem e às questões relacionadas à linguagem falada e suas necessidades de forma que o amálgama do qual fariam parte a escrita e a imagem não seria uma criação da pós-modernidade, mas um retorno a uma circunstância potencial da forma, do sinal gráfico. Para Christin é o

caráter essencialmente misto que marca a estrutura da escrita: por que seu sistema apoia-se sobre dois registros ao mesmo tempo, o verbal e o gráfico, mas também por que esses registros são eles próprios profundamente heterogêneos um ao outro. Suas modalidades de expressão não se situam nem no mesmo campo físico – um é oral, o outro visual – nem no mesmo contexto de relações intersubjetivas – no primeiro caso, ambos os parceiros devem estar presentes, no segundo, apenas a presença de um espectador é necessária. Ora, não encontramos nenhum rastro de heterogeneidade na linguagem, isso parece até mesmo ser-lhe antinômico<sup>60</sup>.

---

60 CHRISTIN apud ARBEX, 2006, p. 20.



Assim, podemos começar a pensar em quanto a escrita, para nós já liberta de toda heterogeneidade, deriva do visual e em todas as potencialidades contidas nessa forma de linguagem, podendo, dessa maneira, vê-la liberta de sua função de cópia da modalidade oral. Para Christin é importante focalizar a disparidade entre o signo visual, a língua em sua modalidade oral e a escrita surgida, uma vez que é exatamente nesta questão em que a pesquisadora atua. Assim, a função da imagem é problematizada pela autora como parte fundamental da vivência do homem durante o período de criação de sua cultura:

A criação de imagens é, sem dúvida, a consequência de uma invenção tão prodigiosa quanto aquela das ferramentas ou a da linguagem e que uma e outra a ignora: a invenção da superfície. Espaço abstrato, retirado arbitrariamente da aparência do real, que determina a dupla convenção de uma extensão contínua e de observadores situados a uma mesma distância de sua superfície. É do imaginário da superfície que nasceram a astronomia e a geometria<sup>61</sup>.

A concepção da *superfície* tem profunda influência na futura criação da escrita e surge, conforme nos sugere a autora, concomitantemente com a invenção da imagem. Não é exatamente esta (a imagem) a mais prodigiosa invenção deste período e sim a da abstração que é a tela, superfície que pode ser preenchida pelos mais diversos signos, que serão em sua grande maioria retirados da natureza e dados a representar as figuras reais nos rituais relacionados à fartura e à caça. Sobre essa imagem primitiva, Gombrich nos aponta que:

a explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens; dito em outras palavras, parece que esses caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem de sua presa – e até a espicaçassem com suas lanças e machados de pedra –, os animais verdadeiros também sucumbiriam ao seu poder<sup>62</sup>,

e, embora estejamos no âmbito da conjectura, o autor nos dispensa outro exemplo de como, por vezes, ainda guardamos conosco o eco dessa crença primitiva ao fazermos caricaturas ou ao brincarmos de rabiscar figuras que aparecem em panfletos ou em revistas, tratamento que não daríamos a fotografias de figuras próximas ou parentes queridos.

---

61 CHRISTIN, 2009, p. 27. La création des images est la conséquence d'une invention aussi prodigieuse sans doute que celle de l'outil ou du langage, et qui les ignore l'une et l'autre : celle de l'écran. Espace abstrait, prélevé arbitrairement sur l'apparence du réel, que détermine la double convention d'une étendue continue et d'observateurs situés tous à une distance égale de sa surface. C'est de l'imaginaire de l'écran que sont nées l'astronomie et la géométrie. – Tradução nossa

62 GOMBRICH, 1999, p. 42.

Partindo da premissa de que “a escrita nasceu da imagem, e seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela<sup>63</sup>,” podemos ainda associar que esse poder quase mágico defendido por Gombrich lhe será também parte indissociável. Segundo Arbex, afirmar que a escrita nasceu da imagem

significa ir de encontro às teses que atribuem à escrita a função de transcrever o discurso oral, reduzindo-a a um tipo de duplo da palavra, um decalque do verbal, demonstrando, ao contrário que a linguagem oral não é a referência absoluta e exclusiva da escrita. Contudo, segundo tal perspectiva, a escrita deve ser compreendida “no sentido restrito de veículo gráfico de uma palavra”, ou seja, a escrita não reproduz a palavra mas a torna visível<sup>64</sup>.

A palavra escrita não tem função estenográfica, aponta, sim, em outra direção se pudermos investi-la do poder da imagem da qual ela deriva tanto quanto da própria oralidade. Para Christin a origem verbal da escrita não passa de um mito que sobreviveu e foi de tal maneira reforçado com o passar dos séculos que quase conseguiu ocultar completamente sua duplicidade original. Ao redefinir o papel da escrita que tornaria a palavra visível e não mais pura e simplesmente a reproduziria, temos uma forte semelhança com determinado conceito da imagem em arte. Leonardo da Vinci já apontava as similitudes entre os pretensos efeitos da palavra e da imagem sobre o leitor:

existe uma tal proporção entre a imaginação e o efeito, como existe entre a sombra e o corpo que gera a sombra. E a mesma proporção existe entre a poesia e a pintura por que a poesia usa letras para pôr as coisas na imaginação e a *pintura as põe efetivamente diante dos olhos*, de modo que o olho recebe as semelhanças como se elas fossem naturais; e a poesia nos dá o que é natural sem essa similitude e [as coisas] não passam para o impressivo pela via da virtude visual como na pintura<sup>65</sup>.

Tais afirmações, de Christin e de Da Vinci, separadas por quatro séculos acabam por se aproximar, devido à primazia da concepção imagética presente em ambas. Se a pintura, conforme nosso grifo, nos *coloca as coisas diante dos olhos* e, não obstante, a escrita torna visível a palavra, vemos surgir uma proposta de igualdade para ambas. Não podemos, entretanto, pensar que as bases de leitura sob as quais nos formamos ou a maneira como aprendemos a ler imagens e palavras escritas em nosso século nos permitem usufruir deste tipo de entendimento. Embora a representação seja a finalidade da escrita, bem como a da

---

63 ARBEX, 2006, p. 17.

64 ARBEX, 2006, p.17.

65 DA VINCI apud LESSING, 2011, p. 11.



imagem, nosso conceito de leitura, há muito, diferencia muito bem uma e outra, mesmo que, por vezes, nos utilizemos do mesmo vocabulário para tratar das partes de um texto e das partes de um quadro.

Com base no preceito de que a palavra pode ser substituída da imagem e ciente das mudanças efetuadas a partir das vanguardas, Perec se utiliza da potencialidade da escrita no *Cabinet* com o intuito de ultrapassar os limites próprios à escrita. O livro não fala mais do mundo e também a pintura não mais (re)trata dele, esvaziando, assim, essa instância que é a imagem, mantendo-a em suspenso, e criando tentativas de reinseri-la na escrita, mesmo que a arte imagética passe a tratar do inominável. Ainda assim a relação entre imagem, escrita e mundo não se extingue e a mimeses, reestruturada, é ainda, um subterfúgio do artista. Dessa forma, o livro-mundo surgido em um momento em que a ilusão artística já havia sido superada, se vê compelido a trazer novidades em seus elementos, a renovar-se e a buscar ser mais do que até então se pôde produzir. É nessa busca que Perec toma conhecimento do hiper-realismo, movimento estadunidense de pintura, cujo objetivo é criar pinturas que possam se passar por fotografias, devido a sua técnica de imitação.

O escritor sabe bem que a palavra e a coisa estão em graus tão díspares quanto possível e que sua prosa não pode ser uma prosa do mundo, pois que não haveria como reproduzi-lo em qualquer grau de semelhança. As raízes da escrita hão de ser sempre outra escrita, em um sistema rizomático, no qual o mundo propriamente dito, estará sempre ausente, será sempre uma instância idílica, sobre a qual se pode falar, mas não sem o intermédio do signo. O fim último da palavra-coisa é a linguagem adâmica, que nomeia e é, ao mesmo tempo, aquilo a que nomeia.

Essa re-inclusão do mundo, essa busca pelo poder da imagem escrita, no desenvolvimento de sua literatura, Perec optará por chamar de *novo realismo* e articulará suas possibilidades através de sua prática literária. Em sua empreitada, vemos surgir as listas de objetos, a descrição sucinta de lugares ou obras de arte, a exploração da paisagem, o infra-ordinário, as miudezas de um mundo por explorar, a descrição da deterioração de uma rua, feita ano a ano. Os exemplos se multiplicam em sua obra: a cópia do catálogo da caixa de ferramentas (*La Vie mode d'emploi*); a dança das taças ao vento, num terraço deserto (*Les choses*); a descrição da *Rue Vilen* feita uma vez por ano, durante vinte anos (projeto que foi abandonado no quinto ano de duração); a descrição de sonhos em (*La boutique obscure*); a descrição das obras de arte (*Un Cabinet d'Amateur*); a escrita em várias direções, os vãos e os enquadramentos (*Espèces d'espaces*), entre tantos outros.

Cada um deles, uma tentativa de precisão, um exercício descritivo em favor da imagem, sobretudo por se esmerar a compor esteticamente cenários, ou a recompor locais através da escrita que os evoca e os tenta mostrar.

Essa exploração das nuances da escrita visa aproximar imagem e palavra, criar uma ilusão tão forte quanto a própria realidade que possa, por essa, se passar, ao se apresentar na página. Segundo Perec, a cultura francesa de sua época, passava por uma negação do real “ligada a um movimento ideológico mais geral, [que] parece mais significativo no que concerne a pintura e a literatura, às quais ela (a negação do real) condiciona completamente<sup>66</sup>”. Sabemos assim do nível de consciência das proposições perecquianas sobre um modelo literário que, sob seu ponto de vista, parecia ter, já, esgotado suas possibilidades. É sob essa ótica que o modelo novo-realista será transportado para a escrita num misto novidades técnicas e discursos que visam validar cada recurso lançado sobre a narrativa.

Perec encontra no hiper-realismo, surgido nos anos de 1970 como parte do movimento da arte pop nos Estados Unidos, um denominador comum que é o objetivo de recontextualizar o mundo em obras que trazem, geralmente, cenas cotidianas com um novo tratamento, no qual a tela e a tinta ganham brilho e textura fotográficas e, cenas e locais que até então não pertenciam à esfera do pitoresco, daquilo que é digno de ser pintado, se tornam objetos de uma busca pela fidedignidade absoluta. Essa pintura, que se abre a novos espaços, que se permite criar uma poética pautada no infra-ordinário, nas pequenas coisas, em lugares comuns, em objetos cotidianos, cria uma perspectiva para a literatura perecquiana cuja proposta se assemelha bastante.

A tela hiper-realista coloca entre parênteses suas características picturais. Ela tende ela mesma a reduzir a representação ao seu caráter dêitico, demonstrativo. Não se trata de uma imitação da realidade mas de um realce minucioso de uma apropriação fotográfica que a pintura se esforça para duplicar<sup>67</sup>.

---

66 PEREC, 1992, p. 25. ... lié à un mouvement idéologique plus général, apparaît particulièrement significatif en ce qui concerne la peinture et la littérature, qu'à la limite il conditionne entièrement. - Tradução nossa

67 HYPOLITE in JOLY, 2010, p. 91. Le tableau hyperréaliste met entre parenthèses ses caractéristiques picturales. Il tend lui-même à réduire la représentation à son caractère déictique, monstratif. Il ne s'agit donc pas d'une imitation de la réalité mais du relevé minutieux d'une empreinte photographique que la peinture s'efforce de dupliquer. - Tradução nossa

A pesquisa do hiper-realismo consiste, sobretudo, nessa tendência à imitação fotográfica, um estilo que opta por reestruturar o grau da ilusão imagética, elevando-o a um nível acima do real.

A pintura hiper-realista testemunha a vontade de reproduzir o real tal como ele se dá a ver a partir de tudo aquilo que fixa o objetivo. O quadro é geralmente uma reprodução em enquadramento frontal de uma vista panorâmica (Antony Brunelli), de um plano de conjunto de vistas urbanas (Davis Cone, Richard Estes) ou de um grande plano sobre objetos da sociedade de consumo (Ralph Goings), anulando toda visão subjetiva da realidade<sup>68</sup>.

Embora muitas das características citadas por Hypolite, e alguns de seus exemplos pareçam excelentes modelos para a formatação da literatura perecquiana tal qual ele a propõe, o pintor-modelo convocado por Perec, por vezes, é um italiano chamado Domenico Gnoli, que se aproxima da arte pop no final de sua curta vida, e é tomado postumamente como precursor do hiper-realismo<sup>69</sup>. O interesse de Perec sobre a obra de Gnoli se situa nas grandes telas, como aquelas que trazem sujeitos retirados do cotidiano: um nó de gravata pintado sobre uma tela de dois por dois metros, ou um botão de camisa ou a costura de uma calça. Esse agigantamento do real se aproxima dos movimentos concernentes à exaustão, das descrições que poderiam seguir até um nível atômico, transforma o objeto cotidiano quase em uma abstração, dada a proporção da tela, como nas proposições de Perec.

O intento do novo realismo apregoados nos ensaios de Perec perpassa as estruturas das montagens hiper-realistas, bem como coincide com alguns de seus pontos de apoio. Segundo Pierre Hypolite, há uma aproximação entre a literatura e esse tipo de pintura, evocada por Perec para dar forma à sua maneira de fazer literatura:

A aproximação entre a pintura hiper-realista e a literatura não remete a uma generalização estética arbitrária. Ela se funda na tomada de consciência das funções e efeitos similares, nas conexões que mantém com o real a descrição literária e pictural. As técnicas utilizadas nas obras para apreender a densidade do real são bastante diferentes. O pintor hiper-realista projeta uma fotografia que ele reproduz minuciosamente atentando-se ponto a ponto nos menores detalhes através do quadriculado da tela<sup>70</sup>.

---

68 HYPOLITE in JOLY, 2010, p. 90. La peinture hyperréaliste témoigne de la volonté de reproduire le réel tel qu'il se donne à voir à partir de tout ce que fixe l'objectif. Le tableau est généralement une reproduction en cadrage frontal d'une vue panoramique (Antony Brunelli), d'un plan d'ensemble de vues urbaines (Davis Cone, Richard Estes) ou d'un gros plan sur les objets de la société de consommation (Ralph Goings), annulant toute vision subjective de la réalité. - Tradução nossa

69 Para maiores detalhes conferir o artigo *L'hyperréalisme n'est qu'un mot* de Cécile De Bary in JOLY, 2010;

Assim, vemos o discurso que não encontrava contraponto nas artes explicitamente não realistas que prevaleceram desde o segundo decênio do século 20, sendo transferido para uma forma de arte, um novo realismo ou hiper-realismo cerca de cinquenta anos depois e que era capaz de, segundo a visão de Perec, figurar um mundo novo, um mundo até então despercebido pelo pictural, como também pelo literário, distinção essa que ganha contornos cada vez menos consistentes na conotação dos escritores que têm seu ponto de



**Ilustração 6** - *Domenico Gnoli, Nodo di Cravatta, 1969.*

apoio declaradamente no real. A produção romanesca de imagens passa por uma espécie de exaustividade, sobre a qual comenta Perec:

A ideia era preferencialmente de chegar a uma espécie de saturação, de produzir a impressão que não se poderia colocar nem mais uma palavra na descrição, que todas as paredes estivessem cobertas, que não haveria nem um centímetro quadrado do livro que não estivesse repleto de coisas deste mundo. Mas, de tanto

---

70 HYPOLITE in JOLY, 2010, p. 91. Le rapprochement entre la peinture hyperréaliste et la littérature ne relève pas d'une généralisation esthétique arbitraire. Il se fonde sur la prise de conscience de fonctions et d'effets similaires dans les rapports qu'entretiennent avec le réel, la description picturale littéraire. Les techniques mises en œuvre pour rendre compte de la densité du réel sont bien différentes. Le peintre hyperréaliste projette une photographie qu'il reproduit minutieusement en s'attachant point par point aux plus petits détails grâce au quadrillage de la toile. - Tradução nossa

carregar de detalhes, chega-se a algo próximo ao hiper-realismo, algo completamente inaudito à força da precisão<sup>71</sup>.

Esse trecho demonstra bem o ideal de literatura realista proposto pela obra perecquiana, embora deixe claro também alguns de seus problemas ou de suas estratégias para solucionar algo não solucionável, que é essa força imagético-literária que não pode mesclar-se e confundir-se, como uma única instância. Imagem e palavra ainda formam, mesmo que a intenção perecquiana seja diferente, dois objetos que não podem, necessariamente, se passar um pelo outro.

A saturação, as listas, são uma constante na obra de Perec e por si só nos mostram, nos apontam para um mundo, para uma espécie de descrição, ao mesmo tempo rica e imprevisível. Rica por que preenche completamente os espaços, conforme citado, não permitindo que nenhuma palavra mais seja inserida em cada trecho, numa tentativa de completude, numa busca referencial que tem o mundo como mapa, mas que ressuscita as grandes listas de Rabelais ou de Jules Verne, marcando sua posição na história da tradição literária francesa, imprevisível por que pode simplesmente se comportar de forma contrária, dispensando à descrição apenas uma palavra, um título ou algumas poucas linhas que remetam ao objeto.

Essa riqueza de detalhes se insere num modelo que vem sendo construído a partir de dados descritivos mínimos, uma neutralidade, uma acumulação. Como resultado disso, temos as listas de nomes de vinhos contidos numa adega, em *La vie, mode d'emploi*, ou o quadro frente ao qual o estudante se depara no Louvre: as garrafas, “descritas” apenas através de seus nomes nos dão a impressão que nada mais é preciso, apenas listar indefinidamente um sem número de coisas, para que tenhamos saturação, preenchimento; o quadro, sumariamente descrito como um homem renascentista enérgico com uma cicatriz no lábio superior. Ambas as descrições optam, de certa maneira, por uma minimização descritiva, pois, mesmo que uma delas preencha uma página inteira deixa ainda a imagem de cada garrafa a cargo do leitor.

Perec estava bastante ciente de diversas relações que se criam através da escrita, tanto que em entrevista publicada no jornal *Le Monde*, em setembro de 1978, afirma que: “escrever um romance não é narrar alguma coisa em relação direta com o mundo real. É

---

71 BERTELLI; RIBIÈRE, 2003b, p. 176. L'idée était plutôt d'arriver à une sorte de saturation, de produire l'impression qu'on ne pouvait plus faire entrer un mot dans cette description, que tous les murs étaient couverts, qu'il n'y avait pas un centimètre carré du livre qui ne soit plein de choses de ce monde. Mais, à force de remplir de détails, on arrive à quelque chose d'hyperréaliste, de complètement inouï à force de précision. - Tradução nossa

estabelecer um jogo entre o autor e o leitor. Isto aumenta a sedução<sup>72</sup>. E é nesse jogo que o discurso do realismo resvala, revelando sua força, ao menos no que diz respeito ao escritor, ao propositor de catálogos, que considera, o mundo, a cidade moderna e suas paredes como grandes catálogos, prontos a serem descritos, a serem inscritos em qualquer romance ou quadro que queira se aproximar da realidade, em um jogo de sedução e provocação.

Seduzir e provocar surgem na mesma entrevista, frente a dificuldade de explicar essa variação de um realismo neutro, de incontáveis palavras e coisas colocadas frente umas às outras, sem uma ligação direta, que não aquela de compor um ambiente. A sedução remete ao prazer (*jouissance*) do texto, ao prazer tácito do duplo ato de ler/escrever, enquanto a provocação é resposta a uma provocação da entrevistadora sobre onde estaria o prazer na leitura de um catálogo de caixas de ferramentas, ou de listas inventariadas. A dificuldade de se jogar tal jogo proposto consiste, justamente, na neutralidade das descrições tachadas hiper-realistas que devem se fazer a partir de uma neutralidade da língua.

Dessa forma se dá o encontro do discurso sobre um novo realismo, citado nos artigos escritos para a revista *La ligne générale* entre 1959 e 1963 com o hiper-realismo que tem sua primeira exposição europeia de destaque na Sétima Bienal dos Jovens Pintores, organizada em Paris no ano de 1971.

Há uma renovação do olhar frente ao mundo e também toda uma nova forma de representá-lo que foge aos padrões habituais, embora tenha com ela, ainda, uma ligação bastante forte, uma vez que a representação realista do mundo, em verdade a ilusão de ótica, pertencem à cultura helênica, que apontava, em suas anedotas, como o melhor pintor aquele que melhor sabia imitar a natureza e enganar através de sua técnica.

Observamos Perec cair, proposital ou provocativamente, numa armadilha ao afirmar “que não haveria nenhum centímetro quadrado do livro que não estivesse repleto de coisas deste mundo,” (qu'il n'y avait pas un centimètre carré du livre qui ne soit plein de choses de ce monde). Há nesse trecho da entrevista de 1981 um claro desejo de fusão entre imagem e escrita, que, por parte do escritor são tratadas da mesma forma, gerando uma confusão consciente entre página e tela, entre palavra e coisa, como se uma pudesse substituir a outra. As possibilidades criadas a partir de tal discurso são inúmeras, uma vez que, para se pintar, basta que se escreva sobre a página o nome dos objetos deste mundo.

72 BERTELLI; RIBIÈRE, 2003a, p. 218. Écrire un roman, ce n'est pas raconter quelque chose en relation directe avec le monde réel. C'est établir un jeu entre l'auteur et le lecteur. Ça relève de la séduction. - Tradução nossa.

Carregar páginas e mais páginas de listas de objetos resulta em uma saturação de imagens, tenta transformar a superfície em uma tela, numa espécie de herança mallarmeana, sem propriamente ser necessário que se utilize do espaço em branco, do material expressivo da página para que esta se torne tela.

Sob a ótica perequiana, imagem e palavra se fundem, formam uma mesma instância a qual poder-se-ia facilmente confundir ou simplesmente tomar-se uma pela outra, como uma parede repleta de reclames, uma “bulimia de palavras que consumimos, isto tem algo de agressivo. É como essa publicidade em um catálogo de vendas por correspondência: as *quase mil páginas*<sup>73</sup>”. As *quase mil páginas* refere-se a um catálogo de uma loja de moda, *La Redoute*, repleto quase exclusivamente das imagens de seus produtos, com seus preços. O catálogo imagético faz, de certa maneira, um jogo especular com o romance ou com a poesia, com as listas de quatro páginas de nomes de peixes de Verne e com os catálogos de caixas de ferramentas ou de leilões de arte.

Não podemos, entretanto, nos esquecer de alguns movimentos importantes, relativos a tal procedimento, ocorridos nas artes da vanguarda europeia, das quais Perec e seus contemporâneos são herdeiros, mesmo que em sua negação: o primeiro deles é a inserção de letras, pedaços de jornais, páginas de livros entre outros tantos tipos de materiais pictóricos nas telas cubistas que abrem ou restauram uma perspectiva imagética para esses símbolos então esvaziados de todo significado que não sua permanência enquanto letra. O segundo deles é o simbolismo da negação ontológica do cachimbo de Magritte. Um terceiro, a criação da página-tela por Mallarmé, anterior aos movimentos vanguardistas, mas tão fortemente armado de mudanças estruturais, que não pode passar despercebido pelo cânone literário. Ainda um quarto, e talvez último, os caligramas de Apollinaire e Leiris que condensam no traço, que desenha e escreve ao mesmo tempo, uma linguagem escrita que retoma a força hieroglífica ou ideogramática.

Em cada um desses exemplos, temos um precursor possível para o novo realismo proposto por Perec. Se o mundo é um livro e é só ao livro que a escrita nos remete, a escrita imagética perequiana nos remete, então, direta ou indiretamente a alguns desses escritores, ou, mais precisamente, a alguns dos mecanismos inventados ou aperfeiçoados por cada um deles em sua escrita.

