



REGARDE DE TOUS TES YEUX: OS PINTORES EM LA VIE MODE D'EMPLOI

Renata Lopes Araujo¹

<http://lattes.cnpq.br/6844717334135404>

RESUMO – Partindo do princípio de que o conceito de realismo no qual se baseava a escritura de Georges Perec teria sido, pelo menos em parte, criado a partir da pintura, pretendo discutir nesse artigo a relação estabelecida pelo escritor entre literatura e artes plásticas, e o modo como esse diálogo aparece em um de seus textos mais conhecidos, *La Vie mode d'emploi*. Para tanto, analiso os pontos de contato entre a poética perecquiana e os procedimentos empregados por dois pintores presentes nesse texto, Franz Hutting e Vladislav, tentando identificar neles elementos importantes para Perec, tais como a ligação entre os artistas e seus antecessores e também o jogo com o público.

218

PALAVRAS-CHAVE – Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, realismo.

ABSTRACT – En partant du principe que le concept de réalisme sous lequel se baseait l'écriture de Georges Perec aurait été, du moins partiellement, crée à partir de la peinture, j'ai l'intention de discuter dans cet article le rapport établi par l'écrivain entre la littérature et les arts plastiques et parler aussi de la façon dont ce dialogue surgit dans l'un de ses livres les plus connus, *La Vie mode d'emploi*. J'analyse les points en commun entre la poétique perecquienne et les procédés employés par deux personnages peintres du texte, Franz Hutting et Vladislav, en essayant d'y identifier des éléments importants pour Perec, tels que la liaison entre les artistes et ceux qui sont venus avant lui et aussi le jeu avec le public.

KEYWORDS – Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, réalisme.

Em uma conferência realizada na Inglaterra, o escritor francês Georges Perec defende uma visão da literatura como passagem obrigatória pelos textos de outros, não para imitá-los mas para estabelecer com estes um diálogo a partir do qual é possível escrever algo particular. No entanto, Perec não se limitava à tradição literária para construir seus textos: também a arte fazia parte de seu centro de interesses. E uma das provas da estreita ligação entre Perec e a pintura

¹ Doutoranda em Literatura Francesa na Universidade de São Paulo.



seria o fato de seu conceito de realismo ter sido forjado, segundo Patrizia Molteni, a partir do estudo dos quadros e escritos do pintor suíço Paul Klee, autor da segunda epígrafe de *La Vie mode d'emploi*: « L'oeil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'oeuvre » (PEREC, 1978, p. 17). Embora apresentem divergências com relação à natureza das « experiências pessoais », ambos acreditavam que o mundo é uma massa caótica, ordenada apenas pelos artistas e de acordo com as vivências destes. Só o artista plenamente consciente de si mesmo pode estabelecer uma relação entre o Eu e o mundo. Assim sendo, nem a presença de muitos pintores e quadros nos textos perecquianos nem o interesse da crítica por estes últimos são surpreendentes. E, entre os personagens que merecem destaque por parte dos estudiosos está o pintor Serge Valène de *La Vie mode d'emploi*. Mas minha proposta não é a de fazer aqui mais uma análise das relações Perek-Valène, mas de tentar compreender o quão próximos e/ou distantes estão outros dois pintores presentes no mesmo texto, Franz Hutting e Vladislav, do que era o fazer literário para o autor d'*Un Cabinet d'amateur*.

A primeira menção de Franz Hutting está no Capítulo IX, no qual ficamos sabendo ser um pintor rico e famoso que possui um enorme ateliê no prédio da rua Simon-Crubellier. Sua notoriedade cresce consideravelmente durante a época na qual fazia cópias de telas famosas, como *Le Déjeuner sur l'herbe* ou *La Gioconda*, e a elas aplicava alguns efeitos de bruma, criando assim uma névoa através da qual apenas se podiam vislumbrar silhuetas. As obras foram recebidas com grande entusiasmo pela maioria dos críticos, chegando até a ser chamadas « lirismo meteorológico » por um deles.