---

73 BERTELLI; RIBIÈRE, 2003b, p. 234. Cette boulimie de mots qu'on consomme, ça a quelque chose d'agressif. C'est comme cette publicité pour un catalogue de vente para correspondance : *le presque mille feuilles*. Tradução nossa

### 3.1 O gabinete e o falsário

A partir da tradição platônica pode-se esperar de um pintor que este consiga, através de sua técnica, senão enganar, ao menos, maravilhar o espectador com sua capacidade de imitação dos objetos que compõem o mundo real.

- Efetivamente, esse artífice não só é capaz de executar todos os objetos, como também modela todas as plantas e fabrica todos os seres animados, incluindo a si mesmo, e, além disso, faz a terra, o céu, os deuses e tudo quanto existe no céu e no Hades, debaixo da terra.

- É um sábio de espantar, esse a que te referes.

- Duvidas? Diga-me: parece-te que não pode existir, de todo em todo, um artífice desses, ou que, de certo modo, pode existir o autor de tudo isso, e de outro modo não pode? Ou não te apercebes de que, de certa maneira, tu serias capaz de executar tudo isso?<sup>74</sup>

Em nossa cultura livresca, o discurso foi adequado para se referir à imagética. Toda a teorização da imagem se dá através de uma modalidade discursiva, seja falada, seja escrita. Essa adequação do discurso sobre a linguagem escrita para o uso na arte imagética é, na visão de Jacqueline Liechtenstein, uma armadilha retórica, preparada pela filosofia helênica a fim de reduzir a arte em terceiro grau à sua real condição de subordinação:

Platão não poderia ter imaginado triunfo mais brilhante! Assim como a análise da retórica ciceroniana, a interpretação da retórica pictural permanece submetida aos parâmetros de uma leitura cujo modelo ele forneceu em *Górgias*: ela continua a perceber seu objeto a partir de procedimentos teóricos estabelecidos pela filosofia a fim de excluí-la. E essa armadilha é ainda mais perversa quando se trata de imagens, pois a teoria da qual a análise tira seus argumentos sem o saber condena duplamente a retórica pictural, como retórica e como pintura, isto é, como representação que escapa simultaneamente aos critérios da verdade e aos poderes do discurso<sup>75</sup>.

Em outras palavras, o modelo da retórica imagética deveria ser pensado, sempre, em função da linguagem escrita, uma vez que a imagem, postada a três graus do ideal, nada mais era do que um simulacro<sup>76</sup>. Daí o apagamento da imagem e a diminuição de seu papel criador ou argumentativo já que esta era tomada como “duplamente deficiente, não

---

74 PLATÃO, 2007, p. 294.

75 LIECHTENSTEIN, 1994, p. 20.

76 Em seu livro *A República*, em um dado momento, Platão imagina uma cidade ideal na qual cada artífice teria a mestria na confecção de seu trabalho e situa a criação artística como um trabalho que se distancia em três graus do ideal. Se uma cadeira é confeccionada pelo marceneiro com vistas em uma ideia de cadeira, que existiria alhures, o pintor que representa tal objeto na tela, se afasta dessa ideia, confeccionando apenas a cópia de uma cópia do ideal. Seu trabalho é um simulacro.



só em relação à realidade inteligível, mas também em relação ao mundo sensível; ela não é nem um conhecimento verdadeiro nem uma técnica de fabricação<sup>77</sup>”. Os oradores romanos se utilizavam tanto de seus discursos quanto da presença de pinturas e objetos que contribuíam como complemento retórico, em momentos onde a palavra não poderia, sozinha, dar a ver uma série de imagens com a eficácia necessária. Liechtenstein tem em alta estima a retórica ciceroniana por estar mais aberta ao poder imagético, à ideia de que “o que não se pode dizer e, portanto parece difícil de pensar, pode ser mostrado<sup>78</sup>”.

Se, por um lado, temos o pressuposto de que a escrita nasceu da imagem e, por outro, toda uma tradição filosófica que condena esta mesma imagem por ser apenas um simulacro do mundo ideal, em nenhum momento nos parece que ambas (escrita e imagem) tenham perdido suas particularidades e, ainda, não parecem ter perdido também certas características comuns, sendo a principal delas a construção de imagens, que tanto a antiga oratória quanto a literatura, na modernidade, parecem tentar conjugar. Segundo Bergez “designamos globalmente sob o mesmo termo de imagem a obra plástica e o processo utilizado pelo escritor, por exemplo, sob a forma de metáfora ou de comparação<sup>79</sup>.” Assim, de certa forma, a tarefa do escritor e do pintor é dar a ver, colocar sequências de imagens frente a um espectador, respeitando, cada qual os meios pelos quais lhe é possível fazê-lo, sem, no entanto, poder se exigir para muito além disso. Conforme Bergez:

Os processos [da pintura e da escrita] são diferentes e o sentido diverge (a imagem dada a ver pode ser assimilada como o que a retórica chama tropo); mas tudo se passa, na linguagem, como se a operação fosse de mesma ordem. Assim, não é indiferente que se diga de um texto que ele descreva um objeto ou uma cena do mundo. Descrever é apenas uma intensificação do verbo escrever: a transposição de um mesmo léxico entre literatura e figuração parece nos enviar a uma mesma função essencial<sup>80</sup>.

Assim, temos, embora através de processos bastante diferenciados, um reforço do léxico que se transporta de uma a outra função, sem maiores perdas, apenas acrescentado valores

---

77 LIECHTENSTEIN, 1994, p. 52.

78 LIECHTENSTEIN, 1994, p. 52.

79 BERGEZ, 2004, p. 42. Le même terme d'image désigne globalement l'œuvre plastique et le procédé utilisé par l'écrivain, par exemple sous forme de métaphore ou de comparaison. - Tradução nossa

80 BERGEZ, 2004, p.42. Le processus sont différents, et le sens diverge (l'image donnée à voir peut-elle être assimilée à ce que la rhétorique appelle un trope) ; mais tout se passe, dans la langue, comme si l'opération était du même ordre. De même, il n'est pas indifférent que l'on dise d'un texte qu'il « dépeint » tel objet ou telle scène du monde. « Décrire » n'est d'ailleurs qu'un intensif du verbe « écrire » : le portage d'un même lexique entre littérature et figuration semble renvoyer à une même fonction essentielle. - Tradução nossa

conforme agem na língua escrita ou na figuração. A diferenciação entre os processos, da escrita e da pintura figuram em uma diversidade de obras, dentre elas, o livro *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* publicado em 1766, de G. E. Lessing, cuja escrita se dá, justamente, para tentar delimitar as fronteiras entre a arte da imagem e as possibilidades da escrita e que exerceu grande influência sobre a arte e a crítica ulteriores:

Existem fatos pintáveis e não pintáveis e tanto o historiógrafo pode narrar os mais pintáveis igualmente não pictoricamente, como o poeta é capaz de expor os menos pintáveis de modo pictórico.

Os que tomam esta questão de outro modo, deixam-se simplesmente seduzir pela ambiguidade das palavras<sup>81</sup>.

Lessing trata, sobretudo, do conjunto escultural do Laocoonte, mantendo-o como seu exemplo imagético principal sempre em comparação com a descrição de Virgílio, no segundo canto da *Eneida*, da trágica morte do sacerdote e de seus filhos. É preciso lembrar que a principal diferenciação feita pelo autor entre escrita e imagem se deve ao fato de que para confeccionar a imagem “o artista só pode utilizar da natureza sempre em transformação nunca mais do que um único momento, e o pintor em particular, esse único momento também a partir de um único ponto de vista<sup>82</sup>”, em outras palavras, ao pintor e ao escultor cabe dar a ver um só momento de tempo, congelado, como que numa fotografia, enquanto o escritor tem em sua arte a possibilidade de se movimentar no espaço-tempo, desenvolvendo histórias cuja principal característica é poder representar a passagem do tempo. Para o autor, tal fato em pintura, não seria aprovado pelo bom gosto, “além de ser uma invasão do pintor na esfera do poeta<sup>83</sup>”.

Embora o trabalho de Lessing no *Laocoonte* seja uma tentativa de delimitar as fronteiras entre pintura e poesia, por vezes seus argumentos parecem se concentrar, sobretudo, na imagem e na sua limitação em detrimento do discurso, uma vez que a intrusão da língua no campo imagético parece-lhe ser bastante comum e aceitável:

Uma pintura poética não é necessariamente o que pode ser transformado numa pintura material, antes, cada traço, cada ligação de diversos traços graças aos quais o poeta torna o seu objeto tão sensível que nós nos tornamos mais distintamente conscientes desse objeto do que das suas palavras, isso é o que significa pictórico, o que significa uma pintura, porque assim nos aproximamos do grau de ilusão que a pintura material é

---

81 LESSING, 2011, p. 187.

82 LESSING, 2011, p. 101.

83 LESSING, 2011, p. 213.

particularmente capaz de gerar o que se pode abstrair primeiramente e do modo mais fácil da pintura material.<sup>84</sup>

Essa concepção de pintura poética nos soa bastante moderna, concedendo à escrita o poder de colocar um objeto diante dos olhos, de forma que este possa ser *imaginado* independente das palavras utilizadas para sua descrição. Ver, divisar, mirar, supor, imaginar um objeto através da língua escrita é conferir a esta uma característica visual que, não apenas retoma seus princípios, como também lhe outorga uma expressividade totêmica.

Essa afirmação de Lessing, facilmente suplanta sua própria certeza de que “a sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista<sup>85</sup>,” uma vez que, se ao leitor é dado a ver o objeto, independentemente das palavras que são atribuídas pelo poeta, este penetra no espaço, propõe a figura tridimensional que poderá ser vista ou imaginada de encontro a outras figuras, no contexto de uma descrição. Da mesma forma, nos totens que “artistas primitivos desenvolveram [como] elaborados sistemas para representar seus mitos<sup>86</sup>”, ou nas colunas romanas, como a de Trajano, a imagem retoma sua força temporal e se propõe a contar histórias que podem ser, com maior ou menor dificuldade, resgatadas em sua ordem cronológica.

Perdura desde a antiguidade helênica a contenda entre o discurso imagético e o escrito, sendo que a tradição filosófica grega dará tratamento privilegiado ao segundo, enquanto a Renascença, e talvez toda a arte produzida subsequentemente, tentará retomar a força da imagem. Mesmo a produção poética se voltará para a imagem, basta observar-se o apelo dos rébus (poemas que juntam a escrita com imagens estilizadas ou números, que completam, por vezes, o sentido da frase ou mesmo de determinadas palavras) durante o período renascentista e barroco.

Para o gosto do século 17, segundo Liechtenstein, “o discurso deve produzir imagem. Toda teoria clássica da representação exprime-se nessa exigência imposta à linguagem: produzir efeitos análogos aos da imagem<sup>87</sup>”, assim toda a escrita do período toma uma nova diretriz, que é a tentativa de produção de efeitos de imagens. Sob tais aspectos “a escrita submete-se às condições da palavra, a palavra é julgada segundo os critérios da pintura. Se pensar é falar, falar é pintar e a única escrita razoável é, portanto, a

84 LESSING, 2011, p. 187.

85 LESSING, 2011, p. 213.

86 GOMBRICH, 1999, p. 49.

87 LIECHTENSTEIN, 1994, p. 38.

que possui a vivacidade da palavra e as qualidades representativas da pintura<sup>88</sup>”. É, portanto, sob o crescente ganho de força da imagem, sob a retomada da ilusão e sob uma forma de leitura cada vez mais imagética, sem necessariamente se tornar híbrida (como nos rébus) que aportamos na modernidade artístico-literária.

O pintor, ao executar seu trabalho, pode valer-se perfeitamente da imitação da natureza, de tal maneira que consegue dar a ver a terceira dimensão em uma superfície plana, e, se for este o caso, pode enganar e manter uma ilusão de realidade durante alguns segundos, alinhando o posicionamento do espectador com uma técnica apurada de imitação. Segundo Platão, o ofício do pintor se relaciona com a imitação, tanto quanto se relaciona com a ilusão, com as várias maneiras de se recriar a realidade a partir de suas tintas e demais materiais. O pintor fabrica uma nova realidade, representa-a da mesma maneira que os espelhos, produzindo a sensação de duplicidade.

Ao se acercar da natureza como seu objeto, o pintor nada mais faz que tentar reproduzir-lhe um retrato de máxima fidelidade. Segundo a filosofia platônica, “o pintor que representa o sofá do carpinteiro em um de seus quadros apenas copia aparência de um sofá determinado. Está assim duas vezes distante da ideia<sup>89</sup>”. Sabemos as implicações ligadas a essa distinção do ideal, e a condenação sofrida pela imagem, graças ao desenvolvimento dessas teorias. Nos vemos, ainda hoje, às voltas com esses ideais, em maior ou menor escala, em nossa relação com a arte e com a escrita. Sabemos também como foi, sobretudo, no desenrolar das propostas de Platão que imagem e escrita acabaram por ganhar limites bastante definidos, ou por sofrer com essa vontade de delimitação por parte de tantos teóricos.

Gombrich nos aponta algumas das complicações relacionadas ao conceito de ideal platônico:

Para Platão e para seus seguidores, as definições eram algo feito no céu. As ideias de homem, sofá ou bacia eram algo fixo, eterno, com contornos rígidos e leis imutáveis. [...] uma vez que se aceite o argumento de que há classes rígidas de coisas, suas imagens têm de ser descritas como fantasmas. Mas fantasmas de quê? Qual a tarefa do artista quando ele representa uma montanha? Ele copia uma montanha determinada, um membro individual da classe, como faz o pintor fotográfico, ou, mais pretensiosamente, copia o arquétipo universal, a ideia de montanha?<sup>90</sup>

---

88 LIECHTENSTEIN, 1994, p. 38.

89 GOMBRICH, 2007, p. 83.

90 GOMBRICH, 2007, pp. 86, 87.

A imagem fantasma, o simulacro distante da ideia em dois graus é um dos geradores de grande complexidade em todo o discurso artístico ocidental. É sobre essa divisão que se dá a tentativa de construção de um limite rígido entre imagem e palavra, na qual, a escrita ganhará ares de superioridade, por se acreditar que esta se presta melhor a transmitir as abstrações languageiras.

Se a cópia da natureza está a dois graus da verdade, por imitar a imitação do belo e do bom, o que poderíamos dizer da cópia da cópia da cópia, dessa busca de infinitude por parte do pintor do *Cabinet* ao representar sua própria tela dentro de si mesma? Se a cópia é o fantasma, o que seria o fantasma do fantasma? Não bastasse a representação de outros quadros, vemos a repetição dessa representação elevada ao infinito, num esquema que busca escapar dos limites da percepção humana.

A lógica da falsificação e de sua potencialidade perpassa todo o texto, que toma de empréstimo teorias e proposições, às quais subverte segundo seu sentido particular, para que autenticuem o processo textual-pictórico. Justificar o falsário é o trabalho de justificar o escritor em sua lida de apresentar um texto, em dar a ver, através de palavras, toda uma nova categoria da história enquanto discurso oficial sobre determinado assunto. Sobre as cópias falseadas, transformadas, a tese de Lester Nowak, o personagem crítico do *Cabinet*, diz que:

não se trata, como adiantei há dez anos em minha primeira análise da obra, de um procedimento irônico, visando restaurar a ideia, decerto sedutora mas fechada em si mesma, de uma “liberdade do artista” diante desse mundo que ele está mercantilmente encarregado de reproduzir, e muito menos de uma perspectiva histórico-crítica atribuindo ao pintor a impossível herança de não se sabe bem que “idade do ouro” ou “paraíso perdido”, mas, bem ao contrário, de um processo de incorporação, de um açambarcamento: ao mesmo tempo projeção para o Outro e Roubo, no sentido prometéico do termo. Sem dúvida essa atitude mais psicológica que estética é suficientemente cônica de seus limites pra poder, oportunamente, transformar-se em derrisão e denunciar-se a si mesma como ilusão, como simples exacerbação do olhar que só produz *trompe-l'œil*, mas convém principalmente ver nela a conclusão lógica do mecanismo puramente mental que define precisamente o trabalho do pintor: entre o *Anch'io son' pittore* de Corregio e o *Aprendo a olhar* de Poussin, cruzam-se as fronteiras frágeis que constituem o campo estreito de toda criação, e cujo desenvolvimento último só pode ser o Silêncio, esse silêncio voluntário e autodestrutivo que Kürz se impôs após ter concluído a obra<sup>91</sup>.

Nowak procura explicar, através de uma tradição estético-filosófica o motivo da incorporação das modificações nas telas representadas no gabinete do colecionador. O *Cabinet*, uma vez exposto, não terá mais ao seu redor o silêncio que tenta impor, e sim as palavras reverberando sobre suas telas copiadas e modificadas. Sua opção por constituir

---

91 PEREC, 2005, p. 52

cópias, não diretamente da natureza, mas de outros quadros, que teriam copiado o real, definem o trabalho do pintor. Não somente definem o trabalho do pintor, mas elucidam toda uma teoria da criação surgida no século 20, que recusa o gênio romântico e opta por novas formas de inspiração. Se “escrever um romance, não é contar algo em relação direta com o mundo real<sup>92</sup>” e sim aprofundar-se no infinito das referências culturais, então o quadro de Kürz desenha exatamente esta condição, elevando a cópia ao sentido de criação, ao abordar à sua própria maneira o discurso da história da arte, transformando-o em novidade, exacerbando o referencial como ponto de partida em detrimento de uma natureza idílica.

De acordo com a visão de Perec, “a citação constitui hoje um dos modos mais cômodos (e mais sutis) da conotação, a saber, da literatura, permitindo a escrita a partir da escrita, ou seja, entre o mundo e a obra, o lugar de uma linguagem literária<sup>93</sup>.” Dito dessa forma, podemos constatar que a situação do copista, tanto na literatura quanto nas artes imagéticas, é a posição ideal para a formulação de novidades. Nesse sentido a cópia perde seu valor de simulacro, ao menos na acepção atribuída pelo discurso socrático-platônico, e seu grau de afastamento do ideal para se tornar um sinônimo de inspiração. Essa inversão de papéis, na qual o lugar da cópia é revisto e esta ganha prestígio frente ao “original” é um conceito cristalizado a partir da obra do escritor argentino, Jorge Luis Borges, com sua proposta de uma leitura anacrônica (como em *Pierre Menard, escritor do Quixote*), na qual é a literatura do pastiche que dá, através de sua leitura, vida nova às obras canônicas. Se a escrita não fala do mundo, se a pintura não busca imitar o real, então toda a literatura, toda a pintura não é mais do que cópia, rearranjada, falsificada de acordo com a conveniência de cada situação.

O imenso trabalho de falsificação empreendido pelo colecionador é, na verdade, um grandioso trabalho de canonização de obras duvidosas e se inicia no momento em que se descobre que os quadros já pertencentes à sua embrionária coleção são falsos.

Seus oito últimas viagens à Europa foram quase inteiramente consagradas a coletar ou a forjar provas que garantissem a autenticidade das obras que, nesse meio tempo, Humbert Raffke, vulgo Heinrich Kürz, tratava de executar. A pedra angular dessa paciente encenação, cujas etapas haviam sido exatamente calculadas, foi a realização da *Coleção particular*, em

---

92 PEREC in BERTELLI; RIBIÈRE, 2003a, p. 218. Écrire un roman, ce n'est pas raconter quelque chose en relation directe avec le monde réel. - Tradução nossa

93 PEREC in BERTELLI; RIBIÈRE, 2003a, p. 102. La citation constitue aujourd'hui l'un de modes les plus commodes (et le plus subtil) de la connotation, c'est-à-dire de la littérature, permettant l'écriture à partir de l'écriture, c'est-à-dire, entre le monde et l'œuvre, le relais dans le langage déjà littéraire. - Tradução nossa

que os quadros da coleção, apresentados como cópias, como pastiches, como réplicas, teriam muito naturalmente o ar de serem cópias, pastiches e réplicas de quadros *reais*. O resto foi trabalho de falsário, a saber, velhas molduras e velhas telas, cópias de ateliê, obras menores habilmente retocadas, pigmentos, emboços, gretaduras<sup>94</sup>.

O pintor executa o plano de falsificação do colecionador e usa o discurso da pintura para legitimar seus pastiches, para inseri-los no cânone histórico, de forma que, ao falsificar as pinturas dentro da pintura, ao representar formas de representação, pintando à maneira de muitos outros pintores, consiga forjar a aura de cada tela.

Esse artifício do falsário é duplamente utilizado, formando outro jogo de espelhamento, uma vez que o narrador o assume como parte constante do ato de escrever: “verificações conduzidas com diligência não custaram a demonstrar que, de fato, a maior parte dos quadros da coleção Raffke eram falsos, como são falsos a maioria dos detalhes desta narrativa, concebida unicamente pelo prazer, pelo gosto de iludir<sup>95</sup>.”

Essa mescla de artificios pictóricos e ficcionais com os artificios referentes à escrita traduzem a tenuidade do limite existente entre a imagem – seja ela real, seja ela fictícia – e a palavra. No que concerne à criação, escrita ou visual, não haveria diferenças significativas, sendo um complemento do outro ou a imagem e a palavra agindo de forma igual, se impondo mutuamente à modificação do modo de leitura, à multiplicidade de formatos que exigem do espectador que se desdobre para acompanhar o turbilhão de imagens falsas e de informações que, por sua vez, não são mais verdadeiras.

Criar detalhes falsos é como criar quadros falsos. Inventar tratados e teses, catálogos e notas de imprensa é esforçar-se por legitimar a escrita através da escrita, da mesma maneira que pintar uma galeria de telas falsas tenta legitimá-las através da pintura. O falsário e o escritor são a mesma pessoa, imbuídos do mesmo poder de enganar, de criar um *trompe-l'œil*, de materializar uma tela que se repete, um livro que se repete, uma escrita imagética que se repete e se satura, joga com a ilusão apontando para ela, mantendo seu olhar fixo sobre seus detalhes falsos, sobre seu jogo de esconder colocando à vista ou de proceder como René Magritte, dizendo isto é falso.

Nessa perspectiva, falsificar se transforma no ato mesmo de fazer ficção. Copiar inventando, inovando, modificando detalhes pequenos a fim de que a cópia não possa ser tão facilmente reconhecida é parte do artifício. Afinal, segundo Perec, “nenhum escritor escreve a partir do vazio, é necessário ter um certo número de guias para assegurar um

---

94 PEREC, 2005, p. 72.

95 PEREC, 2005, p. 72.

pouco o caminho que se percorre<sup>96</sup>,” ou seja, ao processo de criação artística é imprescindível que haja sempre um ou vários modelos que podem ser fundidos para a criação da novidade, uma literatura nova ou uma nova escola de pintura.

O falsário é a imagem mesma do escritor para quem “não é problema pintar alguma coisa que já foi pintada, desviando-a de sua função<sup>97</sup>,” ou reescrever algo que já tenha sido escrito, mas à sua própria maneira. Essa posição do artista que copia e modifica, que trabalha a partir do que já foi feito, pastichando, mas inovando dificultam a percepção de sua real intenção. Para Burgelin:

É difícil não ser volúvel como Lester Nowak frente ao que essas variações em torno da cópia colocam em jogo; a imitação, a cópia travestida ou a cópia falsa, elas mesmas intercaladas de interrogações sobre o *trompe-l'œil*. Perc liga, desliga, religa sem cessar essas questões que são, para ele, o cerne do processo de criação<sup>98</sup>.

Escrever é falsificar. Ligar, desligar e religar as instâncias narrativas, associá-las à imagem, aos objetos cotidianos, de forma a preencher uma página. Associar palavras a telas, de maneira a engendrar falsificações que vão se cobrir de detalhes falsos, de análises e de histórias que tentam legitimar suas atribuições, que procuram autenticar sua existência, repletas do mais profundo e falso conhecimento, que, da mesma forma que os pigmentos e as telas antigas para o falsário, criam uma aura de veracidade, dão ao texto o *craquelé* que o tempo traz ao verniz das telas antigas.