Algum tempo depois, Hutting resolve se tornar retratista, e para tanto utiliza uma técnica que consistia em escolher as cores do retrato a ser pintado a partir de uma sequência de onze tons e três números-chave. No entanto, o pintor não se sentia à vontade empregando um sistema criado por outro (um mendigo de Long Island) e decide personalizá-lo, criando as « equações pessoais », isto é, utilizando as pessoas a ser pintadas como estruturas para seus próprios retratos. As telas eram executadas a partir do nome, do sobrenome e da profissão dos clientes:

Soumises à divers traitements linguistiques et numériques, l'identité et la profession de l'acheteur déterminaient successivement le format du tableau, le nombre de personnages, les couleurs dominantes, le 'champ sémantique' [mythologie (2,9), fiction (22), mathématiques (5), diplomatie (3), spectacles (19), voyages (13), histoire (14, 17), enquête policière (7), etc], le thème central de l'anecdote, les détails secondaires (allusions historiques et géographiques, éléments vestimentaires, accessoires, etc) et enfin le prix (*ibidem*, p. 341)



Hutting partia de um método para executar suas telas, o uso da névoa ou as informações da pessoa retratada. Nos dois casos, ele criava a partir do que já existe, tal como fazia outro artista perecquiano, o escritor de romances policiais Robert Serval de «53 Jours». Esse autor se servia de outros textos com o objetivo de construir uma ficção tão sedutora para o leitor que este via em Serval um autor brilhante, embora o « gênio » não fizesse nada além de utilizar os escritos de outros para compor seus textos.

E tal como a imagem de Serval (misantropo excêntrico, vivendo isolado em uma suite de um hotel de luxo) se aproxima da idéia corrente dos escritores como criaturas diferentes do comum dos mortais, Hutting também construirá para si uma imagem pessoal baseada em clichés, cujo objetivo parece ser o de atestar sua originalidade:

Hutting est torse nu, il porte un pantalon d'indienne, des chaussettes de grosse laine blanche, un foulard de fine batiste autour du cou et une dizaine de bracelets multicolores au poignet gauche (*ibidem*, p. 336).

Se a « aura » de escritor genial nada tem a ver com Péric (Cf. RAYNAUD, 1984, p. 84), os telas de Hutting podem ser comparadas ao trabalho citacional empreendido em *La Vie mode d'emploi*: a relação intertextual é encoberta por uma bruma (o texto perecquiano), embora seja perceptível e mesmo indicada pelo próprio escritor, na lista de autores citados ao final do livro.

Os quadros de Hutting estão próximos da escritura perecquiana também com relação à metáfora metatextual. Definida por Bernard Magné (1982) como o conjunto de dispositivos através dos quais um texto designa, denotativa ou conotativamente, seus mecanismos de produção, a metatextualidade constitui, em outras palavras, a(s) alusão(ões) feita(s) por um texto aos « instrumentos » de seu processo de criação.

Em um dos retratos realizados pelo pintor temos um ator, Archibald Moon, pintado de modo tal que:

si l'on passe de gauche á droite devant le tableau, on le découvre habillé en Joseph d'Arimathie (...), alors qu'il apparaît en Zarathoustra (...) si l'on passe de droite à gauche (PEREC, 1978, p. 342).

O jogo citacional perecquiano convida o leitor a buscar as referências em outros textos. Contudo, estas não são dadas ao leitor, que as interpreta segundo sua biblioteca pessoal, ou seja, os textos que conhece. Em outras palavras, em uma mesma frase é possível ver alusões a



escritores completamente diferentes. Nesse sentido, os retratos de Hutting podem ser vistos como « lacunares », pois mesmo que neles exista a presença do cliente, são retratos puramente imaginativos, situados entre « le rêve et la réalité » (Idem, p. 340), e livres à interpretação de seus espectadores.

As pinturas de Hutting podem ser aproximadas da escritura de Perec também com relação ao uso do *clinamen*, a quebra da simetria nas restrições a partir dos quais o escritor compunha seus textos. Essa infração à regra imposta teria duas implicações. Por um lado, ela permitiria uma certa liberdade dentro da restrição e, por outro, despistaria o leitor que de alguma forma tivesse descoberto durante a leitura o princípio usado por Perec.