“A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico<sup>99</sup>,” e, o intuito do falsário é (re)inventar a tradição, tentar figurá-la num contexto de duração material suficientemente convincente a ponto de conseguir enganar.

Este é o artifício que consegue, com sua técnica, produzir um novo mundo ou situar suas próprias invenções dentro de um contexto já existente, ou ainda enganar e iludir o cidadão da idealizada cidade platônica. Mas, os artificios, nesse caso, são

---

96 PEREC in BERTELLI; RIBIÈRE, 2003a, p. 73. Or, aucun écrivain n'écrit dans le vide, il est nécessaire d'avoir un certain nombre de guides pour rassurer un peu le chemin que l'on parcourt. - Tradução nossa

97 PEREC in BERTELLI; RIBIÈRE, 2003a, p. 86. ... il n'est jamais question que de peindre quelque chose qui à déjà été peint, en le détournant de sa fonction. - Tradução nossa

98 BURGELIN, 1990, p. 207. Il est difficile de ne pas être aussi changeant que Lester Nowak devant ce que mettent en jeu ces variations autour de la copie, l'imitation, la copie travestie ou la fausse copie, elles-mêmes enchevêtrées à des interrogations sur trompe-l'œil. Perc noue, dénoue, renoue sans cesse ces questions qui sont, pour lui, au cœur du processus de création. - Tradução nossa

99 BENJAMIN, 1994, p. 168.



complementares. As imagens legitimam palavras e palavras legitimam as imagens, unindo o trabalho de três falsários diferentes: um crítico intelectual, um colecionador milionário com desejo de vingança e um pastichador incomparável, todos eles arregimentados pelo narrador/escritor, que se mostra também um falsário, que inventa, reflete, espelha e modifica palavras *unicamente pelo gosto, pelo prazer de iludir, de enganar*.

Palavra e imagem tocam-se em seus respectivos universos, abrem-se para se receber mutuamente e se invadem, se legitimam, se transformam ao mesmo tempo que transformam a maneira como as percebemos. Nos movimentos culturais que surgem concomitantemente ao século 20, ocasionam-se a proximidade e a interseção nos movimentos literários nos quais se favorece uma expressão mais radical de forma que:

não somente a maior parte dos grandes movimentos artísticos da modernidade efetuam uma conexão ou uma interseção entre os domínios literário e plástico, mais ainda, são poucos escritores que, hodiernamente, não tenham introduzido a pintura em seu campo de reflexão ou não a tenha incluído em seu “fazer” poético, no seu círculo de interesses <sup>100</sup>.

Para Vouilloux, durante o século 20, o escritor voltar-se-á cada vez mais para o imagético no texto, sem, entretanto, se utilizar propriamente da imagem, sem se valer de subterfúgios como os desenhos dos rébus. A interseção para a qual o autor nos chama a atenção está, de forma geral, contida nos próprios limites da linguagem escrita, embora este limite venha a se tornar cada vez mais flexível.

Cada uma das linguagens (literatura e pintura) começa a assimilar e a ser assimilada pela outra no interior de uma produção que rompe aos poucos com seus limites históricos e que restitui à letra sua força imagética ao reintegrá-la à tela e que interioriza a imagem no texto, de forma a torná-lo mais pictórico com a utilização de uma diversidade de estratégias, que vão desde o emprego de fontes diferenciadas, capitais desenhadas, até a recomposição da página, com o texto fluindo livremente em todas as direções. Mesmo a noção da existência de um limite, apregoado por Lessing, acaba sendo posta em dúvida na medida em que imagem e escrita se mesclam no interior da linguagem e se imbricam mutuamente:

Escrita, língua, literatura, imitação, representação, pintura, figura, estilo, traço...: a definição e o jogo que [a linguagem] submete, por sua própria operação, à noção crítica do limite (ela institui seus próprios fins) é, precisamente, o que se encontra aqui em questão. Esses conceitos, para os

---

100VOUILLOUX, 2004, p. 20 ... non seulement la plupart des grands mouvements artistiques de la modernité mettent en œuvre une connexion ou une traversée des domaines littéraires et plastiques, mais encore il est peu d'écrivains qui récemment, n'aient introduit la peinture dans leur champ de réflexion, ou ne l'aient incluse dans leur « faire » poétique, au rang de ce qui leur est plus proche. - Tradução nossa

quais a fronteira parece surgir de imediato, quiçá naturalmente, implicam, no entanto, uma pré-compreensão (impensada em si mesma) daquilo que faz o limite, a saber a escrita; é evidente que sistemas ideográficos não engendrarão essas categorias da mesma maneira que sistemas fonéticos. Dito de outra forma, podemos pensar a imagem, dentro dos limites de nosso horizonte, sem a letra e a voz, antes, sem o *phoné* e o *grámma*<sup>101</sup>?

Para Vouilloux, os elementos da voz e da letra são partes indissociáveis da imagem. Se considerarmos os termos em um sentido abrangente, é o traçado da escrita associado ao discurso que esta propaga que engendram a imagem e é só através de ambas que podemos reconhecer uma imagem. Para o escritor hodierno, mais até do que para o artista plástico, a imagem será a grande descoberta do século, e sua materialização através da escrita a grande alquimia de seu trabalho.

Assim, grande parte da prática poética produzida na segunda metade do século 20 se fará a partir desta diretriz, ou seja, a partir da montagem/utilização de imagens na escrita. A produção perequiana, se adéqua bem a essa nova ordem literária, desdobrando-se em jogos imagéticos e linguageiros que perpassam pela própria *imagem* da escrita até a construção de imagens *através* da escrita. Conforme dito no capítulo precedente, sua conduta literária tem suas raízes em uma diversidade de textos, alguns citados pelo próprio autor, outros tratados na crítica referente às inserções imagético-textuais e que são ícones dessa prática associativa, inaugurando em seu campo novas formas de se criar ou de se pensar na inserção da imagem na escrita.

### 3.2 O gabinete e a superfície

Anteriormente, enumeramos alguns autores e/ou obras que são caros aos estudos interartes e outros que o são sobretudo para a compreensão de algumas escolhas no interior das obras de Georges Perec os quais pretendemos abordar no capítulo subsequente.

Um dos autores que influenciaram bastante a literatura francesa moderna foi Stephan Mallarmé. O icônico *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicado em 1897, tornou-se um marco da redescoberta do valor do espaço na poesia. Um comentário

---

101VOUILLOUX, 2004, p. 21 Écriture, langue, littérature, imitation, représentation, peinture, figure, touche, trait... : la définition et le jeu qu'elle [le langage] fait subir, par son opération même, à la notion critique de limite (elle institue ses propres fins) sont précisément ce que se trouve ici en cause. Ces concepts, dont le découpage peut paraître immédiate, voire naturel, impliquent en effet une pré-compréhension (impensée en tant que tel) de ce qui fait limite, à savoir l'écriture ; et ces entités, il est évident que des systèmes idéographiques ne les engendreront pas de la même manière que des systèmes phonétiques. Autrement dit, peut-on penser l'image, dans l'horizon qui est le nôtre, sans la lettre et la voix, avant la *phoné* et la *grammé* ? - Tradução nossa

de Paul Valéry a respeito da obra nos aponta a força criadora que se desdobrava a partir de seu surgimento:

Mallarmé, tendo eu lido simplesmente seu *Coup de dés*, como simples preparação a uma maior surpresa, me fez, enfim, considerar seu dispositivo. Parece-me ver a figura de um pensamento, pela primeira vez, exposto em nosso espaço... Ali, verdadeiramente, a superfície falava, sonhava, concebia formas temporais. A esperança, a dúvida, a concentração eram *coisas visíveis*. Meu olhar flertava com os silêncios que tomavam corpo. [...] Era murmúrio, insinuação, trovada para os olhos, toda uma tempestade espiritual conduzida de página em página até a extremidade do pensamento, até o ponto de uma inefável ruptura: ali a mágica se produzia; ali, sobre o papel, não sei que cintilação de findas estrelas tremulava infinitamente no mesmo vazio interconsciente onde, como uma nova espécie de matéria, distribuída em constelações, em rastos, em sistemas, *coexistia* a Palavra! [...] Ele tentou, pensei, *eleva uma página à potência de um céu estrelado*<sup>102</sup>.

Toda a mágica vista e experienciada por Valéry diz respeito, sobretudo, à forma inovadora com a qual Mallarmé distribuía seu poema, seu alfabeto de astros sobre as páginas do livro. Há todo um jogo tipográfico e espacial envolvido na criação deste poema. A página se torna tela, revive a *superfície*, transforma-se em território, se converte em céu pronta a dar a ver suas estrelas, pronta a mostrar um mapa de um caminho, prestes a gritar e a sussurrar, prenhe de cheios e vazios, calculados ou aleatórios. Suas páginas são elevadas à potência, não somente de céus estrelados, mas à potência da imagem, rompidos todos os limites da escrita em favor de uma construção pictórica.

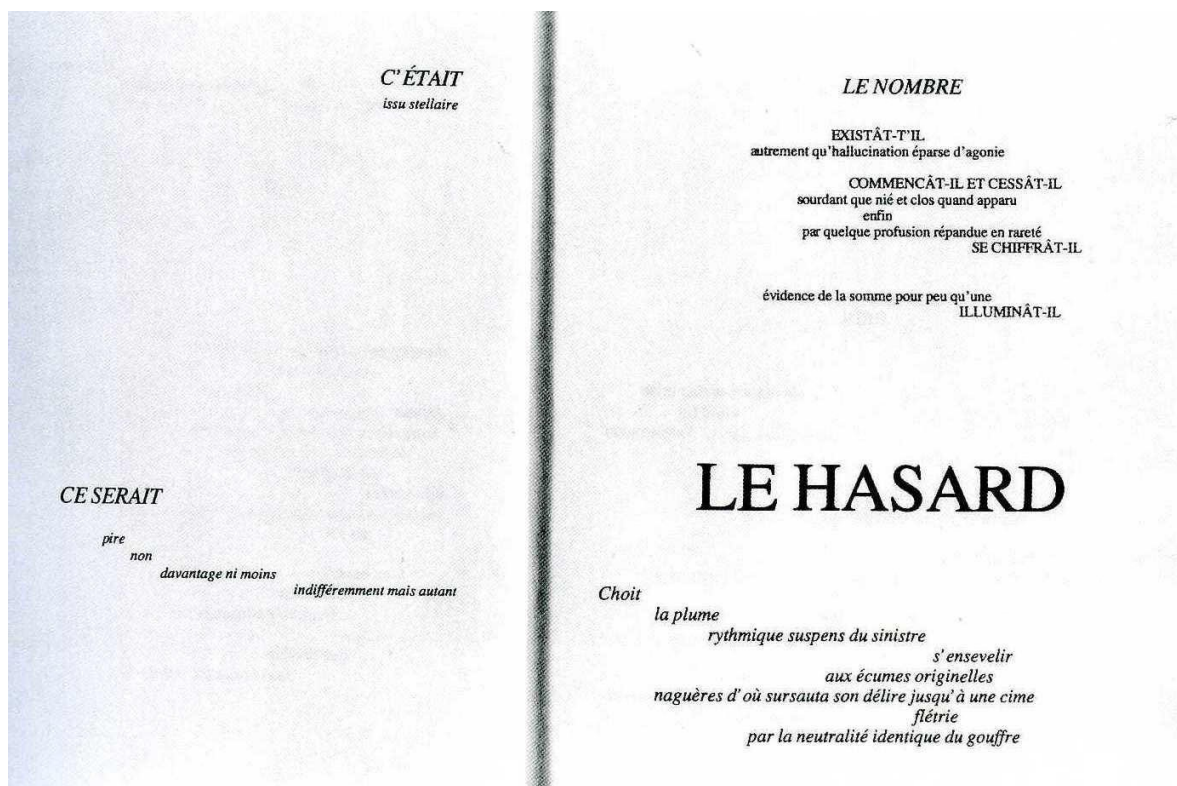
Talvez seja exatamente por causa desta ruptura drástica proporcionada pelo poema que, como numa forma de aproximação o texto de Valéry se utiliza da sinestesia, tem seus sentidos adulterados pela enorme carga pictórica contida em uma superfície escrita, que toca o inefável, que brilha e abre-se em claros e escuros.

O verso *Un coup de dés jamais abolira le hasard* aparece escrito em fonte grande, maior que todas as outras, dividido em algumas páginas. Há também um subtexto em tamanho mediano e um texto ainda em tamanho menor como que soltos pelas páginas, preenchendo-as de vazios, de brancos. A página é a tela onde os versos estão desenhados,

---

102VALÉRY apud CHRISTIN, 2009, p. 209. Mallarmé, m'ayant lu le plus uniment du monde son *Un coup de dés*, comme simple préparation a une plus grand surprise me fut enfin considérer le dispositif. Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première foi placé dans notre espace... Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient *chose visible*. Ma vue avait affaire a des silences qui aurait pris corps. [...] C'était, murmure, insinuation, tonnerre pour les yeux, tout une tempête spirituelle mené de page en page jusqu'à l'extrême de la pensée, jusqu'à un point d'ineffable rupture : là, le prestige se produisait ; là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de dernier astre tremblait infiniment pur dans le même vide interconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, *coexistait* la Parole ! [...] - Il a essayé, pense-je, *d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé* ! - Tradução nossa

em diferentes direções de leitura, podendo ser lidos em mais de uma ordem, ignorando-se palavras ou tomando-se cada uma delas a esmo.



**Ilustração 7** – Fac-símile de uma página de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé

Para Christin este é “o primeiro texto da literatura ocidental que reata os laços arcaicos da palavra e da imagem, que associa outra vez a escrita ao céu<sup>103</sup>”, e que criava constelações, miríades de formas diferentes de leitura, estratificadas visual e verbalmente ou como indica o próprio Mallarmé; ao “poetizar através das artes plásticas, âmbito de ilusões diretas, sem intervenções, parece que, de fato, o ambiente manifesta, nas superfícies, seu segredo luminoso,<sup>104</sup>” referindo-se à pintura de Morisot, mas poderia estar, facilmente, se referindo à poesia absolutamente visual que o simbolismo francês vinha produzindo e/ou ao seu próprio *Coup de Dés*, com toda sua força imagética. A tela, a página, o ambiente parece de fato se iluminar, conforme o disse Valéry e transformar-se num céu estrelado.

103 CHRISTIN, 2009, p. 209. ... le premier texte de la littérature occidentale qui renouait le liens archaïques de la parole et de l'image, qui associait une nouvelle fois l'écriture au ciel. - Tradução nossa

104 MALLARMÉ apud CHRISTIN, 2009, p. 211. Poétiser, par art plastique, moyen de prestiges directs, semble, sans intervention, le fait de l'ambiance éveillant aux surfaces leur lumineux secret. - Tradução nossa

A invenção de Mallarmé, se dá ao fim de sua busca poética individual, mas está estritamente enraizada na imagem publicitária, que atravessa todo o século 19 como parte integrante da cidade de Paris. Mallarmé “estudara conscienciosamente (mesmo nos cartazes, nos jornais) a eficácia da distribuição de pretos e brancos, e a intensidade comparada dos tipos<sup>105</sup>”, tal apontamento nos faz perceber o quanto a imagem integrada à produção poética não fazia parte, necessariamente, do campo literário. O estudo dos brancos e pretos e sua variação cromática, bem como o estudo da tipografia deviam estar conciliados ao estudo de equilíbrio visual, simetria e movimento, uma vez que uma montagem que fosse utilizada com cheios e vazios, aproveitando-se ao máximo o efeito de tela, deveria conseguir integrar e fazer interagir cada um desses recursos.

O poeta seria como um pintor, inclusive, abordando seu trabalho de um ponto aproximado, com questões bastante similares. É, então, a redescoberta do espaço, da superfície e da letra enquanto imagem que possibilita a invenção mallarmeana, sua poética espacial e material.

É esta matéria gráfica composta tanto de espaços vazios quanto de traços, onde a escrita se caracteriza menos pelo ímpeto de um gesto enunciativo – o qual se encontra convertido em estereótipo pela impressão – do que pelo estilo e pela espessura carnal ou aérea de seus traços, os quais o poeta integrou ao seu trabalho no *Coup de Dés*: melhor ainda, ele transforma esta matéria no suporte de sua inspiração.<sup>106</sup>

A matéria gráfica, fonte de inspiração mallarmeana, representa, tanto quanto a tela redescoberta, o espaço imagético imiscuindo-se no território da escrita através do redimensionamento deste, através da quebra da linearidade da letra, através de uma maior fluidez do texto, que tem sua uniformidade violada pelo vazio, através das vozes que se alternam entre alta e baixa, entre grito e sussurro, entre texto e subtexto, entre matéria e forma, entre carnal e aérea.

O valor da inovadora experiência proposta por Mallarmé não pode ser facilmente medido, embora saibamos que ela é fundamental para a posterior conformação literária francesa. Seu fazer artístico, sua poesia recheada de silêncios e vazios inaugura uma nova forma de criação. Conforme Blanchot assinala “o poeta faz obra de pura linguagem e a

---

105 VALÉRY apud CHRISTIN, 2009, p. 210. Il avait étudié très soigneusement (même sur les affiches, sur les journaux) l'efficace des distributions de blancs et de noir, l'intensité comparée de types. - Tradução nossa

106 CHRISTIN, 2009, p. 211. C'est dont cette matière graphique composée autant d'espaces vides que des traces, où l'écriture se caractérise moins par l'élan d'un geste énonciatif – lequel se trouve de leur figé en stéréotype dans l'imprimée – que par le style et l'épaisseur charnelle ou aérienne de ses traits, que le poète a intégrée à son art dans le *Coup de Dés* ; mieux encore, il on a fait le support de son inspiration. - Tradução nossa

linguagem nesta obra é retorno à sua essência. Ele cria um objeto de linguagem, como o pintor não reproduz com suas cores aquilo que é, mas busca o ponto em que suas cores presentificam o ser<sup>107</sup>,” ou seja, a busca do poeta é, nesse sentido, tão material quanto a do pintor, dado o retorno à essência da língua. Essa pureza da linguagem soa como um retorno a uma hipotética língua feita por imagens ou algo como uma linguagem em estado de divindade, onde a coisa e a palavra estariam num mesmo patamar, onde dizer algo seria presentificar a coisa.

Segundo essa lógica da presentificação do objeto, podemos ler alguns mitos sobre a criação da escrita que acabaram por se formar. A hipotética linguagem à qual Mallarmé tentaria retornar ou para a qual sua experiência poética nos aponta seria uma linguagem próxima do ideograma da qual, em algum sentido, mesmo a linguagem alfabética seria tributária. Christin nos traz um mito de Tchang Yen-yuan sobre a criação da escrita ideográfica:

Naquele tempo, a escrita e a pintura tinham o mesmo corpo e não haviam ainda sido diferenciadas. As regras das figuras estavam sendo criadas e eram ainda sumárias. Não havia nada que pudesse transmitir as ideias, por isso houve a escrita. Não havia nada que fizesse aparecer as formas expressas, por isso houve a pintura<sup>108</sup>.

Essa desordem preestabelecida da imagem e da palavra possui o mesmo princípio que Blanchot observa na criação de um objeto de pura linguagem, capaz de mesclar as duas grandes vias languageiras em uma só, através do gesto, através do espaçamento da tela, através do objeto letra tomado em sua materialidade, bem como através do objeto texto tomado em sua forma e ordenação, com seus claros e escuros, suas constelações.

Mallarmé é o responsável pela primeira tentativa radical de restituir o poder imagético dos processos de escrita primitiva à literatura da civilização do alfabeto. Suas descobertas abrem o precedente para a toda a criação literária por vir, invocando para a escrita um universo até então desconhecido (ou devidamente esquecido) por ela: “aquele das civilizações egípcia e asiáticas, das quais ele tomou conhecimento através de seus

---

107 BLANCHOT, 1955, p. 42. Ainsi, le poète fait œuvre de pur langage et le langage en cette œuvre est retour à son essence. Il crée un objet de langage comme le peintre ne produit pas avec les couleurs ce qui est, mais cherche le point où ses couleurs donnent l'être – Tradução nossa

108 CHRISTIN, 2009, p. 89. En ce temps-là, l'écriture et la peinture avaient même corps, et n'avaient pas encore différenciées. Les normes de figures venaient d'être créées et restaient encore sommaires. Il n'y avait rien qui pût transmettre les idées, c'est pourquoi il y eut l'écriture. Il n'y avait rien qui pût faire apparaître les formes ainsi exprimées, c'est pourquoi il y eut la peinture. - Tradução nossa

amigos especialistas e, aquela, mais acessível imediatamente, da pintura – antes, da pintura de Manet<sup>109</sup>.”

O caminho mallarmeano é uma via que nos leva tanto ao futuro quanto ao passado: as escritas imagéticas primitivas se veem repetidas no seu uso da página branca como *superfície* e da letra como imagem que soa, não apenas por ser signo ligado a um som, mas também por ser, isoladamente, um signo, tal qual um hieróglifo que, ainda que fosse fonético, não podia ser destacado de seu papel de imagem; o *Coup de Dés* torna-se modelo de todo um modelo de literatura por vir, que, embora não tente repetir exatamente os efeitos conquistados formalmente por ele, é seu beneficiário direto.

Se por um lado vemos a abertura de uma galeria imagética no corpo da palavra escrita e tomamos consciência do papel de Manet na educação imagética de Mallarmé, sabemos também que a própria pintura deste período, com o Impressionismo estava rompendo com a tradição visual iniciada na Renascença, na qual a imagem idealizada (ou esquematizada) cedia lugar ao poder do olhar direto para a natureza. É nesse contexto que Cézanne afirmará sobre Monet que este “é apenas um olho – mas que olho!”<sup>110</sup> Assim, em meio às rupturas de seu período, Mallarmé conseguiu transpor os limites instituídos pela palavra escrita e delegar também para a literatura a máxima de Klee que dizia que “a arte não reproduz o visível, ela torna visível”<sup>111</sup>.

Após essa abertura engendrada por Mallarmé, cruzar as fronteiras entre imagem e escrita continuou sendo parte do cotidiano de artistas ligados a ambos os caminhos da linguagem. Poetas e pintores perceberam que algo se rompera definitivamente em seus ofícios e que se faziam cada vez mais tênues os limites entre eles, de forma que assimilar e conhecer tanto a imagem quanto a palavra os permitia melhor compor com a linguagem que preferissem.

Essa tenuidade dos limites entre as artes altera significativamente a ulterior produção literária francesa, de forma que, em determinados períodos, se veem surgir literaturas mais fortemente ligadas à imagem, e proposições de escritas mais imagéticas em diferentes graus. O estilo de leitura inaugurado pela poética de Mallarmé reaparece claramente no argumento perecquiano em favor de uma leitura feita aos trancos, na qual o

---

109 CHRISTIN, 2009, p. 211. Celle des civilisations égyptienne et asiatiques, dont il avait eu connaissance par le biais d'amis spécialistes, celle, plus immédiatement accessible, de la peinture – et d'abord de la peinture de Manet. - Tradução nossa

110 GOMBRICH, 2007, p. 251. Monet n'est qu'on œil – mais quel œil! - Tradução nossa

111 KLEE apud CHRISTIN, 2009, p. 211. ... l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. - Tradução nossa

olho busca por toda a página pontos nos quais se fixar. Essa proposta de leitura, executada ficcionalmente a partir do *mise-en-abîme* do *Cabinet* (também é integrante da maior parte de suas obras), das repetições que recebem pequenas alterações pretende ser uma forma não linear de se ler, contraposto à linearidade e à mancha como superfície hegemônica. O jogo se complexifica. A ilusão proposta se redobra pela tentativa de saturação do meio, pela intervenção, não apenas das telas dentro das telas, como dos livros dentro dos livros e das telas dentro dos livros. A escrita se torna espaço visual que se torna página que se mescla e se torna objeto de leitura, desse tipo de leitura sobre a qual Percec nos fala em artigo na qual:

os olhos não leem nem as letras uma após a outra, nem as palavras uma após a outra, nem as linhas uma após a outra, mas procedem por trancos e fixações, explorando ao mesmo tempo a totalidade do campo de leitura com uma redundância obstinada: percursos incessantes pontuados de paradas imperceptíveis como se, para descobrir o que procura, o olho devesse vagar a página com uma agitação intensa [...] mas de uma maneira aleatória, desordenada, repetitiva, ou, se preferir, uma vez que estamos metaforizando, como um pombo bicando o chão em busca de migalhas de pão.<sup>112</sup>

O olho que lê, funciona da mesma maneira que aquele que vislumbra, que perscruta uma paisagem em busca de uma cidadela quase escondida na bruma, o mesmo olho que busca similaridades e disparidades num quadro cujo motivo é uma coleção de quadros. O olho dança na página, vaga, divaga e percorre o espaço, que é seu terreno.

Quando Percec inventaria, introduz versos, catálogos, mapas, imagens, placas ou um jogo imagético que se multiplica numa mistura de quebra cabeças e *mise-en-abîme*, ele nos convida a experimentar “uma certa arte da leitura – e, não somente a leitura de um texto, mas isto que chamamos de leitura de um quadro ou a leitura de uma cidade – [que] consistiria numa leitura de lado, a olhar um texto com um olhar oblíquo<sup>113</sup>”.

Essa leitura oblíqua do texto permite que o próprio texto se torne oblíquo, e possa assim escapar da linearidade e agir visualmente em sua constituição, mesmo que apenas através de pequenas singularidades, que Percec chama de palavras-chave: “essas palavras-

112 PEREC, 2003, p. 110. ... les yeux ne lisent ni les lettres les unes après les autres, ni les mots les unes après les autres, ni les lignes les unes après les autres, mais procèdent pour saccades et fixations, explorant en un même instant la totalité du champ de lecture avec une redondance opiniâtre : parcours incessants ponctués d'arrêts imperceptibles comme si, pour découvrir ce qu'il cherche, l'œil devait balayer la page avec une agitation intense [...] mais d'une manière aléatoire, désordonnée, répétitive, ou, le l'on préfère, puisque nous sommes en pleine métaphore, comme un pigeon picorant le sol à la recherche de miettes de pain. - Tradução nossa

113 PEREC, 2003, p. 113. Un certain art de la lecture – et pas seulement la lecture d'un texte, mais ce que l'on appelle la lecture d'un tableau, ou la lecture d'une ville – pourrait consister à lire de côté, à porter sur le texte un regard oblique... - Tradução nossa



chave podem ser palavras, [...] mas podem também ser sons (rimas), maneiras de montagem da página, guinadas nas frases, particularidades tipográficas, [...] quiçá sequências narrativas inteiras<sup>114</sup>.” Dessa forma, podemos pensar a importância dada ao olhar na obra literária que lhe é oferecida. Com essa declaração, Perec se mostra um herdeiro da tradição mallarmeana, embora a reafirme de maneira mais sutil, ampliando o campo visual do texto rumo a um novo matiz de sensibilidade.

O texto perecquiano é sutilmente invadido por marcas prontas a capturar a atenção do olho que explora, abrindo-se a negritos, tipografias e/ou sequências em destaque que lembram ao leitor que a página é, antes de tudo, superfície a ser preenchida. Assim, sem a necessidade de um texto constelado, a visualidade da página ressurgiu através dessas pequenas variações, desses marcos, dessas palavras-chave que se destacam, tanto física quanto narrativamente.

Essas sutis variações são objetos do texto visual que, não obstante toda a imagética empregada na narração, não deixará de se utilizar delas, num novo jogo de duplos, no qual as sutilezas tipográficas se enquadram no apuro do texto que se pretende visual e para o qual o quadro de quadros e suas variantes são de suma importância.

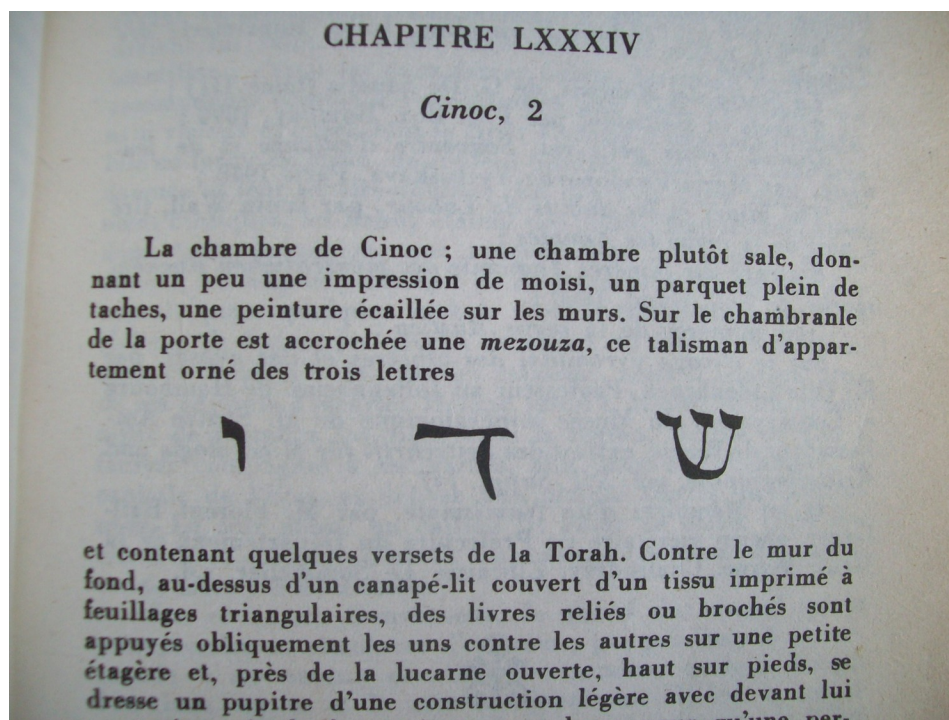
Essa passagem do texto à imagem e vice-versa tem seus efeitos na leitura, segundo Louvel:

Essas operações de conversão de uma mídia em outra produzem efeitos de leitura específicos que se traduzem no texto pela indecisão da oscilação infinita que rege a ligação entre texto e imagem, nunca totalmente estabilizada, mas em movimento perpétuo entre ver e ler, de onde a produção dessas ondas do visível que não deixam de turbar a superfície do legível. As interferências provocadas pelo dinamismo inerente ao iconotexto produzem um movimento de vai-e-volta entre as duas mídias que se dão a ler na temática estrutural do “ver de perto/ver de longe”, quando o desejo da imagem de entrar no texto se redobra com o desejo do sujeito de entrar na pintura, um pouco à maneira de Diderot.<sup>115</sup>

---

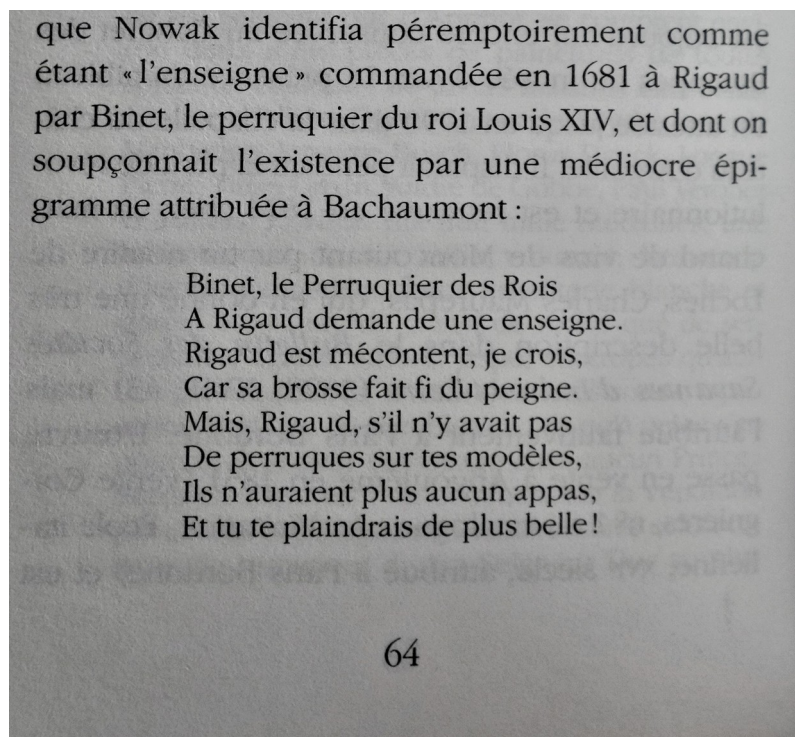
114 PEREC, 2003, p. 111. ... ces mots clés peuvent être des mots [...], mais peuvent aussi être des sonorités (des rimes), des modes de mise en page, de tournures de phrase, des particularités typographique [...], voir des séquences narratives entières. - Tradução nossa

115 LOUVEL, 2002, p. 145. Ces opérations de conversion d'un médium vers d'un l'autre produisent des effets de lecture spécifiques qui se traduisent dans le texte par l'indécidabilité de l'oscillation infini que régit le rapport entre texte et image, jamais totalement stabilisé, mais mouvement perpétuelle entre voir e lire, d'où la production de ces ondes du visible qui n'en finissent pas de troubler la surface du lisible. Les interférences ainsi provoqué par le dynamisme inhérente à l'iconotexte produisent des aller-retour entre les deux médias que se donnent a lire dans la thématique structurelle du « voir de près/voir de loin », lorsque le désir de l'image d'entrer dans le texte se double du désir du sujet d'entrer dans la peinture, en peu à la manière de Diderot. - Tradução nossa



**Ilustração 8** – Fac-símile de uma página do romance *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec

A leitura perecquiana parte desse princípio de indecisão visual, de um eterno vai e volta entre ver e ler, de forma que não se pode excluir de sua composição textual imagética a página, tal qual uma tela. Em *Un Cabinet d'Amateur* são vários os exemplos de como a página se torna, também, uma superfície visual, como:



**Ilustração 9** – Fac-símile de parte de uma página do romance *Un Cabinet d'Amateur*, de Georges Perec

Este trecho apresenta uma quebra na linearidade da escrita, para apresentar, num determinado ponto da página, um epigrama, permitindo que se veja um vazio, um branco que chama a atenção do olhar errante. Outros exemplos surgem durante a leitura, como cifras, citações em fonte menor, aspas formando todo um jogo imagético de grande complexidade.

Dessa forma se dá a montagem do texto, com imagens literárias que funcionam como espelhos duplicando a ilusão, levando em consideração a imagem produzida pela página, que é vista como um todo e como fragmento, por um olho que vagueia, que tem sua atenção voltada para pequenos arranjos, para minúcias, para aquilo que Percec chamaria de infra-ordinário. A leitura é dupla e estratificada, exigindo um grau de leitura visual e um grau de leitura textual que se mesclam no texto e fora dele, na página e na imagética proposta por ela.

### 3.3 O gabinete e a projeção

Em um trecho de uma discussão de Apolônio, filósofo grego, versado nos debates platônicos e aristotélicos sobre a mimeses, em visita à Índia, acompanhado de Damis, seu interlocutor, podemos observá-lo tecer suas impressões a respeito da pintura como imitação.

Apolônio - Diga-me Damis, existe mesmo essa coisa a que se chama pintura?

Damis - É claro.

Apolônio - E em que consiste tal arte?

Damis - Bem, na mistura de cores.

Apolônio - E por que fazem isso?

Damis - Por amor à imitação, para obter a semelhança de um cão, de um cavalo, de um homem, de um navio, de qualquer coisa que exista debaixo do sol.

Apolônio - Então, a pintura é imitação, mimeses?

Damis - Bem, o que mais poderia ser? Se não fosse isso, não passaria de um brinquedo ridículo com tintas.

Apolônio - Sim, mas e as coisas que vemos no céu quando as nuvens se movimentam, os centauros, antílopes, lobos e cavalos? Serão também obra de imitação? Será Deus um pintor que emprega suas horas de lazer divertindo-se desse modo?

[Ambos concordam que não, essas são projeções humanas em imagens aleatórias.]

Apolônio - Mas isso significa que a arte da imitação é dupla, que um dos seus aspectos é o uso das mão e da mente para produzir imitações e outro a produção de semelhanças só pela mente? Mesmo se desenhassemos um desses indianos com giz branco, ele pareceria escuro, porque haveria o nariz achatado, os cabelos encarapinhados, o maxilar proeminente... para tornar o retrato preto para quem quer que soubesse usar os olhos. E por esse motivo eu diria que aquele que contempla obras de desenho e pintura

deve ter a faculdade imitativa, e que ninguém será capaz de entender um cavalo ou um touro pintado se nunca viu tais criaturas antes<sup>116</sup>.

Apolônio se perguntava sobre o papel do pintor, não como um enganador a ser expulso da cidade ideal, mas como um construtor de ilusões que apenas poderiam ser vistas como tal a partir da intervenção do espectador, que, por sua vez, assimila e compreende a imagem que lhe foi proposta. É necessário que aquele que observa a pintura esteja apto a complementá-la com seu conhecimento de mundo, caso contrário a ilusão não se dá. A *projeção* é parte do processo de produção da mimeses, de forma que, aquele que aprecia a pintura, a produz em sua mente, da mesma maneira que esta foi produzida pelo pintor.

Quando olhamos uma nuvem, projetamos nela um esquema de nosso conhecimento para encontrar semelhanças. O mesmo se dá com o desenho e com a pintura. Se tomarmos em consideração que a palavra é, também, uma maneira de se produzir imagem, poderemos considerar que a literatura, a qual em seu trajeto crítico, por vezes, excluiu o leitor como uma de suas instâncias criadoras, é também composta pela projeção, imagética e cultural que dela faz seu espectador.

Escrever é contar uma história mas também é mobilizar grande quantidade de imagens que se vão projetar sobre o leitor ou, melhor dizendo, que vão ser projetadas pelo leitor, como forma de complemento e de reconhecimento das proposições do autor. Da mesma forma que Apolônio imaginava que a pintura ou o desenho de um touro seria ininteligível para quem nunca tivesse visto um touro, uma literatura que não se apoiasse sobre nada conhecido, que não se utilizasse da mimeses, não poderia ser compreendida pelo leitor. A escrita é um limite, tanto quanto a imagem. A fusão da escrita e da imagem se impõem como partes inerentes uma à outra.

Sob esse aspecto, a incursão da palavra na superfície, se apropriando da visualidade, propiciada pela escrita de Mallarmé (e por causa da herança deixada por ele), outros poetas acabaram por se interessar pela imagem e voltaram seu trabalho para a criação de uma poética que, ao mesmo tempo em que fosse original não deixasse de conter algo da descoberta mallarmeana.

---

116 APOLÔNIO apud GOMBRICH, 2007, pp. 154, 155. A discussão foi integralmente retirada o texto de Gombrich, embora a narrativa montada por este tenha sido suprimida, para que o diálogo retomasse a forma de diálogo.

A partir do imaginário baseado nessa nova ordem poético-imagética, teremos a publicação, em 1918, do livro *Calligrammes*, de Guillaume Apollinaire que, com uma proposta fortemente visual, buscava novamente o encontro entre imagem e escrita.

Diferentemente de Mallarmé e de seu trabalho baseado em cheios e vazios, luz e sombra que formariam constelações na página-superfície, os caligramas de Apollinaire optavam por um jogo mais figurativo na criação de seus temas. Não se pode deixar de constatar a existência de poemas caligramáticos desde a antiguidade helênica, como o caso do poema de Simias de Rhodes, “As asas de Eros”, ou ainda de poemas visuais na Renascença ou alta idade média, bem como no mundo islâmico.



**Ilustração 10** - As asas de Eros, poema de Simias de Rhodes, aproximadamente séc. III a. C.

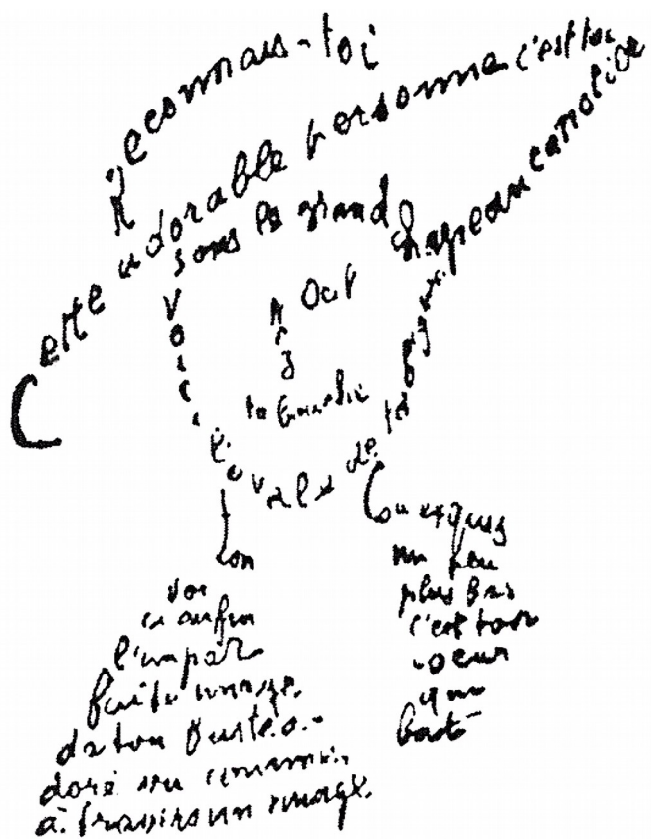
A proposta poética visual de Apollinaire está diretamente ligada à linha formada pela palavra e pela frase, que desenha as formas figurativas sobre o papel, como num ideograma onde a palavra a ideia se complementam, se atraem ou se distanciam, ainda assim, agindo sobre o mesmo modelo visual. Segundo Foucault:

Em sua tradição milenar, o caligrama tem uma triplíce função: compensar o alfabeto; repetir sem a ajuda da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia. Inicialmente, ele aproxima ao máximo, um do outro, o texto e a figura: ele compõe linhas que

delimitam a forma do objeto, com aquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura, e explica ao texto o que representa o desenho.

De um lado, ele alfabetiza o ideograma, o povoa com letras descontínuas e faz assim falar o mutismo das linhas interrompidas. Mas, inversamente, ele reparte a escrita em um espaço que não tem mais a indiferença, a abertura e a brancura inertes do papel; ele lhe impõe se distribuir de acordo com as leis de uma forma simultânea. Ele reduz o fonetismo a ser, para o olhar instantâneo, apenas um rumor cinzento que completa os contornos de uma figura; mas ele faz do desenho o tênuê invólucro que é preciso romper para seguir, de palavra em palavra, o desenrolar de seu texto interior<sup>117</sup>.

O caligrama de Apollinaire tem muito em comum com a tradição caligramática à qual Foucault se refere, se utilizando da dupla grafia para designar os termos dos quais trata. De forma geral há simultaneidade entre a palavra e o desenho que ela propõe muito embora exista também uma poética fortemente metaforizada nos versos que compõe a camada caligráfica do poema.



**Ilustração 11** - Fac-símile do Caligrama *Reconnais-toi* publicado em *Caligrammes - poèmes de la paix et de la guerre*, 1918, por Guillaume Apollinaire

117 FOUCAULT, 2009, p. 250.



A visão de um ideograma alfabetizado se casa bem com o jogo proposto pelo caligrama em sua duplicação do texto, revelando dentro da escrita a dimensão da imagem, do desenho e proporcionando um redirecionamento da leitura que precisa ser feita numa sequência linear pré-determinada. Apollinaire, consciente da dinâmica de sua proposição poética afirma que “quanto aos *Calligrammes*, eles são uma idealização da poesia de verso-livre e uma precisão tipográfica em uma época em que a tipografia termina brilhantemente sua carreira, à aurora dos novos meios de reprodução que são o cinema e o fonógrafo<sup>118</sup>”, muito embora seja também uma época de grandes experiências tipográficas, que assumirão papel importante para a poesia (e também para a pintura) das vanguardas artísticas. Os futuristas italianos desenvolvem, concomitantemente, uma poética que se embrenha profundamente no jogo imagético-tipográfico, ainda que grande parte de seu interesse esteja no som e na performance proporcionada pela sua leitura.

Assim, o caligrama de Apollinaire escreve seu lugar na história da literatura francesa, surgindo num momento onde a demanda por uma escrita mais imagética se fazia premente, e toma ainda para si o papel de continuador dos feitos mallarmeanos na religação entre imagem e palavra, no reencontro da escrita ocidental com o ideograma, num roteiro que Foucault define bem:

O caligrama se serve da propriedade das letras de valer ao mesmo tempo como elementos lineares que podem ser dispostos no espaço e como signos que devem ser desenvolvidos segundo a cadeia única da substância sonora. Signo, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais antigas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e denominar; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler.<sup>119</sup>

Encontramos, assim, a poética de Apollinaire, bem como a de Michel Leiris com sua pretensão de apagar a oposição entre imagem e escrita e a tratar de uma nova maneira de ler, inaugurada antes por Mallarmé, mas elevada em sua disposição, embora, talvez, simplificada em sua forma.

Se Apollinaire tem papel importante na literatura imagética francesa, também o tem Michel Leiris que se utiliza do poema em forma de caligrama, todavia se difere bastante dos lineares trabalhos do primeiro. A publicação de *Glossaires* data de 1939 e traz uma série de dez caligramas, cuja intenção, segundo Leiris, é “libertar as palavras de sua memória artificial – etimológica ou cultural – e reinvesti-las por aquela, arriscada mas

---

118 APOLLINAIRE apud VENEROSO, 2006 p. 160.

119 FOUCAULT, 2009, p. 250.

necessária à sua criação e à sua vida<sup>120</sup> ou seja, a função imagética contida no caligrama tem por função abrir um novo leque de interpretações para a palavra escrita, leque este que está diretamente ligado à montagem, à criação de uma imagética própria, que, não necessariamente redobra a escrita, ou corresponde a ela, mas a faz transpor o patamar cultural ao qual ela está presa.

Leiris vê na sua poesia caligramática uma aproximação com o espaço redescoberto por Mallarmé e busca potencializar a palavra até que ela se torne mais que palavra e, talvez, seja nesse sentido que sua produção poética difere tanto da de Apollinaire. Enquanto o trabalho linear de Apollinaire buscava desenhar com bastante fidelidade o motivo visual da poesia, a ponto de grande parte de seus poemas hoje serem lançados junto dos fac-símiles de sua escrita manual, em parte por causa das dificuldades gráficas, Leiris se utiliza de palavras soltas que apenas se tornam interdependentes de acordo com sua posição na lógica da imagem que desenham. De acordo com Christin:

Não existe nenhum canto possível a partir dos caligramas do *Glossaire* – senão, talvez um transbordamento de gritos contidos cada um em uma só palavra. Por que a palavra sozinha fascina Leiris. É para avaliar seus sortilégios que ele tenta encarná-la sob as duas espécies que a escrita lhe dispõe; a do discurso e a da figura. O devaneio verbal o leva a decompor a palavra em sons, em ritmos, em imagens, a vocalizar a retórica, a fazer ficção de suas máximas implícitas – mas, também, e inversamente, a fazê-la surgir isoladamente, relâmpago negro na página. Negando a frase, ele pertence exclusivamente à tinta, e ao branco. Sua gênese não é mais da ordem da sintaxe ou da rima, ela é o sujeito misterioso da iluminação fascinante e das impregnações alquímicas<sup>121</sup>.

A palavra, no poema-imagem de Leiris, perde por completo sua sonoridade, tornando-se uma palavra muda, uma palavra isolada que, nesse contexto é incapaz de se ligar a outras para formar qualquer tipo de sentença e apenas implicitamente, num jogo entre a imagem que ela representa e seu contexto. Não há ligação possível que se possa dar entre cada uma dessas palavras, o discurso que emana delas se relaciona diretamente com a

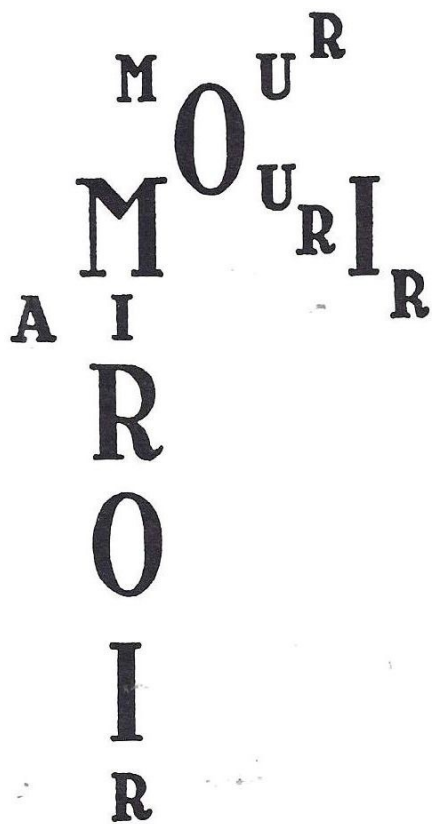
---

120 LEIRIS apud CHRISTIN, 2009, p. 261. ... délivrer les mots de leur mémoire factice – étymologique ou culturelle – et les réinvestir par celle, hasardeuse mais nécessaire à sa création et à sa vie... - Tradução nossa

121 CHRISTIN, 2009, pp. 261-262. Il n'y a aucun chant possible à partir de calligrammes de *Glossaire* – sinon peut-être un jaillissement de cris arrêtés chacun sur un seul mot. Car le mot seul fascine Michel Leiris. C'est pour en évaluer les prestiges qu'il s'essaie à l'incarner sous les deux espèces que l'écriture mettait à sa disposition, celles du discours et de la figure. La rêverie verbale le conduit à décomposer ces mots en sons, en rythme, en images, à en vocaliser la rhétorique, à faire de ses maximes implicites des fictions – mais aussi, et tout à l'inverse, à le faire surgir isolement, foudre noire dans la page. Niant la phrase, et il appartient désormais exclusivement à l'encre, et au blanc. Sa genèse n'est plus de l'ordre de la syntaxe ou de la rime, elle est l'affaire mystérieuse de l'illumination fascinante et des imprégnations alchimiques. - Tradução nossa



imagem produzida no papel, com o desenho que, por mais simples que possa parecer, se encarrega de fazer a passagem entre dois tipos de discurso.



**Ilustração 12** - Fac-símile do caligrama *Le sceptre miroitant* publicado em *Glossaires* de 1939, por Michel Leiris.

### **Le sceptre miroitant.**

Embora Leiris se veja como beneficiário dos procedimentos imagéticos de Mallarmé, ele não se reconhece na afirmação mallarmeana segundo a qual o poeta dizia: “e eu também sou um pintor<sup>122</sup>” e compreendia toda a limitação existente na visualidade proposta por sua escrita. Há um mutismo (repleto de gritos contidos) na poesia de *Glossaire*, e ela é feita para ser vista, embora não seja uma pintura. Leonardo da Vinci dizia que “se você chama à pintura *poesia muda*, o pintor pode qualificar de *pintura cega* a arte do poeta,<sup>123</sup>” a produção poética dos caligramas se postaria num meio termo entre a

122 MALLARMÉ apud CHRISTIN, 2009, p. 261. Et moi aussi je suis peintre. - Tradução nossa

123 DA VINCI apud LIECHTENSTEIN, 1994, p. 203.

ilusão e a palavra elencando características de cada uma delas para possibilitar uma leitura em duas frentes: a do mutismo imagético e a da cegueira poética.

Essa proposição na qual o discurso e a imagem se mesclam e silenciam sem necessariamente se opor, remete diretamente à definição de abstração de Quintyn que afirma que: “a abstração pode ser definida como um duplo processo de distanciamento: um movimento do pensamento que tenta, por um lado, em sua apreensão das coisas, ir além dos incidentes para chegar à pura substância; ela passa do contingente ao necessário, à essência<sup>124</sup>.” Dessa forma o imaginário proposto pela poética de Leiris se encontra em conformidade com as descobertas pictóricas imediatamente precedentes à época de seu surgimento.

O mutismo e a cegueira ainda são uma maneira de fazer discurso: um discurso que não insta pela ilusão, mas, antes abre-se à diversidade interpretativa, a duas frentes de leitura e isola-se do mundo, negando sua participação na dicotomia palavra versus coisa. A palavra poética do caligrama de Leiris não quer ser a coisa, nem mesmo seu duplo e tampouco pretende ser apenas discurso, uma vez que os termos são desconexos, embora tenham uma conexão formal ao se utilizarem, esporadicamente, das mesmas letras para formar a imagem. Liechtenstein descreve sucintamente o processo da criação imagética e sua correlação com o texto:

Tudo que escapa a um pensamento, que a linguagem submete necessariamente à ordem da temporalidade, encontra o seu lugar na ordem espacial da visibilidade, onde as imagens são apresentadas na simultaneidade da sua presença. O que não se pode dizer e, portanto, parece difícil de pensar, pode ser mostrado<sup>125</sup>.

O poema caligramático se envereda pela potencialidade imagética e busca, no caso de Apollinaire, redobrar a palavra escrita ou, conforme as palavras de Foucault, alfabetizar o ideograma, tornar sua leitura viável e possível a nós ocidentais que deixamos perder quase por completo a ligação existente entre a imagem primordial e a letra. Já Leiris nos apresenta um ideograma mudo ou gritante que não pode ser facilmente incorporado à imagética ou ao discurso poético. Sua palavra não se redobra, não se dá à leitura sem resistência. Ela se dá a ver, mas, ainda assim, guarda um tanto das possibilidades da abstração. Para Christin:

---

124 QUINTYN, 2007, p. 33. L'abstraction peut être d'abord définie comme un double processus de mise à l'écart : un mouvement de pensée qui tente, d'une part, dans la saisie des choses, d'aller au-delà des accidents pour aller à la substance même ; elle passe du contingent au nécessaire, à l'essence. - Tradução nossa

125 LIECHTENSTEIN, 1994, p. 99.

se os caligramas do *Glossaire* se apresentam como quadros, não é – e aí está o ponto onde se efetua de maneira radical a divergência entre Michel Leiris em relação a Apollinaire – para assinalar sua equivalência. Se Apollinaire intitula dois de seus caligramas *A gravata e o relógio*, é com a intenção de mediar nossa descoberta em seu texto, do desenho desses objetos e para nos indicar também que o texto deve ser lido como sua transposição linguística. [...] Ao dar título aos seus, Michel Leiris não substitui a fascinação das palavras pela das coisas. Seu mundo continua aquele no qual a representação é impossível – ou, preferencialmente, aquele no qual ela não tem sentido<sup>126</sup>.

Dessa forma, vemos como os caligramas buscam cumprir o papel de continuadores da obra plástico-discursiva e como seu surgimento na literatura é legatário da prática imagética inaugurada por Mallarmé. A diferença retratada nas obras de Leiris e Apollinaire é ainda mais marcante dos sentidos que a imagem textual pode adquirir, a ponto de, praticamente, não encontrarmos grande ligação entre as duas propostas. Se em um a imagem reduplica a palavra, no outro, elas (imagem e palavra) não se encontram e não se tocam, aproximando-se do abstracionismo, da representação do inominável.

O caligrama marca, assim, sua aparição no cânone da literatura francesa como essa palavra transmutada em imagem, essa espécie de poesia enigmática e, paradoxalmente clara, pois redobrada em figura quase ao mesmo tempo em que a letra é deslocada de seu elemento para tornar-se parte significativa de outro campo: a pintura.

### 3.4 O gabinete e a pintura

Se, desde a aparição do *Coup de Dés* no cenário literário francês, a literatura vem se tornando cada vez mais imagética, também a pintura, sobretudo o Cubismo, incorporará como parte de seu material expressivo a letra e/ou a página inserindo-as na tela. Esse é um movimento que está em consonância direta com as experiências plásticas que vinham sendo intensificadas, ao menos desde o advento do Impressionismo, mesmo que a escrita já fizesse parte da pintura, direta ou indiretamente, desde a idade média.

Michel Butor em seu livro *Les mots dans la peinture* oferece um panorama, senão um passeio, pela história da palavra como parte integrante da pintura, da idade média

---

126 CHRISTIN, 2009, p. 265. Si les calligrammes du *Glossaire* se présentent comme des tableaux ce n'est pas – et voici le point où s'effectue de manière radicale la divergence de Michel Leiris par rapport à Apollinaire – pour marquer leur équivalence. Lorsque Apollinaire intitule deux de ces calligrammes *La cravate et la montre*, c'est afin de nous aider à repérer dans son texte le dessin de ces objets et pour nous signifier aussi que ce texte doit être lu comme leur transposition linguistique. [...] En donnant des titres aux siens, Michel Leiris n'abandonne pas la satisfaction de mots pour celle de choses. Son monde reste celui où la représentation est impossible – ou plutôt où elle n'a pas de sens. - Tradução nossa

até as vanguardas no início do século 20. Logo no início da obra, Butor nos presenteia com a pergunta central de sua pesquisa, seguida de pequeno comentário:

Palavras na pintura ocidental? A partir do momento que se coloca a questão, percebemos que são inúmeras, mas que não foram ainda estudadas. Cegueira interessante, pois a presença das palavras arruína o muro fundamental edificado por nosso conhecimento entre letras e arte<sup>127</sup>.

Vemo-nos assim, frente a um impasse, que é o da existência de toda uma categoria que, devido à nossa visão dicotômica entre imagem e palavra, insistimos em ignorar, ao menos desde o período anterior à Renascença no qual já se nos apresentavam essas figuras nas quais se podia vislumbrar imagens e palavras.

Assim, no trabalho de Butor é elencado um sem número de imagens, escolhidas entre tantas outras dos mesmos períodos, para compor uma história não linear da escrita na arte. Não é uma pesquisa exaustiva, apenas apontamentos que perpassam pela obra de Dürer ou de Jean Van Eyck, Bruegel, Holbein e, ainda, algumas pinturas medievais, além de alguns comentários sobre a arte das vanguardas, como o surrealismo e o cubismo.

No cubismo, sobretudo, a letra ganha novas dimensões ao ser inserida na tela. Seu surgimento se dará através da introdução da técnica da colagem, que aparece por volta de 1912 em telas de Georges Braque e Pablo Picasso, quase simultaneamente. Quintyn a define conforme segue:

Colagem designa uma classe de objetos precisos e uma técnica inventariada mas também uma operação de simbolização – que toma necessariamente uma dimensão cognitiva. [...] As práticas colagistas experimentam articulações possíveis entre dimensões plásticas heterogêneas, entre ferramentas semióticas incompatíveis aproximadas justamente pela força conjuncional da “cola”<sup>128</sup>.

Através dessa potencialidade das articulações colagistas a letra é reintegrada ao quadro, embora de forma bastante diferente de sua composição nos cartazes comerciais tão comuns nas ruas parisienses a partir do último quartel do século 18. O trabalho contido no cartaz publicitário, “combinando letra e imagem, [...] como outrora o afresco, desenraizava o

127 BUTOR, 1969, p. 5. Des mots dans la peinture occidentale? Dès qu'on a posé la question, on s'aperçoit qu'il y sont innombrable, mais qu'on ne les a pour ainsi dire pas étudiés. Intéressant aveuglement, car la présence de ces mots ruine en effet le mur fondamentale édifié par notre enseignement entre les lettres et les arts. - Tradução nossa

128 QUINTYN, 2007, pp. 21, 22. Le collage désigne une classe d'objets précis et une technique inventoriée, mais aussi une opération de symbolisation – qui prend nécessairement une dimension cognitive. [...] Les pratiques collagistes expérimentent les articulations possibles entre des dimensions plastiques hétérogènes, entre outils sémiotiques incompatibles rapprochés justement par la force conjonctionnelle de la « colle ». - Tradução nossa

texto de sua palavra para harmonizá-lo às imagens<sup>129</sup>” se diferia dos quadros da vanguarda no sentido em que nessas a aproximação visava o estranhamento, o re-enraizamento de elementos díspares.

Durante o período das vanguardas, as colagens interferem fortemente na maneira como o texto é apresentado na tela, sendo que:

a partir do momento no qual o cubismo introduziu a técnica da colagem, necessitada pela evolução dos temas, nós veremos os pintores utilizarem como texturas textos que conservam toda sua legibilidade [...] Na colagem as palavras não são mais algo que se traça, mas algo que se encontra. A variedade de texturas de escritas, por vezes anteriores à sua leitura (texturas óticas que independem do fato de sabermos ou não ler uma língua – mais que graus entre dois termos!), e durante ou depois desta (texturas de sentidos que exigem, evidentemente, certo conhecimento da língua) são usadas pelo artista como um imenso teclado de timbres ou de cores<sup>130</sup>.

A contribuição cubista para o lance de dados da imagética que incorpora a letra se dá, em parte, pela transformação desta em textura, em fundo de tela para o qual, por vezes, independerá que sua leitura seja feita. O texto, conforme Butor o aponta, perde completamente sua condição de escrita para ganhar valor de textura idêntico ao da palhinha da cadeira usada por Picasso, ou ao dos restos de papel de parede que Braque colara em suas telas.

Serão comumente utilizados jornais, bilhetes de metrô, páginas de livros ou de listas telefônicas que na maioria dos casos não terá importância como leitura, mas, ainda assim, uma vez coladas e conservando a possibilidade de serem lidas, não poderão ser ignoradas como objetos de escrita, não permitindo pensar-se o objeto estético que é a tela sem se levar em consideração a existência da letra transformada em imagem. Ainda que tornada textura, a letra contida na tela dificilmente escapará a seu sentido textual, modificando sensivelmente as possibilidades interpretativas das telas nas quais foram inseridas.

---

129 CHRISTIN, 2009, p. 279. Combinant lettre et image, l'affiche, comme autrefois la fresque, déracinait le texte de sa parole pour l'harmoniser à de figures... - Tradução nossa

130 BUTOR, 1969, pp. 134,135. ...à partir du moment où le Cubisme introduit la technique du collage, rendue nécessaire par l'évolution des thèmes, nous verrons des peintres utiliser comme textures des textes qui conservent leur lisibilité [...] Dans le collage les mots ne sont plus quelque chose que l'on trace, mais que l'on trouve. La variété de textures d'écrits, à la fois antérieurement à leur lecture (textures optiques indépendantes à la rigueur du fait que l'on sache ou non lire une langue – mais que de degrés entre ces deux termes!), et pendant ou après celle-ci (textures de sens, qui exigent évidemment une certaine connaissance de la langue) est utilisée par l'artiste comme un immense clavier de timbres ou de couleurs. - Tradução nossa

Braque, ao falar de suas colagens, direciona-nos ao sentido que se aproxima desta transformação do texto em elemento visual; “os papéis colados, a madeira falsa – e outros elementos da mesma natureza – dos quais me servi em certos desenhos, se impõem também pela simplicidade dos fatos e é isso que os faz se confundirem com o *trompe-l’œil*, de que eles são precisamente o contrário<sup>131</sup>.” O dispositivo da colagem, a superposição de matérias, transforma, intencionalmente ou não, o objeto colado em pura e simples substância, no mesmo nível da tinta ou de um traço de pincel ou do próprio material de que é feita a tela. Essa materialidade, de certa forma, tem ligação direta com a fundação da escrita, com a descoberta da superfície e com a ressimbolização ideográfica da escrita. Transformar a escrita em objeto visual é retorná-la ao seu estado de traçado, lembrar de seu duplo nascimento entre a fala e o traço.

Picasso se expressa sobre a realização das experiências em colagem e dá a entender, por extensão, um pouco da participação do objeto texto em sua obra: “Nós buscávamos exprimir a realidade com materiais que não sabíamos manusear e que apreciávamos precisamente por que sabíamos que sua presença não era indispensável e que eles não eram nem os melhores, nem os mais adaptados<sup>132</sup>.” A escrita apareceria como material dispensável, mas que estava à mão, pronto para uso. Pela força da experimentação os pintores cubistas vão modificar substancialmente a possibilidade de usos da escrita, que deixa de ser o sujeito de um discurso – reforçado pela tradição filosófica, desde a antiguidade – e torna-se objeto dispensável no interior de um sujeito estético. O cubismo não apenas relembra à escrita os seus princípios imagéticos, como a reduz a um material prescindível incluso no discurso imagético, minimizando sua suposta superioridade e ainda facultando-lhe um novo cenário – seu esvaziamento semântico em detrimento de um empoderamento imagético.

Para Bosseur não se trata tão somente do ingresso de novo material expressivo no campo plástico, mas também de todo um novo nível de compreensão imagética a partir da introdução da letra na pintura.

É necessário salientar que a introdução de materiais contendo letras ou fragmentos de palavras amplifica o efeito de disparidade daquilo que é

---

131 BRAQUE apud BOSSEUR, 2010, p. 19. Les papiers collés, le faux bois – et d'autres éléments de même nature – dont je me suis servi dans certains dessins, s'imposent aussi par la simplicité de faits et c'est ce qui a fait confondre avec le trompe-l'œil, dont ils sont précisément le contraire. - Tradução nossa

132 PICASSO apud BOSSEUR, 2010, p. 20. Nous cherchions à exprimer la réalité avec des matériaux que nous ne savions pas manier, et que nous apprécions précisément parce que nous savions que leur aide ne nous était pas indispensable et qu'ils n'étaient ni les meilleurs, ni les plus adaptés. - Tradução nossa

dato a ver e a decifrar. Um nível semântico vem se unir à condição estritamente plástica com todos os subentendidos que este supõe, com jogos de esconder baseados em palavras ou com palavras e nomes frequentemente incompletos e que, portanto, carregam-se de significações múltiplas<sup>133</sup>.

A interpenetração da escrita na pintura, durante o período das vanguardas, a invasão do campo plástico pelo semântico e a produção escrita que se volta para a criação de imagens vão gerar grande quantidade de híbridos que se tornarão influência para toda a produção cultural pós-moderna. Além daqueles sobre os quais já discutiremos, temos ainda o caso icônico de René Magritte, pintor belga ligado ao movimento surrealista, que, à sua maneira, incorporou a palavra numa série de pinturas e ilustrações propositivas de um discurso que problematizava a ambas, palavra e imagem, bem como o sistema de referencialidade responsável pelo seu elo com o mundo.

A princípio, a relação entre palavras e imagens importa desde a escolha do título de cada quadro, ato importante para Magritte que passa a valorizá-lo cada vez mais à medida que se embrenha no estudo da relação entre letra e imagem. No que concerne aos títulos de seus quadros, o pintor afirma que: “são escolhidos de maneira a impedir de situar-se meus quadros em uma zona de conforto na qual o desenrolar automático do pensamento o encontraria sem se inquietar<sup>134</sup>”, em outras palavras, os títulos de suas obras são criados de forma a retirar o espectador do lugar-comum e a levá-lo a raciocinar sobre todos seus significados e possibilidades frente a imagem ofertada aos olhos. De fato, os títulos dados às pinturas de Magritte não tentam redobrar a imagem da tela, uso que é bastante corrente, e sim, num sentido mais amplo, complementá-la ou negá-la, retirando o do espectador sua função exclusiva de fruidor e colocando-o na posição de co-criador, responsável por resolver pequenos dilemas, *puzzles* e ou jogos de imagens relativos aos referenciais cruzados de imagem e título. Para Butor:

toda obra literária pode ser considerada como formada por dois textos associados, o corpo (ensaio, romance, drama, soneto) e seu título, polos entre os quais circula uma descarga elétrica de sentidos, um breve o outro longo [...]; da mesma forma a obra pictural se apresenta sempre para nós

---

133 BOSSEUR, 2010, p. 21. Il faut également souligner que l'introduction de matériaux contenant de lettres ou des fragments de mots amplifie l'effet de disparité de ce qui est donné à voir et à déchiffrer. On effet, un niveaux sémantique viens alors s'ajouter à la démarche strictement plastique avec tout ce que cella suppose de sous-entendus, de jeux de cache-cache à base des mots ou de noms souvent incomplet et qui, dès lors, peuvent se charger de signification multiples. - Tradução nossa

134 CHRISTIN, 2009, p. 410. Les titres sont choisis de telle façon qu'ils empêchent de situer mes tableaux dans une région rassurante que le déroulement automatique de la pensée lui trouverait afin de ne pas devoir s'inquiéter. Tradução nossa

como associação de uma imagem, sobre tela, prancha, parede ou papel, e de um nome, que pode ser vazio, suspenso, puro enigma, reduzido a um ponto de interrogação<sup>135</sup>.

O texto do título serve para mediar, redobrar ou enigmar a imagem contida na obra, e essa é sua função primordial, mesmo que não tenha sido dado por seu autor, será, de forma geral, um ponto de entrada para as referências que a imagem propõe. Os títulos surrealistas têm grande importância para auxiliar na compreensão de cada obra, sendo escolhidos sempre de maneira a despertar o espectador para seus jogos imagéticos. Segundo Christin, em Magritte o título “não aparece mais como exterior ao quadro e, conseqüentemente, suscetível de preencher a mesma função, qualquer que seja o autor deste quadro: ele (o título) se encontra explicitamente integrado a um sistema figural<sup>136</sup>...”, em outras palavras, título e imagem formam um complexo jogo semântico e se entrelaçam para dar significados à obra.

Ciente da importância adquirida pela escrita em sua relação direta com a imagem, Magritte desenvolve uma pesquisa sistemática do efeito de estranhamento causado pela intrusão de palavras na tela e, a partir dela, promove uma série de trabalhos entre os anos de 1927 e 1931, produzindo ao todo quarenta e duas obras, onde palavras e imagens vão constituir, juntas, seus principais objetos<sup>137</sup>.

Em 1929, Magritte apresenta na revista *La révolution surréaliste* uma proposta mista intitulada *As palavras e as imagens (Les mots et les images)*, na qual, em duas páginas, vemos desenrolar uma lista de desenhos acompanhados por um aforismo que se direciona não para o desenho, mas para a relação entre texto e imagem. A importância desse projeto, conforme nos aponta Christin se dá, sobretudo, no fato de que:

esta combinação não obedece à alta e estreita hierarquia que rege texto e imagem à qual fomos habituados pelos séculos de cultura livresca, devendo um servir de legenda ao outro ou, ao contrário, o segundo de ilustração ao primeiro. Ela repousa sobre uma evidência que nossa cultura do verbo tendeu a nos fazer esquecer, a saber; que texto e imagem participam juntos do mesmo espaço, e que se a escrita existe, é por que

---

135 BUTOR, 1969, pp. 11, 12. Toute œuvre littéraire peut être considérée conformément de deux textes associés : les corps (essai, roman, drame, sonnet) et son titre, pôles entre lesquelles circulent une électricité de sens, l'un bref, l'autre long [...]; de même l'œuvre pictural se présente toujours pour nous comme une association d'une image, sur toile, planche, mur ou papier, et d'un nom, celui-ci fut-il vide, en attente, pure énigme, réduit à simple point d'interrogation. - Tradução nossa

136 CHRISTIN, 2009, p. 410. Le titre, ici, n'apparaît plus comme extérieur au tableau et susceptible, par conséquent, de remplir la même fonction quel que soit l'auteur de ce tableau : il se trouve explicitement intégré à un système figural... - Tradução nossa

137 CHRISTIN, 2009, p. 409.



ela soube combinar na *superficie* na qual já nasciam, há tempos, as imagens, certas informações linguísticas que lhe eram estranhas, mas que se percebeu que podiam lhe completar, ou lhe esclarecer<sup>138</sup>.

Esse trabalho de Magritte tem então o peso de não se prestar a dar continuidade à hierarquia do texto sobre e imagem e sim de confundi-las, de tratá-las com igualdade, e de esperar que a complementaridade esteja em ambas.

Tomemos como exemplo um aforismo que diz que “uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra em uma proposição” e abaixo dela, escrita em letra cursiva, vemos a frase “o ☀ está escondido pelas nuvens<sup>139</sup>,” na qual palavra sol foi substituída por um desenho que o representa. Notamos como o aforismo reduplica a frase onde a imagem foi incluída, como em um caligrama, mas aqui, de forma bastante diferente a função poética parece estar ausente, e o que temos é a aceitação da troca de uma palavra por uma imagem, sem a perda de sentido, sem a diminuição da força do discurso. A frase proposta tem o formato de um rébus, como os da Renascença, mas aqui a afirmação de que a imagem pode substituir a palavra se faz a partir da consciência da existência de uma supremacia da cultura escrita sobre a imagem.

---

138 CHRISTIN, 2009, p. 411. Cette combinaison n'obéit pas à la hiérarchie étroite et sourcilieuse régissant texte et image à laquelle nous ont habitués de siècles de pratique livresque, l'un devant servir tantôt de légende à l'autre – ou l'autre, inversement, d'illustration au premier. Elle repose sur une évidence que notre culture du verbe a eu tendance à nous faire oublier, à savoir que textes et images participent ensemble d'un même espace, et que si l'écriture elle-même existe, c'est parce qu'elle a su combiner sur la surface d'où étaient nées jadis les images certaines informations linguistiques qui leur étaient étrangères, mais dont on s'aperçut qu'elles pouvaient les compléter, ou les éclairer. - Tradução nossa

139 MAGRITTE apud CHRISTIN, 2009, p. 412. Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition : Le ☀ est caché par les nuages. – Tradução nossa

## LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



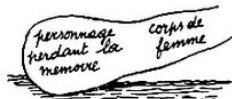
Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



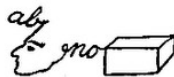
Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre



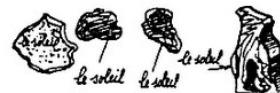
Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images



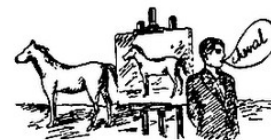
On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



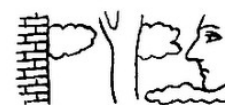
Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image



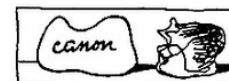
Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



Ou bien le contraire :



René MAGRITTE.

Ilustração 13 – *Les mots et les images* publicado na revista *La révolution surréaliste*, 1929, de R. Magritte

Outros dois bons exemplos são os aforismos: “em um quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens” e “uma palavra pode substituir um objeto na realidade<sup>140</sup>” ambos acompanhados de desenhos que os reduplicam. O primeiro desses aforismos já havia sido bem experimentado pelos cubistas, ao transformar as palavras em textura, ao torná-las materialidade. O segundo deles nos aponta em outra direção substitutiva, como a imagem substitui a palavra numa frase, a palavra poderia substituir a

140 MAGRITTE apud CHRISTIN, 2009, p. 412. Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images. - Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité. - Tradução nossa

coisa num mundo real, fora da pintura. Ao menos, essa é uma leitura possível a partir do desenho que o acompanha. O jogo entre realidade e representação, entre representação visual e escrita, imagens, palavras, quadros, desenhos, parece se abrir frente ao pintor que continuará a jogá-lo em outras tantas oportunidades.

Outro trabalho emblemático nos questionamentos de Magritte é o quadro intitulado *A traição das imagens*, de 1929, que traz, numa tela, sob um fundo claro, uma pintura representando realisticamente um cachimbo em madeira, e sob essa figura, escrito dentro da tela, em letra cursiva a frase, *Isto não é um cachimbo* (*Ceci n'est pas une pipe*).

Foucault comenta um desenho feito em 1926 que seria um esboço para a pintura posterior, e aponta a escrita e a figura como algo dissonante, como processos que não se completam:

E, entretanto, essa escrita ingênua que não é exatamente nem o título da obra nem um dos seus elementos pictóricos, a ausência de qualquer outro índice que marcaria a presença do pintor, a rusticidade do conjunto, as grossas lâminas do assoalho, tudo faz pensar em um quadro-negro em uma sala de aula: talvez um pedaço de pano vá apagar dentro em pouco o desenho e o texto; talvez ele só vá apagar um ou o outro para corrigir o “erro” (desenhar alguma coisa que não será verdadeiramente um cachimbo, ou escrever uma frase afirmando que é certamente um cachimbo).<sup>141</sup>

Uma vez que vimos a afirmação na qual Magritte diz que uma letra em uma pintura tem a mesma substância de uma imagem, podemos discordar de Foucault ao dizer que a escrita não é um dos elementos pictóricos do desenho (ou do quadro posterior), embora, concordemos que, uma vez que ela aparece como uma sentença que tem sentido, torna-se difícil integrá-la à imagem proposta. Visivelmente existe um “erro”, um jogo no qual a imagem e palavra não se duplicam, pelo contrário, se negam, logo, um grande estranhamento se faz.

---

141 FOUCAULT, 2009, pp. 247, 248.



**Ilustração 14** - René Magritte *La trahison des images* 1929 Óleo sobre tela, 62,2 x 81 cm – Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art

Essa sensação de estranhamento parte do mesmo princípio que é o do dispositivo colagista, segundo sua definição por Quintyn, que o relaciona com qualquer movimento que retire um objeto de seu contexto e o insira em um contexto estranho; segundo sua definição, que é bastante alargada em relação à que comumente temos, o *ready-made*, e o *assemblage* seriam apenas gradações da colagem. Poderíamos assim pensar tal obra como uma colagem de uma sentença escrita sobre a pintura ou de uma imagem sobre uma frase, de forma que uma e outra não se complementassem, apenas tivessem sido retiradas, cada qual de um contexto que não é o seu e aproximadas, para que pudessem criar um jogo entre si. Para Quintyn “é possível dizer que a colagem é ainda, mais que uma técnica material, um modo específico de pensamento que procede por gestos circunscritos de ligação e desligamento entre os elementos que ela põe em jogo<sup>142</sup>”, assim, podemos, não muito facilmente, ligar os elementos que entram na tela, a imagem e a sentença que é sua negação ontológica. Desligá-las é ainda mais difícil, uma vez que pertencem ao mesmo espaço,

---

142 QUINTYN, 2010, p. 20. ... il est possible de dire que le collage est aussi, plus qu'une technique matérielle, un mode spécifique de pensée que procède par des gestes circunscrits de liaison et de déliaison entre les éléments qu'il met en jeu. - Tradução nossa

figuram na mesma *superfície* ladeada por uma moldura e são, virtualmente, a mesma substância que se completa.

A proposição toda pode ser tomada como uma armadilha para a qual é difícil, realmente, se dar conta. Mesmo Foucault se vê apanhado ao dizer “e eis que me surpreendo confundindo ser e representar como se fossem equivalentes, como se um desenho fosse o que ele representa<sup>143</sup>”, ou como se negar que um desenho é o próprio objeto, fosse negar o ser. Como se o discurso, com sua força constituída através dos séculos de cultura livresca, pudesse, com uma só sentença, anular a existência, tanto da representação quanto da coisa real. E, talvez, seja essa a verdadeira grande armadilha: não se conseguir identificar exatamente quais são os elementos que te prendem e se debater entre todos sem encontrar a ponta correta do nó que desataria todo o entendimento.

A figura do cachimbo, negada pelo discurso é contraditória, por ser uma só proposição, substancialmente, dividindo a mesma *superfície*, de modo que dificilmente poder-se-ia desconectar imagem e palavra, mas ainda, além da imagem e da palavra está a coisa em si, o cachimbo feito de madeira que existe fora da percepção figural, que pode ser tocado e utilizado para o fim ao qual foi projetado. O cachimbo real não faz parte da obra, mas não se pode ver e/ou pensá-la sem o imperativo de sua presença, que nos faz cair na armadilha e reduplicar nossa dúvida sobre a assertiva e a representação. Existe contradição em negar a existência de um cachimbo onde não existe um cachimbo real? Foucault se faz a mesma pergunta:

Nada mais fácil de reconhecer do que um cachimbo, desenhado como aquele; nada mais fácil de pronunciar – nossa linguagem sabe certamente como deve ser – do que o “nome de um cachimbo”. Ora, o que cria a estranheza dessa figura é apenas a “contradição” entre a imagem e o texto. Por uma boa razão: ali só poderia haver contradição entre dois enunciados, ou dentro de um único e mesmo enunciado. Ora, vejo claramente que há ali apenas um, e que ele não poderia ser contraditório, já que o sujeito da proposição é um simples demonstrativo. Falso, então? Mas quem me dirá seriamente que esse conjunto de traços entrecruzados, acima do texto, é um cachimbo? O que confunde é que é inevitável ligar o texto ao desenho (como nos incita o demonstrativo, o sentido da palavra cachimbo, a semelhança da imagem), e que é impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória, necessária<sup>144</sup>.

Uma vez questionada a legitimidade da representação e do texto, suas respectivas forças e a descarga elétrica contida em sua aproximação, podemos esperar que ambas tenham sido radicalmente modificadas pelas interferências múltiplas que vieram sofrendo. Propor,

---

143 FOUCAULT, 2009, p. 248.

144 FOUCAULT, 2009, pp. 249, 250.

perguntar, afirmar ou negar deixam de ser exclusividades da língua escrita e penetram na produção estética, como, da mesma maneira, fotografar, congelar, representar, mostrar passam a fazer parte da escrita quase com a mesma potência com que já faziam da imagética.

# 4

**A coleção**

O texto não “comenta” as imagens. As imagens não “ilustram” o texto: cada uma foi, para mim, somente a origem de uma espécie de vacilação visual, análoga, talvez, àquela perda de sentido que o Zen chama de satori; texto e imagens em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos.

Roland Barthes

A partir do contexto do questionamento da representação como artifício promovido dentro da própria linguagem representativa em várias obras, como as de Magritte citadas acima, é inevitável para toda produção cultural subsequente às primeiras décadas do século vinte que fiquem indiferentes ao abalo causado pela obra de Marcel Duchamp. Perec, num artigo referente à obra de Paul Klee, na qual cita diversos artistas como seus exemplos aponta desta maneira na direção de Duchamp e sua posição frente a arte não figurativa: “ele (o mundo) não se mescla à vontade de provocação que leva Duchamp à expor um mictório em um salão de escultura sob o título de manneken-piss<sup>145</sup> – e, cá entre nós, é muito forte, mas nunca pretendeu ser arte<sup>146</sup>”.

O espaço ocupado por Duchamp nessa tão conturbada cena artística tem, para Perec, o valor de provocação de sentido anti-estético. A obra de arte, na visão perecquiana, visa organizar e dar a ver o mundo em sua complexidade. Mesmo a abstração passa por esta vertente, sendo responsável pela tentativa de “dar conta do mundo sem passar por sua representação<sup>147</sup>”. Sob essa visão, o trabalho de Duchamp não pode ser arte, apenas esse jogo de deslocamento, essa provocação dentro do universo das tradições e das rupturas, que não parece, a princípio, se filiar a nenhuma delas.

Essa visão sobre Duchamp foi retirada de um texto da juventude de Perec, escrito em 1959 em defesa dos artificios do pintor Paul Klee, de quem Perec era, já, um admirador e de quem ele tomará grande parte de suas concepções sobre arte realista e sobre a função e a organização das obras, fossem elas plásticas, fossem literárias.

Klee é, sem dúvida, uma grande influência no pensamento perecquiano, sobretudo para sua noção de arte e de realismo. “A visão do mundo de Klee é, como a de

---

145 Manneken-pis é uma famosa fonte na cidade de Bruxelas, datada do século XVII na qual a água jorra estátua de um menino urinando sobre a bacia da fonte. Manneken-piss joga com a definição vulgar para urina na língua inglesa.

146 PEREC in BEAUMATIN et al., 1996, p. 18. ... il ne s'y mêle plus la volonté de provocation qui conduisait duchamp à exposer une pissotière dans un salon de sculpture sous le titre manneken-piss – et entre nous, c'est très fort, mais ça n'a jamais prétendu être de l'art. - Tradução nossa.

147 PEREC in BEAUMATIN et al., 1996, p. 18. ... rendre compte du monde sans passer par sa représentation. - Tradução nossa



Lukacs, aquela de um caos sem significado aparente que espera ser ordenado pelo artista<sup>148</sup>". Essa concepção será para Perec uma chave para a criação de um novo conceito de realismo, de uma nova maneira de dar a ver o mundo, de acordo com sua organização no interior do texto.

O objetivo de uma obra realista é menos de acariciar o olho pela beleza e a harmonia do que de fazer o espectador reagir. O artista não deve resolver todos os mistérios do mundo, mas, ao menos fornecer ao espectador os instrumentos para compreender seu tempo e ultrapassar sua alienação<sup>149</sup>

Esse é o jogo proposto pela obra de Klee, reorganizar o caos, sem, entretanto, resolvê-lo e entregá-lo à visão do espectador sem nenhum de seus mistérios e sim, preenchê-lo tanto quanto possível, de seus próprios questionamentos, de suas dúvidas e permitir que o espectador ou o leitor, possam, por si mesmos chegar às suas conclusões sobre o mundo. Perec, de forma parecida, ordena o mundo com sua escrita, lista, enumera, inventaria, numa busca por precisão que nunca se fecha, que, no fim, permite ainda que o seu leitor possa visualizar um mundo além desse seu aglomerado de objetos. É, talvez, no caso da literatura perecquiana, o próprio objeto algo pronto a ultrapassar a alienação do mundo, uma vez que suas descrições se voltam, excessivamente, para objetos comuns, de um cotidiano que tendemos, por vezes a ignorar.

Ordenar o mundo é, em grande medida o trabalho do escritor, do artista, porém, muitas vezes ambos trabalham sob a tutela de um mecenas ou um colecionador que impõe sua própria vontade ordenadora, que se sobrepõe aos projetos do artífice e ambiciona por mostrar sua visão de mundo através de mãos mais hábeis.

#### 4.1 O gabinete e o colecionador

Em uma pintura, existe o trabalho do pintor, seus gestos, suas pinceladas, sua palheta e toda sua noção de cores e pigmentos, mas, sabemos que, historicamente, o colecionador que muitas vezes fazia também o papel de mecenas tem grande influência sobre o resultado final que o espectador observa.

---

148 MOLTENI in BEAUMATIN et al., 1996, p. 57. La vision de monde de Klee est, comme celle de Lukacs, celle d'un chaos sans signifié apparent qui attend d'être ordonné par l'artiste. - Tradução nossa

149 MOLTENI in BEAUMATIN et al., 1996, p. 61. Le but d'une œuvre réaliste est moins de flatter l'œil par la beauté et l'harmonie que de faire réagir le spectateur. L'artiste ne doit pas résoudre tous les mystères du monde mais au moins fournir au spectateur les instruments pour comprendre son temps et dépasser son aliénation. - Tradução nossa

O pintor está ligeiramente retirado no quadro. Ele lança um olhar para o modelo; talvez se trate de acrescentar um último toque, mas é também possível que o primeiro traço ainda não tenha sido dado. O braço que sustenta o pincel está dobrado para a esquerda, na direção da palheta; ele está, por um momento, imóvel entre a tela e as cores. Essa mão hábil está suspensa ao olhar; e o olhar, retroativamente, repousa sobre o gesto detido. Entre a fina ponta do pincel e o aço do olhar, o espetáculo vai liberar seu volume.<sup>150</sup>

O pintor é Velasquez ou, na verdade, a representação de sua figura no ato de pintar o rei e a rainha de Espanha, imagem retirada do quadro *As meninas*. Ao espectador fica visível a parte de trás da tela, que esconde parte do corpo do pintor e que será (já foi ou está sendo) pintada por ele, uma parte do aposento com quadros nas paredes, e as damas de companhia da princesa. O olhar do pintor está pronto a começar ou a terminar uma pintura apenas sugerida pelo espelho na parede do fundo, que reflete duas frágeis silhuetas.

O tema da representação de uma representação constante no quadro de Velasquez deixa completamente invisível o quadro representado, uma vez que ele (o quadro) não pode ser visto, mas a composição permite ao espectador ficar em uma excelente posição para perceber o olhar do pintor sobre o objeto de seu trabalho. A posição do pintor enquanto observa, no momento de pausa entre uma e outra pincelada, a densidade da análise dos jogos imagéticos presentes em seu objeto, a mensuração da luz e sombra, a atenção aos volumes e às massas dos corpos, o jogo de esconder, a busca pelos pontos que a pintura deve abarcar. Tudo isso incluso em um rápido olhar, cujo adestramento já ensinara a buscar apenas pelo essencial que deverá figurar na pintura por vir.

Em nossa cultura da palavra, o olhar do pintor é, muitas vezes, direcionado pelo texto, ou seja, pela visão de outra pessoa sobre determinada cena, que ele tentará transferir para a tela. Da mesma forma, a imagem pode ser guiada, não necessariamente por um texto escrito, canônico, mas pela vontade daquele que a encomendou, pela visão de um mecenas, que, embora pouco entendido dos artificios da pintura, ditará as regras para sua confecção.

---

150 FOUCAULT, 2009, p. 194.



**Ilustração 15** - Diego Velasquez, *As meninas*, 1656, Óleo sobre tela, 318x276cm. Museu do Prado

Essa relação entre o mecenato e a arte é, por vezes, bastante natural, de forma que vemos o artista trabalhar através do olhar de outrem. No *Cabinet*, o que vamos encontrar é um homem obstinado por montar sua coleção e mostrá-la quase de uma única vez em uma tela que a retratava, bem como retratava a si mesmo. Embora se espere do colecionador que tenha um olhar crítico sobre a arte, para avaliar suas aquisições, por vezes seu olhar pode também ser induzido.

Hermann Raffke sabia convenientemente que não conhecia grande coisa de pintura, fosse antiga ou moderna. Seu gosto pessoal o levaria de bom grado a adquirir somente quadros com motivos históricos ou cenas de gênero sobre assuntos reconfortantes, mas desconfiava de seu gosto pessoal, pelo menos no que respeita a constituir uma coleção que faria empalidecer de raiva os Tompkins e os Dillman, e por isso resolveu buscar conselho<sup>151</sup>.

Sabemos que é seu olhar o principal constituinte da coleção, sua grande visão de mundo, mas, de um mundo arruinado, de um mundo onde se pretende certificar o duvidoso, atribuir com o máximo de isenção e detalhamento as pinturas aos nomes de pintores. Esse jogo, sabemos, culmina na montagem de um diário que elucida as circunstâncias onde as obras foram adquiridas, que forja documentos e a partir do qual surgem críticas tão repletas de detalhes, tão intelectualmente indubitáveis, que são capazes de enganar mesmo os conhecedores.

O papel do colecionador se assemelha ao do pintor ao engendrar, em companhia de Kürz, o pintor e de Nowak, o crítico intelectual, um *trompe-l'œil* com tal perícia e destreza que, mesmo após sua morte consegue enganar a colecionadores e entendidos e transformar uma grande coleção de falsificações em uma valiosíssima pinacoteca. Tal como na anedota clássica, o papel no qual atua a tríade pintor, intelectual e mecenas, no livro de Perec é o mesmo papel do pintor Parrásio, que engana aos olhos treinados do pintor Zêuxis. Segundo Bergez:

Em sentido lato, a expressão *trompe-l'œil* remete a todas as técnicas que fazem esquecer a realidade do quadro em proveito da cena que ele representa; no sentido estrito, a palavra designa uma obra figurativa na qual os objetos e os personagens são representados em tamanho real (por exemplo uma escrivaninha, um cofre, etc.) que serve de modelo à representação. Nos dois casos, “o olho” “enganado” goza simultaneamente de sua ilusão, do reconhecimento desta, da admiração pelo esforço do artista e da sedução da rivalidade entre arte e realidade<sup>152</sup>.

O esforço do colecionador equivale ao esforço do artista. A tela do *Cabinet* é uma grande forma de enganar, de auxiliar na criação de um discurso de veracidade para uma centena de quadros. Ela duplica, junto com o diário, a história por trás da formação da coleção. Seu trabalho de *trompe-l'œil* é explicitado numa tese de Lester Nowak, onde este

151 PEREC, 2005, p. 37.

152 BERGEZ, 2004, p. 43. Au sens large, l'expression de « trompe-l'œil » renvoi à toutes les techniques que font oublier la réalité du tableau au profit de la scène qu'il représente ; au sens restreint, le mot désigne une œuvre figurative où les objets et les personnages sont représentés en grandeur réel (par exemple une écriture, une caisse, etc.) qui sert de cadre à la représentation. Dans les deux cas, « l'œil » « trompé » jouit simultanément de son illusion, de la reconnaissance de celle-ci, de l'admiration pour le tour de force de l'artiste, et de la séduction d'une rivalité entre l'art et la réalité. - Tradução nossa

defendia a seguinte teoria: “o que estava em jogo na *Coleção Particular* dizia respeito tanto às obras originais quanto às réplicas levemente falseadas de Heinrich Kürz<sup>153</sup>”.

E o que estava em jogo era justamente todo o trabalho de falsificação que se duplicava ironicamente no *Cabinet*, em cada uma das repetições, em que o olhar do pintor se encontrava diretamente com o olhar do espectador, em que o colecionador mostrava totalmente seus planos, através das mãos do artífice, ainda que os disfarçasse sob a precisão do *trompe-l'œil*. O que está em jogo relaciona-se diretamente com esse olhar do colecionador que, retratado na tela, olha para a sua cópia sobre a parede, e:

fixa atualmente um lugar que, de instante em instante, não para de trocar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade. Mas a imobilidade atenta dos seus olhos remete a uma outra direção que eles muitas vezes já seguiram e que cedo, sem dúvida, vão retomar: a da tela imóvel sobre a qual se traça, é traçado talvez há muito tempo e para sempre um retrato que nunca mais se apagará<sup>154</sup>.

Um olhar análogo ao do pintor de *As meninas* poderia ser aplicado ao olhar do colecionador retratado no *Cabinet*. Representado de costas para o espectador, com apenas um terço de seu rosto visível, seu olhar pousa diretamente sobre a tela que representa o gabinete com sua coleção. Seu olhar também se fixa num ponto onde as coisas não param de se movimentar, pois ele olha para a tela que representa telas, que tem seus detalhes alterados e que estão representadas com novos detalhes numa tela menor!

O olhar do colecionador sobre a representação de sua coleção, falseada pela inserção de novos planos e elementos em cada quadro, é uma clara alusão à proposta de falsificação da obra. Ao colocar o espectador a olhar sobre o ombro do colecionador que olha sobre seu próprio ombro, vemos uma repetição dos efeitos obtidos com *La Réproduction Interdite* de René Magritte, com sua sensação de infinitude, que se dá, sobretudo, por causa da verossimilhança alcançada pelo quadro, por sua força imagética capaz de se fazer passar pela realidade.

O *trompe-l'œil* do colecionador é absolutamente bem-fadado mas só encontra sua finalidade completa ao se tornar revestimento da parede do jazigo no qual Raffke fora enterrado. O corpo do colecionador, após ser embalsamado, é enterrado junto com sua tela, numa simulação, em menor escala do seu gabinete. Seu corpo é colocado sobre uma cadeira, com as mesmas roupas com que fora retratado, na mesma posição, a observar o

---

153 PEREC. 2005, p. 53.

154 FOUCAULT, 2003, p. 196.

quadro que ocupa toda a parede do fundo do jazigo. Esse é um outro *trompe-l'œil*, uma imitação de vida que pode ser tomada pela própria realidade; a coleção pintada sobre a tela simulando a verdadeira coleção, o corpo sem vida simulando o corpo retratado, as falsificações simulando a si mesmas na tela e ainda um retrato do colecionador jovem ao lado de seu corpo, duplicando a ilusão, aproximando os extremos da velhice e da morte com o viço dos anos de juventude. A ilusão se completa, o olho é enganado, porém, este *trompe-l'œil* não é para ser visto e sua função de enganar é relegada à cegueira e ao silêncio.

O espelho está colocado sob o olhar do colecionador, num ponto no qual apenas se repetem e duplicam suas possibilidades. Seu olho aponta para o espectador, a tela-espelho e todas suas singularidades, suas telas modificadas e inexistentes, sua falsificação, seus grandes mestres do passado e alguns que figuram na moderna pintura estadunidense. A simulação de vida do corpo embalsamado forma, junto com a representação de uma coleção de pinturas, um simulacro, que é o de uma realidade, em forma de *trompe-l'œil*, mas que não existe necessariamente para ser visto, sua finalidade é nenhuma, apenas o vazio de obra feita para ninguém.

O espelho é objeto comum de certa tradição da pintura flamenga. Segundo Foucault:

Na pintura holandesa, era tradição os espelhos desempenharem um papel de reduplicação: eles repetiam o que era mostrado uma primeira vez no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, retraído, recurvado. Refletindo, era seu jogo fletir e multiplicar: via-se aí a mesma coisa que na primeira instância do quadro, mas decomposta e recomposta de acordo com uma outra lei. Eles eram como um outro olhar que pudesse apreender os objetos por trás ou de viés, olhar imprevisto, sub-reptício, embora não inteiramente autônomo, pois ele se subordinava ao olhar soberano do pintor, ao qual ele oferecia o já visto, mas contemplado de outro lugar. Eles faziam oscilar a visibilidade das coisas para restituí-la à ordem do quadro. Aqui, o espelho nada diz do que já foi dito<sup>155</sup>.

Nosso espelho mudo nos diz o que já foi dito, mas de maneira bem diferente. Sua relação com a coleção falsa, com o jazigo enquanto simulacro da realidade e com a pintura de forma geral, é uma relação de reduplicação vazia. O campo da arte, ao qual o quadro, espelho de si mesmo, parece pertencer, é, na verdade, apenas mais uma criação do pintor, mais uma simulação muito bem montada de uma história da arte possível. Essa história possível é a história de uma série de falsificações que querem, num sentido lato, ser também *trompe-l'œil*, que se esmeram por exigir seu pertencimento no cânone artístico ao

---

155 FOUCAULT, 2003, p. 196.

adotar uma série de lugares comuns, retirá-los de suas respectivas escolas e remontá-los, como um *puzzle*.

Olhar esse trabalho é como acompanhar o olhar do colecionador, por sobre seu ombro, num espelho que opera a transformação da realidade de um gabinete em sua idealização, repleta de jogos que visam, em algum sentido, “ludibriar as crianças e os homens ignorantes<sup>156</sup>”. Mas nesse caso, ludibriar entendedores e colecionadores, todo um mercado de arte, que voltará seus olhos e cotações para essa coleção falsificada.



**Ilustração 16** - René Magritte *La reproduction interdite (Portrait d'Edward James)* 1937, Óleo sobre tela, 79 x 65,5 cm – Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

---

156 PLATÃO, 2007, p. 297.



## 4.2 O gabinete e o gabinete

Novamente abrimos o diálogo com um quadro de Magritte. Na tela intitulada *La réproduction interdite*, vemos a representação de um homem que olha no espelho e se encontra de costas para o espectador. A imagem no espelho, inusitadamente, mostra, também, suas costas. A cena que se pode imaginar é a do espectador, observando as costas de outro espectador que observa o quadro, criando assim a possibilidade de infinitas repetições especulares.

A principal peculiaridade da tela *Un Cabinet d'Amateur* é, certamente, o fato de que o pintor a colocara no centro de si mesma. A tela se repete com grande exatidão em uma representação de si mesma, que, obviamente, se repete em sua representação, até chegar a um tamanho minúsculo, no qual o jogo se torna impraticável.

Serão sem dúvida numerosos os visitantes que se demorarão em comparar as obras originais e essas tão escrupulosas reduções que nos oferece Heinrich Kurz. É quando terão uma surpresa maravilhosa: pois o pintor incluiu o seu próprio quadro no quadro, bem como o colecionador sentado em seu gabinete, vendo na parede ao fundo, no eixo de seu olhar, o quadro que o representa no ato de contemplar sua coleção de quadros, e todos esses quadros novamente reproduzidos, e assim por diante, sem nada perder em precisão no primeiro, segundo e terceiro reflexo, até não haver na tela senão ínfimos traços de pincel<sup>157</sup>.

Esse efeito de *mise-en-abîme* é, sobretudo, um mote para o desenrolar da história desse quadro que se torna objeto de curiosidade e de obsessão para os espectadores, que entre a espera e a saciedade de sua curiosidade terminam por danificá-lo.

O *mise-en-abîme* consiste em representar, de acordo com o meio escolhido, um objeto dentro de si mesmo. Como exemplo, temos uma pintura que traz a si mesma representada no centro da tela, exibindo a mesma proporção, o mesmo acabamento e esmerando-se por manter fiéis os mesmos detalhes. Ao duplicar ou triplicar o quadro, conforme o romance, temos a sensação de nos aprofundamos em camadas de significação, até nos perdermos em uma impossibilidade de leitura, de visualidade. A montagem da exposição recria o ambiente do gabinete que está reinserido dentro da tela em reduções que ainda se mantém bastante fiéis.

Ao que parece, ninguém deixava de comparar os originais e as reduções cada vez menores de Heinrich Kürz. Logo começaram a se entreter com cálculos, determinando que o formato da tela era pouco menor que 3x2m,

---

157 PEREC, 2005, p. 18.



que o primeiro “quadro no quadro” tinha ainda cerca de um 1 m de comprimento por 0.70 m de altura, que o terceiro só alcançava 11 x 8 cm, que o quinto não chegava a ter o formato de um selo postal, e que o sexto media, no máximo 5 x 3 mm. E um dia depois que certo sujeito, munido de uma lupa de ourives e com a ajuda de dois colegas que o levantaram, afirmou que nele se distinguiam nitidamente o homem sentado, o cavalete com o retrato do homem tatuado e novamente o quadro, ainda uma vez o homem sentado e por fim o quadro transformado num minúsculo traço de meio milímetro de comprimento<sup>158</sup>.

Se o simples fato de reproduzir um quadro de grande complexidade dentro de si mesmo já se tornaria digno de perturbação, imagine-se reproduzi-lo com esmero até a sexta cópia, esforçando-se por manter os detalhes em ordem, por transportar cada tela de diferentes autores com seu estilo próprio para cópias cada vez menores, sem perdas significativas. A tentativa de espelhamento beira ao infinito. Assim como as tentativas de saturação se aproximam do preenchimento total do espaço, seja ele imagético, seja o espaçamento da página, seja ele o preenchimento de um vão na cadeia literária. Abordado a respeito dessa técnica de miniaturização, Perec diz:

a partir desse microcosmo, vamos caminhar pelo mundo inteiro, em todas as épocas... O tratamento meticuloso do real conduz a esta fuga infinita e, o que me alegra, é o *mise-en-abîme* das coisas vistas. A imagem que sempre retorna, do Camembert sobre o qual vemos os monges a comer um Camembert sobre o qual se vemos monges, etc. Gosto dessa impressão de que nunca se chegará a um fim<sup>159</sup>.

A impressão de que nunca se chegará ao fim é a impressão do *mise-en-abîme*, a sensação do espelho que reflete outro espelho. A mesma sensação de uma literatura que remete sempre a si mesma, infinitamente, num texto que nunca se acaba. Mas o jogo de infinitudes não parece surpreender suficientemente ao autor de tal prodígio, de forma que:

Poder-se-ia pensar que o pintor tivera a cada vez a intenção de executar cópias tão fiéis quanto possível e que as únicas modificações perceptíveis haviam sido impostas pelos próprios limites da técnica pictórica. Mas não se custou a perceber que, ao contrário, ele se obrigara a jamais copiar estritamente seus modelos e parecia encontrar um prazer maligno em introduzir sempre uma minúscula variação; de uma cópia a outra,

---

158 PEREC, 2005, p. 19.

159 PEREC in BERTELLI, RIBIÈRE, 2003a, p.222. À partir de ce microcosme, on va se promener dans le monde entier, dans toutes les époques... L'approche méticuleuse du réel conduit à cette échappée infinie et, ce qui m'amuse, c'est la mise en abyme des choses vues. L'image revient souvent du camembert sur lequel on voit des moines manger un camembert sur lequel on on voit des moines, etc. J'aime cette impression que l'on n'en finira jamais. - Tradução nossa

personagens, detalhes desapareciam ou mudavam de lugar ou eram substituídos por outros<sup>160</sup>

Assim, se a sensação de infinitude já está incutida no *mise-en-abîme*, ela é muitas vezes multiplicada por essa modificação de detalhes, que vai desde a substituição de algumas telas, até os mais simples, como “duas fileiras de pérolas em vez de três” ou “a cor de uma fita” ou “a forma de uma tigela”. A busca não é pela similitude, mas pelo infinito da imagem, pela impossibilidade da reprodução, bem como da palavra.

Considerando-se o discurso que se forma dentro da própria imagem, vemos, em absoluto, sua subversão na criação de camadas de observação e sobretudo das mudanças, ainda que mínimas, perpetradas nas imagens canônicas. A história da arte passa por uma revisão sob o pincel de Kürz, que ousa, não apenas copiar todos os gêneros e escolas, para a manutenção da fidelidade da tela com a coleção real, como também incluir, excluir enfim, modificar seu movimento interno, transgredir sua discursividade, gerando um paralelismo entre o discurso histórico e a ficção.

Esse duplo movimento de repetição e diferenciação define o conceito anedótico de museu particular, caro ao autor, que torna imprescindíveis suas leituras e, sobretudo, suas releituras, das quais pode, sempre, retirar matéria para um novo escrito. O mesmo se passa com essa matéria pictural, que pode se substituir entre uma e outra camada reorganizando significados, reatribuindo à imagem o valor textual de contar uma história, como na tela que traz “um lutador de boxe, ainda vigoroso na primeira cópia, [que] recebia um terrível *uppercut* na segunda e tombava na lona na terceira<sup>161</sup>”.

A propósito do discurso implícito na tela, podemos dizer que, observar o *Cabinet* é como abrir um livro de história da arte. A representação de todos os gêneros e escolas de arte europeias, bem como da novíssima pintura estadunidense, acrescentam à tela uma proporção discursiva que ultrapassa em muito, sua simples existência imagética. Ao proporcionar ao espectador a descoberta de um Delacroix ou de Holbein, acrescenta-se todo um conhecimento de séculos representado numa única *superfície*, em uma alusão claramente enciclopédica contida na coleção.

Bastará dizer que todos os gêneros e todas as escolas de arte da Europa e da jovem pintura americana estão aí admiravelmente representados, os temas religiosos bem como as cenas de gênero, tanto os retratos como as naturezas mortas, paisagens, marinhas, etc, deixando aos visitantes o prazer de descobrir, de reconhecer, de identificar o Longhi ou o

---

160 PEREC, 2005, p. 20.

161 PEREC, 2005, p. 20.

Delacroix, o Della Notte ou o Vernet, o Holbein ou o Mattei e outras obras primas<sup>162</sup>.

Essa mudança contínua nos discursos, seja no visual, seja no discurso implícito, inclui no espelhamento proposto um teor de quebra-cabeças, cujas peças variam e podem, facilmente ser substituídas para a formação de uma nova imagem, para se chegar em um novo fim, não mais aquele previsto na tampa da caixa.

Não obstante o redobramento da obra pictural, seu jogo de repetições da tela dentro da tela, temos no livro um *mise-en-abîme* literário, onde vamos encontrar textos diversos, de autores ficcionais, que servem para corroborar com o texto principal em sua busca pela complexidade explicativa de seu roteiro. Assim, surgirão trechos do diário de Hermann Raffke, dos catálogos das exposições e dos leilões, e também de uma tese sobre a coleção, escrita por Lester Nowak.

O olhar do crítico é de suma importância para a realização do *trompe-l'oeil*, uma vez que é seu conhecimento e sua vasta intelectualidade que serão responsáveis por creditar as falsificações amparando-as em sólidos estudos. “Toda obra é o espelho de outra” adiantava em um artigo, numa fórmula que emula T. S. Eliot, e que assim “um considerável número de quadros, se não todos, só assumem seu verdadeiro significado em função de obras anteriores que nele estão ou apenas reproduzidas integral ou parcialmente, ou ainda de forma bastante mais alusiva, codificadas<sup>163</sup>.”

Graças à sua demonstração de grande conhecimento frente ao objeto artístico e um crescente prestígio nos meios intelectuais, principalmente devido à dissertação sobre a obra de Heinrich Kurz, na qual resgatara os desenhos preparatórios e esboços do *Cabintet*, Nowak “tivera acesso a todos os documentos relativos às aquisições europeias do cervejeiro, e chegou mesmo, com paciência, engenho e faro espantosos, a reconstituir exatamente a história de quase todos os quadros e com frequência precisar-lhes a atribuição<sup>164</sup>.” Suas atribuições são de suma importância para o funcionamento do dispositivo fraudulento engendrado por Raffke.

Entre outras precisões, podemos trazer como exemplo a da tela *O Cavaleiro no banho*, atribuída a Giorgione através da sua descrição em um trecho das *Vidas* de Vasari, integralmente citado, bem como um trabalho de (falsa) erudição que o atesta:

---

162 PEREC, 2005, p. 15.

163 PEREC, 2005, p. 22.

164 PEREC, 2005, p. 53.

Havia encontrado os indícios de um quadro cuja descrição correspondia em todos os pontos ao *Cavaleiro no banho* da coleção Sostegno. Esse quadro, intitulado *Vênus oferecendo a Enéias as armas de Vulcano*, fora deixado de herança a um certo Nicolò Renieri e passara por um leilão a Veneza no princípio do século XVII. [...] É certo que essa *Vênus* não figurava no catálogo desse colecionador, que havia possuído vários Giorgione (como *A tempestade*, o *Cristo morto amparado por um anjo* e o pequeno *Tocador de flauta* da Galeria Borghese) e muito menos nas preciosas descrições que deles fizera Marcantonio Michiel, mas a conjunção da descrição de Vasari com a presença do quadro num conjunto de obras parcial ou inteiramente herdadas de um notório colecionador de Giorgione constituía um índice preciso demais para que se pudesse recusar a possibilidade de uma atribuição à qual não se opunha nenhum argumento iconográfico ou estético<sup>165</sup>.

Podemos observar todo o aparato erudito funcionando na atribuição da tela e, sobretudo, à falta de argumento estético ou iconográfico, uma vez que o pastichador possui grande habilidade em seu trabalho. Ao (re)criar uma obra inexistente, o pintor e o crítico se esforçam mutuamente para lhe dar a aparência de uma obra real e conseguir atingir seu objetivo: enganar.

Esse mecanismo visa, em última instância, multiplicar o *mise-en-abîme* da tela, uma vez que encontramos uma tela fictícia a partir da qual temos a criação de textos críticos fictícios, que colocam a imagem num terceiro grau da escrita, ou seja, vemos, dentro de um livro, surgir um livro sobre uma pintura que se encontra dentro de um livro.

---

165 PEREC, 2005, pp. 57, 58.

# 5

**Falsear, falsificar, forjar**

Cézanne prometera ajustar-se: “eu lhe devo a verdade em pintura, e eu lhe direi.” (a Émile Bernard, 23 de outubro de 1905).

Enunciado estranho. Aquele que fala é um pintor. Ele fala, antes escreve, é uma carta e essa “rubrica” se escreve mais facilmente do que se diz. Ele escreve numa linguagem que não mostra nada. Ele não dá nada a ver, não descreve nada, representa menos ainda<sup>166</sup>.

O pintor promete mostrar e não mostra nada, não diz nada, não descreve nem representa. A verdade é algo de grande complexidade e declará-la ou mostrá-la, como é o caso do pintor não parece fácil. Até porque, ao declarar que vai dizer a verdade em pintura, um pintor, muito provavelmente, estará pensando em mostrá-la através de suas telas, na materialidade da pintura e não na abstração da palavra.

Dizer a verdade em pintura é o contrário da pretensão de dar a ver telas como num jogo de adivinhações ou um quebra cabeças, no qual se montam novas obras com elementos retirados de outras, muito embora o esforço para transformar falsificações em obras reais seja a finalidade derradeira dos artificios do *Cabinet*.

Ao escolher a pintura como tema principal de seu romance, Péric recria uma cena típica de um gabinete de colecionador e apresenta alguns quadros e pintores. Além desses, há uma lista dos leilões, uma espécie de catálogo das obras da coleção Raffke, com os valores das vendas, nome da obra e do pintor além de alguns detalhes relacionados à sua compra ou à atribuição.

Nesse novo jogo temos uma mistura de falsos títulos, atribuições cobertas de uma intelectualidade falseada, pintores e telas inexistentes, tudo isso mesclado a grandes nomes das escolas de arte europeias, numa efusão tal que dificulta a identificação do que é real e do que é invenção.

O pintor do *Cabinet* é um falsificador e é também um nome falso, uma identidade criada para o sobrinho do colecionador, Humbert Raffke. Graças à sua facilidade de pastichar é que o plano da coleção falsa se torna possível. Esse personagem é o responsável por criar a verdade em pintura. *Criar* a verdade, uma vez que os quadros são falseados para que se pareçam com quadros reais.

Um dos quadros inclusos no *Cabinet* é um Chardin, do qual temos uma pequena descrição:

---

166 DERRIDA, 1978, p. 6. *Cézanne avait promis de s'acquitter : « JE VOUS DOIS LA VÉRITÉ EN PEINTURE, ET JE VOUS LA DIRAI » (à Émile Bernard, 23 octobre 1905). Étrange énoncé. Celui qui parle est un peintre. Il parle, il écrit plutôt, c'est une lettre et ce « bon mot » s'écrit plus facilement qu'il ne se dit. Il écrit, d'un langage qui ne montre rien. Il ne donne rien à voir, ne décrit rien, représente encore moins.* - Tradução nossa

O segundo quadro está pendurado na parede da direita. É uma pequena natureza morta de Chardin, intitulada *Os preparativos do almoço*: numa mesa de pedra, entre diversos utensílios de copa e cozinha – um almofariz, uma concha de sopa, uma escumadeira –, estão um presunto envolto num pano branco, uma jarra cheia de leite, uma tigela contendo pêssegos maduros e uma grande fatia de salmão, descansando sobre um prato emborcado. Acima, um pato morto está suspenso do teto por um fino cordão amarrado à pata direita. Raramente, parece-nos, o frescor, a simplicidade e o natural de Chardin foram mostrados com tal felicidade, e poder-se-ia perguntar longamente o que mais admirar aqui, se o gênio do pintor francês ou a vigorosa transposição que Kürz logrou.<sup>167</sup>

A descrição deste *Os preparativos do almoço* traz elementos constantes em várias telas reais de Jean-Baptiste-Siméon Chardin, um pintor francês do século 18, que possui um sem número de naturezas mortas. Utensílios de cozinha, animais de caça, frutas, cestas de pêssegos, fatias de salmão são elementos que remetem, não a um quadro de Chardin, mas a vários deles. Com tal descrição, o leitor que conheça o trabalho do pintor, não terá dúvida que se trata de um Chardin, mas não encontrará uma tela com essa composição.

Outro quadro retratado na coleção particular, seria o *Retrato de uma jovem casada* de R. Mutt, o qual não é descrito, mas remete a duas obras de Marcel Duchamp; o *ready-made A fonte* e o grande vidro, intitulado *La mariée mise à nu par ces célibataires, même*. O nome do pintor é o pseudônimo com o qual Duchamp assinou *A fonte*, e o título parodia esse estranho título do grande vidro, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*.

São muitas as armadilhas feitas com imprecisões ou precisões exaustivamente intelectualizadas, títulos falsos e elementos verdadeiros. Segundo Burgelin:

Parece que essas armadilhas, iscas e alçapões são armados somente para captar instantes de revelação e advento do improvável: para agarrar fugazmente um falso talvez mais real que o real? Como se se movesse, por esses deslizamentos entre copiar (ato de submissão ao verdadeiro, mas negação de si) e falsas cópias (mentira, mais também ato de criação, de afirmação de si), de chegar a abalar ou suspender as mais usuais definições de verdadeiro e falso. Como se se tratasse, bem no meio do enfado mortal das repetições, de roubar uma centelha de vida. Como se fosse necessário que a arte, debatendo com a arte, seja o transbordamento do *trompe-l'art*, morte da arte em proveito do artifício, do artesanal<sup>168</sup>.

---

167 PEREC, 2005, p. 17.

168 BURGELIN, 1990, p. 208. Il semble que ces pièges, leurres et autres chausse-trapes ne soient mie en place que pour capter de instants de révélation, d'avènement de l'improbable : pour saisir fugacement un faux peut-être plus vrai que le vrai? Comme s'il s'agissait pour ces glissements entre copiage (acte de soumission au vrai, mais négation de soi) et fausses copie (mensonge, mais aussi acte de création, d'affirmation de soi), d'arriver à ébranler ou suspendre les trop usuelles définitions du vrai et du faux. Comme s'il s'agissait, au milieu même du mortel ennui des répétitions, de voler une étincelle de vie. Comme s'il fallait que l'art, rusant avec l'art, soit d'abord comble du trompe-l'art, morte de l'art au profit de l'artifice artisanal. - Tradução nossa

No interior da trama literária, os artifícios da linguagem parecem estar colocados dentro de outros artifícios, armadilhas que se completam, dificultando ao máximo a fuga do leitor, enredando-o num misto de imagens, nomes, telas e falsa erudição dos quais ele não poderá se safar. Assim vemos claramente um falso Chardin naquele que poderia muito bem ser um verdadeiro quadro deste pintor. Um arranjo mais carregado do que seu costume, mas, ainda assim, um arranjo repleto de elementos chardinianos. Não há um fio a se seguir para que se possa sair do labirinto, apenas há o labirinto com suas voltas sobre o mesmo lugar, seu infinito de entradas e dobras que levam sempre ao mesmo ponto: o falso. Mas esse falso não quer apenas ser falso, ele quer problematizar a realidade do real, a veracidade do verdadeiro. Pinturas copiadas, repetidas, inventadas na ficção que poderiam, por bem, se passar por si mesmas em um mundo real, poderiam ser dadas por verdadeiras, e sobre as quais se poderia forçar atribuições a perder de vista.

Esse tipo de enumeração, essa lista elevada ao infinito, contendo artifícios dentro de artifícios, multiplicando a complexidade dos argumentos verdadeiros ou falsos é certamente caro a Perec que escreve sobre ele:

Há em toda enumeração duas tentações contraditórias; a primeira é de inventariar TUDO, a segunda é de, da mesma forma, esquecer alguma coisa; a primeira ambiciona encerrar definitivamente a questão, a segunda deixá-la em aberto; entre o exaustivo e o inacabado, a enumeração parece ser também, antes de todo pensamento (e antes também de toda classificação) a marca mesma dessa necessidade de nomear e reunir sem a qual o mundo (“a vida”) ficaria, para nós, sem referências: há coisas diferentes que são entretanto um pouco parecidas; podemos uni-las em séries no interior das quais será possível distingui-las<sup>169</sup>.

As opções de encerrar ou manter uma série em aberto se une à opção de falsificar uma série, de inventar séries dentro de séries, quadros dentro de quadros, de forma a embaralhar a enumeração ao máximo, de forma que a série seja encerrada, mas que, ao mesmo tempo, falte alguma coisa. O que falta é falso, o que sobra é falso, o que cerca é falso; toda a narrativa é gerada a partir do ideal de falsificação que transforma a

---

169 PEREC, 2003, p. 164. Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de TOUT recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte ; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de, ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères : il y a des choses différentes que son pourtant un peu pareilles ; on peut les assembler dans des séries à l'intérieur desquelles il sera possible de les distinguer. - Tradução nossa



enumeração em um universo não *listável*, pois a cada dado verdadeiro, um dado falso subverte a enumeração.

Assim as enumerações de Perec se tornam infinitas. Sua listagem de quadros falsos com *elementos reais*, e de *elementos reais* em quadros falsos, joga com o espelhamento, com o *mise-en-abîme*, com as referências eruditas e com todo o aparato da escrita e da imagética a fim de engendrar uma trama repleta de armadilhas, a fim de tentar tornar o falso mais verdadeiro que o real.

Todo romance, toda tela refletida com seus elementos relacionados ao mundo, títulos e autores que remetem ao que está fora do livro são como a fonte frente a qual Narciso foi se abaixar para beber: abrem um reflexo novo de um mundo que não se pode tocar sem que se turbe, que a custo, se pode perceber nele o que é falso, o que é apenas reflexo e o que é cópia de uma realidade cultural, desse intermédio que se coloca entre o livro e o mundo, entre a tela e a realidade, a que chamamos cultura.

A escrita é o lugar do escritor, sua morada, sua ferramenta e seu limite. Escrever muitas coisas, muitos livros diferentes de diferentes formas é a intenção de alguns, a de outros, escrever muitos livros que se completem, que contem a mesma história, outros ainda, criam um estilo e se esforçam por se manter fiéis a ele, numa fórmula única e fixa. A biblioteca, que Borges poderia bem chamar de universo, é, como este, infinita. A escrita, idem. Sobre sua escrita, Perec diz que:

se tento definir o que procuro fazer depois que comecei a escrever, a primeira ideia que me vem à cabeça é que eu nunca escrevi dois livros parecidos, que eu nunca quis repetir em um livro, uma fórmula, um sistema ou uma maneira elaborada em um livro precedente<sup>170</sup>.

Essa versatilidade se assemelha à do falsário, que não se contenta com um único estilo, uma só fórmula que se perpetua em cada um de seus quadros e sim, que copia estilos e fórmulas, podendo se fazer passar por um Cézanne ou um Magritte sem maiores dificuldades, sem imprimir neles uma marca sua, pelo contrário, escondendo-se sob o estilo alheio, abrigando-se sob os sedimentos que a história já depositou sobre uma obra, se aproveitando de uma aura que já foi construída.

O estilo é um escudo ou uma coleira? Liberdade ou prisão? A esse respeito, Perec observa:

---

<sup>170</sup> PEREC, 2003, p. 9. Si je tente de définir ce que j'ai cherché à faire depuis que j'ai commencé à écrire, la première idée qui me vient à l'esprit est que je n'ai jamais envie de répéter dans un livre une formule, un système ou une manière élaborés dans un livre précédent. - Tradução nossa

A escrita me protege. Avanço sob o baluarte de minhas palavras, de minhas frases, de meus parágrafos habilmente encadeados, de meus capítulos astuciosamente programados. Não me falta criatividade.

Tenho ainda necessidade de proteção? E se o escudo se tornar uma canga?

Far-se-á necessário, um dia, que eu comece a me servir das palavras para desmascarar o real, para desmascarar minha realidade.

Hoje posso dizer, exatamente, o que é meu projeto. Mas sei que ele não poderá ser concretizado até o dia quando, de uma vez por todas, tivermos expulsado o Poeta da cidade; o dia no qual poderemos, sem rir, sem ter, mais uma vez, uma impressão de derrisão, de um simulacro ou de uma ação de esplendor, pegar uma picareta ou uma pá, uma britadeira ou uma espátula, não é que realmente nós teremos feito algum progresso, (pois não é certamente mais nesse nível que as coisas se medem), é que nosso mundo terá, enfim, começado a se libertar<sup>171</sup>.

Qual é a relação do escritor com aquilo que forma e que enforma sua escrita? Como pintar um quadro que já foi pintado? A palavra é proteção? O estilo é como uma muralha inquebrantável? Cézanne tivera dúvidas antes de ser Cézanne? Ele poderia, se quisesse, abandonar seu estilo e pintar de outra maneira? Qual o significado da mudança do *Retrato do Dr. Rey* de Van Gogh que sai de um buraco no galinheiro, no qual estava a onze anos, para as mãos de um colecionador? O baluarte perequiano parece ser, ao mesmo tempo, proteção e prisão. Estar entre as palavras e arranjá-las é um jogo que, com o passar do tempo, se torna repetitivo; a isso poderíamos chamar estilo. Mas, mudar as regras do jogo a cada escrito não é, também, um estilo? O escudo pode se tornar canga? O falsário pode se cansar de pastichar e querer imprimir algo de seu na cópia?

O projeto de escrita, impossível de ser executado de trás do muro, é um projeto que espera pela expulsão do poeta da cidade ideal. O muro é proteção. Ao escritor cabe criar a cidade, toda a cidade, através das imagens que dá a ver, através das imagens que incute no leitor. O muro é imagem, a cidade é imagem e a palavra uma forma de mascarar ou de desmascarar, de criar imagens sobre imagens, espelho da realidade, espelho de outras palavras.

O projeto de escrita perequiano se confunde com o infinito de telas ou de histórias que ele cria em seus romances que, por vezes lhe “valeu a reputação de ser uma

---

171 PEREC apud BELLOS, 1994, p. 513. L'écriture me protège. J'avance sous le rempart de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes, habilement enchaînés, de mes chapitres astucieusement programmés. Je ne maque pas d'ingéniosité.

Ai-je encore besoin d'être protégé ? Et si le bouclier devient en carcan ? Il faudra bien, en jour, que je commence a me servir des mots pour démasquer le réel, pour démasquer ma réalité.

C'est sans doute, aujourd'hui, ainsi que je peux dire ce qu'est mon projet. Mais je sais qu'il ne pourra aboutir tout a fait que le jour où, une fois pour toute, nous aurons chassé le Poète de la cité : le jour où nous pourrons, sans rire, sans avoir, une foi de plus, l'impression d'une dérision, dans simulacre ou d'une action d'éclat, prendre une pioche ou une pelle, un marteau-piqueur ou une truelle, ce n'est pas tellement que nous aurons fait quelques progrès (car ce n'est certainement plus à ce niveau que les choses se mesureront), c'est que notre monde aura enfin commencer à se libérer. - Tradução nossa

espécie de computador, uma máquina de produzir textos,” enquanto, por sua vez, Perec se “compararia a um agricultor que cultiva diversos campos<sup>172</sup>”. Essa confluência de estilos, essa versatilidade, se mostra tanto no trato perecquiano **sobre** sua literatura, quanto **na** sua literatura ficcional em si, nas imagens e reflexos que se dão a ver. Como um quadro de outros quadros, como um todo que engloba uma variedade de partes, Perec tenta definir seus escritos:

sinto, confusamente, que os livros que escrevi se inscrevem, ganham sentido na imagem global que tenho da literatura, mas me parece que eu nunca poderei capturar precisamente esta imagem, pois ela é, para mim, um além da escrita, um “porque escrevo” ao qual só posso responder como escritor, diferenciando sem cessar o momento mesmo no qual, parando de escrever, esta imagem se tornará visível, como um quebra-cabeças inexoravelmente acabado<sup>173</sup>.

Como uma peça de quebra-cabeças, cada livro se encaixa dentro da obra, como cada quadro estabelece seu espaço numa tela que representa uma coleção particular, cada peça se coloca imediatamente em função das outras, em função da totalidade da imagem, mas, ainda assim, forma, por si, uma imagem única, que pode ou não ser completamente abstrata se vista separadamente. Apenas no momento em que cessa de produzir o artista pode, enfim conhecer sua obra completa, mas, esta, tal qual a última peça do quebra-cabeças na mão de Bartlebooth em *La vie mode d'emploi*, não se encaixa, e o fim se torna suspensão, a obra não pode ser terminada. Conforme Blanchot:

Mas o que ele [o escritor] quer concluir sozinho, torna-se inacabável, se associa a um trabalho ilusório. E a obra, por fim, o ignora, se fecha sobre sua ausência, na afirmação impessoal, anônima que ela é – e nada mais. Concluimos observando que o artista, só terminando sua obra no momento em que morre, não a conhece jamais<sup>174</sup>.

---

172 PEREC, 2003, p. 9. ... m'a valu la réputation d'être une sorte d'ordinateur, une machine à produire des textes. Pour ma part, je me comparerais plutôt à un paysan que cultiverait plusieurs des champs... - Tradução nossa

173 PEREC, 2003, p. 11. ... je sens confusément que les livres que j'ai écrits s'inscrivent, prennent leur sens dans une image globale que je me fais de la littérature, mais li me semble que je ne pourrai jamais saisir précisément cette image, qu'elle est pour moi un au-delà de l'écriture, un « pourquoi j'écris » auquel je ne peux répondre qu'en écrivant, différant sans cesse l'instant même où, cessant d'écrire, cette image deviendrait visible, comme un puzzle inexorablement achevé. Tradução nossa

174 BLANCHOT, 1955, p. 16. Mais ce qu'il veut terminer à lui seul, reste interminable, l'associe à un travail illusoire. Et l'œuvre, à la fin, l'ignore, se referme sur son absence, dans l'affirmation impersonnelle, anonyme qu'elle est – et rien de plus. Ce que l'on traduit en remarquant que l'artiste, ne terminant son œuvre qu'au moment où il meurt, ne la connaît jamais. - Tradução nossa

Assim, todo movimento de infinitude, todo jogo de espelhamento, visa, em última instância, um fechamento da obra, que poderíamos tomar como impossível. Um encerramento ao infinito, uma vez que o espelho não para de refletir a si mesmo. A imagem da obra é a imagem do quadro de quadros, que se inclui entre eles e se repete. Ao escritor resta o inacabado, e, sua obra que só se concretiza com o seu fim.

Essa interrupção está simbolizada no trabalho de Kürz, o pintor fictício do *Cabinet*, que se recusa a pintar: “não foi a morte que interrompeu a obra de Heinrich Kürz. Ele parou de pintar por vontade própria em fins de 1912, depois de haver terminado *A coleção particular*<sup>175</sup>...” restando apenas “esse silêncio voluntário e autodrestrutivo que Kürz se impôs após ter concluído a obra<sup>176</sup>.” O trabalho do escritor só pode ser concluído pelo silêncio ou pela morte, sem que ele possa viver sua finalização, como o jogo de falsificações elaborado por Raffke, que se concretiza anos após sua morte, com seus herdeiros e ajudantes. Apenas a obra completa pode ser catalogada, confrontada a si mesma e, talvez, compreendida, mas este não é mais o trabalho do escritor, é seu legado.

O legado do escritor é a palavra. O do pintor, a imagem. Sobre a produção do segundo depositam-se *sedimentos* de todo o tipo, entre palavras e imagens, que por fim, formam sua *aura*, no sentido concebido por Walter Benjamin ao termo. A crítica que se faz da imagem, em nosso mudo livresco, se dá, de forma geral, através da palavra. A palavra emula e transforma a figura, age como seu duplo, ao tentar verbalizar questões que estão no cerne mesmo da imagem, que, conforme Cézanne, dizem *a verdade em pintura*. O movimento contrário não nos parece tão natural, membros que somos de uma sociedade fortemente letrada.

O valor da imagem como leitura, tal qual nos aparece nas iluminuras medievais e inundam as paredes e tetos das igrejas, há muito nos escapa quase por completo. Nós a percebemos como objeto de leitura, compreendemos a história contada, mas a vemos como dispensável. Ante a palavra, a imagem parece ter se tornado prescindível. Através dessa perspectiva podemos perceber um duplo sentido: dispensamos da imagem seu valor de leitura, e também podemos dispensar qualquer imagem da leitura. Imagens não contam uma história linear e, hodiernamente, não se apresentam como elemento essencial dos textos escritos.

Se o pintor nos deixa como legado sua visão de mundo, um aglomerado de imagens e, de alguma forma, insistimos em verbalizar seu trabalho - descrevemos,

---

175 PEREC, 2005, p. 50.

176 PEREC, 2005, p. 53.

criticamos, apontamos, lemos, emprestamos significações, valoramos sempre através da palavra - o que nos deixa, em definitivo, o escritor? Palavras sobre as quais tecemos mais palavras, sobre as quais podemos também tecer imagens, num espelhamento infindo. Palavras e imagens em espelho mutuamente se preenchendo de sentido, se ressignificando, se refletindo, se mesclando e se separando.

A imagem, diferentemente do que dissemos parecer, é parte integrante e essencial da palavra escrita. Não há leitura que não passe pela formação de imagens mentais, que não se abra à interpretação imagética. A relação imagem/palavra é incontestável. Suas variações existem nos mais diferentes graus. Segundo Christin:

a figura, ela, queima os olhos, violência de uma presença que se impõe a nós duplamente; através de sua representação e em si mesma, objeto novo entre os objetos. Isto por que a reação primeira que ela provoca é a de fascinação, por que também os objetos que ela reproduz parecem invencivelmente atraídos pela hipóstase. Mas sua função se mostra diferente se a colocamos em paralelo à palavra à qual ela corresponde. As relações instauradas por essa figura entre o sujeito e o mundo se modificam. Elas perdem sua brutalidade, atenuando ou nuançando este estado de estupor mágico que é uma pausa no tempo, para tornar-se projeção rumo ao desconhecido. A figura, oposta à palavra na qual a verdade está no passado, se revela uma abertura para o futuro. Ela nos sugere que a interroguemos sobre isto de ela ser ela mesma, e sobre si. Que mundo novo é este que ela criou ao se colocar em seu lugar? Qual deve ser nosso futuro nele através dela?<sup>177</sup>

A relação entre o sujeito, mundo e a projeção que se faz deste, através da imagem, é uma relação de imensa complexidade. O objeto imagem e o objeto palavra, independentemente de qualquer teoria, são projeções de um objeto que existe no mundo real. Se desenho um cachimbo e escrevo a palavra cachimbo tenho dois referenciais para tal objeto no mundo. Eles se modificam entre si, na medida em que criam projeções em diferentes instâncias de algo comum de nosso cotidiano, ao qual todos podemos identificar como objeto utilizado para fumar, podemos identificar, com maior ou menor fidelidade o seu formato, o material de que geralmente é feito, e algumas de suas atribuições. Claro que essa relação entre imagem e objeto pode ser multiplicada inúmeras vezes, se observarmos a

---

177 CHRISTIN, 2009, pp. 77, 78. La figure, elle, brûle le yeux, violente d'une présence qui s'impose à nous doublement, à travers sa représentation et en elle-même, objet neuf parmi les objets. C'est pourquoi la réaction première qu'elle reproduit semblent invinciblement attirés dans l'hypostase. Mais sa fonction se révèle différente si on la met en parallèle avec le mot qui lui correspond. Les relations instaurées par cette figure entre le sujet et le monde se modifient. Elles perdent de leur brutalité, atténuant ou nuançant ce état de stupeur magique qui est un arrêt du temps pour devenir projection vers l'inconnu. La figure opposée au mot, dont la vérité est au passé, se révèle ouverture sur le futur. Elle suggère qu'on l'interroge sur ce qu'elle est elle-même, et sur soi. Quel est ce monde nouveau qu'elle a créé en y prenant place ? Quel doit être notre avenir en lui à travers elle ? - Tradução nossa

quantidade de línguas nas quais podemos nomear tal objeto e os vários nomes que ele pode vir a ter em uma única língua.

Sabemos que imagem e palavra não se relacionam exatamente como Péric imaginara: *encher a página de objetos, não deixar um só centímetro quadrado da página vazio, cobri-la de coisas que deem a impressão de se ver uma mesa cheia ou fazer uma pintura hiper-realista com palavras*. O espaço da página foi reconquistado pelos escritores de forma definitiva. A escrita ressurgiu como pictograma, o poder da imagem contido na palavra foi libertado pelo trabalho conjunto de pintores e escritores, cada qual buscando uma aproximação ou uma separação entre ambos os sistemas.

Estreitar os campos da língua e da imagem: relembrar da letra o seu sentido figural ao transportá-la para dentro da tela, tratá-la como material expressivo imagético, reativar-lhe o sentido atemporal, incorporar nela o volume e a massa, torná-la luz e/ou sombra conforme sua aglomeração; retomar o espaço da página como *superfície* na qual se espriam imagens, retirar-lhe a sensação de temporalidade, transformar a palavra em luz e/ou sombra criando a sensação de volume conforme se aglomeram signos, desenhar com as linhas escritas: esses procedimentos, quase sempre realizados em separado, se complementam ao reestruturar os limites entre palavra e imagem, reduzindo-o cada vez mais em função da confecção de textos híbridos, de obras cujo estatuto se torna de difícil identificação entre texto ou imagem, entre página e tela.

A literatura perecquiana anseia por falsear, redobrar, fragmentar, como se se fosse possível trabalhar a página da mesma forma que a tela, como se bastasse nomear os objetos do mundo para que estes se apresentassem como de fato são, apenas em outro plano, no plano da página-tela. A *superfície* é tratada como objeto de grande valor por essa literatura que busca mais e mais se tornar visual.

No romance perecquiano do qual mais retiramos exemplos, tomaremos de empréstimo mais um, o *Retrato de Bronco McGinnis*. Essa tela representa o retrato do “homem mais tatuado do mundo” que assim se exibira na Exposição Internacional de Chicago, de quem pintura fora executada por um pintor germano-estadunidense chamado Adolphus Kleidrost. A tela que representa Bronco figura no *Cabinet* postada em um cavalete no chão, ao lado da representação do colecionador e, diferente deste, está voltada de frente para o espectador.

O *falso*, artifício fartamente empregado por Péric em quase todas suas obras, aparece como *contrainte* permanente, como artifício apropriado da literatura borgeana e incorporado à confecção da pintura, bem como à elaboração da escrita de *Un Cabinet*

*d'Amateur*, acaba por se tornar, ainda, o grande jogo que o crítico se vê convocado a jogar, tecendo conjecturas, argumentado, da mesma maneira que um escritor oulipiano, propondo labirintos dos quais busca, desesperadamente, sair.

Enredado pelo falso, o crítico e também o narrador se aparentam ao homem atrás do *Retrato de Bronco McGinnis*, que, na verdade fora um bretão de nome Marech'. Embora tivesse usado seu próprio corpo como tela, mostrou ser outro falsário cujas tatuagens do peito apenas eram verdadeiras. Frente a tal obra, crítico e narrador se perdem entre a escrita e a pintura, imagens que se redobram e se negam até se perderem numa nuvem de referências e ambos se percebem nada mais do que continuadores do trabalho do falsário, falsificadores em segundo grau, a forjar teorias, a falsear expectativas, a iludir e a iludir-se, enredados pela única trajetória possível a partir do falso: trapacear.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad.: MENDONÇA, Antônio da Silveira. Campinas: Ed. Unicamp; 1999;

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. ABREU, Estela S. SANTORO, Cláudio C. Campinas: Ed. Papirus, 1993;

ARBEX, Márcia Maria Valle. *De l'image de la lettre à la poésie peinte: étude sur la fonction de l'écriture dans les arts visuels*. Tese (Doutorado em literatura) Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris;

\_\_\_\_\_. *Jogos especulares em Un Cabinet d'Amateur, história de um museu particular*. ALEA, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 79-92, jan-jun 2002, ISSN 1517 106X;

\_\_\_\_\_. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Ed. Programa de pós-graduação da Faculdade de Letras UFMG, 2006;

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos – O grau zero da escritura*. Trad. DANTAS. Heloysa de Lima et al. São Paulo: Ed. Cultrix. 1974;

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. GUINSBURG, J. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987;

\_\_\_\_\_. *O império dos signos*. Trad. PERRONE-MOISÉS, Leila. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007;

BEAUMATIN, Eric et alii. *L'oeil d'abord... Georges Perec et la peinture*. Paris: Ed. du Seuil, 1996 (Cahiers Georges Perec);

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Trad. NASCIMENTO, Rodnei. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2006;

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. ROUANET, S. P. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994;

BELLOS, David. *Georges Perec une vie dans les mots*. Trad. CARTANO, Françoise. Paris: Ed. du Seuil, 1993;

BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Ed. Armand Colin, 2004;

BERTELLI, Dominique; RIBIÈRE, Mireille (Org). *Georges Perec Entretiens et conférences I*. Mayenne: Ed. Joseph K, 2003;

BERTELLI, Dominique; RIBIÈRE, Mireille (Org). *Georges Perec Entretiens et conférences II*. Mayenne: Ed. Joseph K, 2003;

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Ed. Gallimard, 1955;

BOSSEUR, Jean-Yves. *Le collage d'un art à l'autre*. Paris: Ed. Minerve, 2010;

BURGELIN, Claude. *Georges Perec*. Paris: Ed. du Seuil, 1990;



BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Paris: Ed. Flammarion, 1969;

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Ed. Flammarion, 2009;

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. MOURÃO, C. P. B. e SANTIAGO, C. S. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006;

\_\_\_\_\_ *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. MOURÃO, C. P. B.; SANTIAGO, C. S. e GALÉRY, E. D. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010;

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. FORTES, Luiz R. S. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974;

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Ed. Flammarion, 1978;

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Trad. MONTEIRO, Elisa. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 2006;

\_\_\_\_\_ *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. BARBOSA, Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009;

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. CABRAL, Álvaro. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1999.

\_\_\_\_\_ *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. BARBOSA, Raul de Sá. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007;

JOLY, Jean-Luc (Org.). *Perec et l'art contemporain*. Bordeaux, Ed. Le Castor Astral, 2010 (Cahiers Georges Perec);

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. SELIGMAN-SILVA, M. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2011.

LIECHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. Trad. MELLO, M.E.C. e ROUANET, M.H.M. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994;

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1980;

LOUVEL, Liliane. *Texte image: images à lire, textes à voir*. Rennes: Ed. Presses Universitaires de Rennes, 2002:

MÉNARD, René. *Mitologia Greco-Romana*. Trad. NINA, Aldo D. São Paulo: Ed. Opus, 1991. 1v.;

PEREC, Georges. *Un homme qui dort*. Paris: Ed. Denoël, 1967;

\_\_\_\_\_ *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Ed. Gallimard, 1975;

\_\_\_\_\_ *La vie mode d'emploi*. Paris: Ed. Hachette, 1978;

- \_\_\_\_\_ *Espèces d'espaces*. Paris: Ed. Galilé, 1985;
- \_\_\_\_\_ *L'infra-ordinaire*. Mesnil-sur-l'estrée: Ed. Seuil, 1989;
- \_\_\_\_\_ *L. G. Une aventure des années soixante*. Mesnil-sur-l'estrée: Ed. Seuil, 1992;
- \_\_\_\_\_ *Un cabinet d'amateur*. Paris: Ed. Seuil, 1994;
- \_\_\_\_\_ *Jeux intéressants*. Paris: Ed. Zulma, 1997;
- \_\_\_\_\_ *Penser/Classer*. Lonrai: Ed. Seuil, 2003.
- \_\_\_\_\_ *A coleção particular*. Trad. BARROSO, Ivo. São Paulo: Ed. Cosacnaify, 2005;
- \_\_\_\_\_ *Le Condottière*. Paris. Ed. du Seuil, 2012;
- PEREC, Paulette (Org.) *Portrait(s) de Georges Perec*. Brest: Ed. du Seuil, 2001;
- PLATÃO. *A república*. Trad. NASSETTI, Piero. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2007;
- QUINTYN, Olivier. *Dispositifs/Dislocations*. Marseille: Ed. SARL Al Dante, 2007;
- VENEROSO, M. C. F. *O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire* - Aletria, Belo Horizonte, v.14, n. 1, p.147-161, jul-dez 2006. ISSN 2317-2096;
- VOUILLOUX, Bernard. *La peinture dans le texte: XVIIIème -XXème siècles*. Paris: Ed. CNRS, 2004;