Um bom exemplo de *clinamen* aparece no próprio *La Vie mode d'emploi*, mais especificamente no « cahier de charges » do texto, no qual os autores citados ao longo do livro são divididos em dois sistemas, um de citações e outro de alusões. Esses sistemas contém:

(...) 42 thèmes ou, plus précisément, 21 fois 2 séries de 10 éléments. Ainsi, les citations forment deux listes de dix auteurs et les allusions deux listes également où se combinent une liste de 10 livres et une liste de 10 tableaux (PAWLIKOWSKA, 1984, p. 214).

Cada autor ou quadro teria, de acordo com o sistema, direito a 10 « aparições » no texto. No entanto, alguns autores como Italo Calvino e Raymond Queneau receberam uma citação suplementar e alguns quadros foram mudados, como é o caso da *Lição de anatomia* de Rembrandt, substituído pela *Tempestade* de Giorgione.

A « técnica » empregada por Perec para introduzir um diferencial nas restrições teria sido criada segundo uma outra frase de Klee citada em muitas ocasiões por Perec, « Le génie, c'est l'erreur dans le système » (Apud MOLTENI, 1996, p. 56). No caso de Hutting, o *clinamen* está em seu auto-retrato, cuja forma foi determinada por uma questão financeira: o pintor vendia a maior parte de sua obra nos Estados Unidos, mas preferia pagar seus impostos na França. Seus advogados conseguiram provar que, embora nascido de pai americano e mãe francesa, o pintor contava muito para o patrimônio cultural da França. Assim sendo, as « péréquations souhaitables » (PEREC, 1978, p. 341) foram aplicadas à sua renda, uma vitória celebrada no auto-retrato com Hutting representado sob os traços de Don Quijote e caçando os funcionários do Ministério das Finanças.

O leitor acostumado às « brincadeiras » de Perec pode imaginar que a palavra *perequação* é apenas mais uma piscadela do escritor. No entanto, ela é algo bem real: consiste na redistribuição



financeira feita de modo proporcional, e é também um sistema de transferência de impostos entre as entidades federais de um país. Só o fato de se tratar de uma redistribuição já poderia nos levar a pensar no que acontece na própria escritura perecquiana, que « distribui » citações em seus próprios textos, mas há ainda outro detalhe interessante:

La loi de péréquation a une grande importance dans le domaine des métiers du livre, et notamment de la librairie. L'exemple d'une librairie permet de mieux comprendre le principe de péréquation: la seule vente d'ouvrages dits 'difficiles' (à rotation lente) dans une librairie, touchant un public restreint, ne permettrait pas d'assurer la rentabilité de la boutique. On compte alors sur les auteurs 'grand public' pour assurer la pérennité de l'entreprise et, indirectement, permettre de mettre en avant les ouvrages plus 'difficiles' (WIKIPEDIA, 2009).

Perec procederá a algo análogo, incluindo em seus textos passagens de autores considerados « difíceis » (como Kafka, Proust ou Roussel) e « vendendo-as » para seu público, integralmente ou com pequenas modificações. Essa « equação perequiana » enfatizaria a importância da leitura intertextual dos textos de Perec, para quem a literatura é composta por peças cujo sentido se forma apenas quando colocadas juntas. Segundo o ponto de vista perequiano, todo escritor está cercado por muitos outros. Com eles, esse escritor faz parte de um conjunto inconcluso cujos espaços vazios devem ser ocupados pelos textos por vir.

As telas de Hutting são, ainda, responsáveis por uma mudança na visão do espectador. O pintor se serve do previamente existente (as obras-primas e seus clientes) para mostrar como se pode ver algo conhecido de outra maneira. Mas embora seja possível comparar o método de Hutting ao uso das citações feito por Perec, para este a arte deveria inquietar o espectador, e obrigá-lo a pensar por si mesmo, a tentar encontrar sozinho um sentido para o que vê. E os quadros de Hutting não parecem ter a propriedade de inquietar – mesmo que seus primeiros retratos tenham sido classificados como « desconcertantes ». Não há nenhum tipo de questionamento diante de sua arte, bastante apreciada pelos críticos e descrita por estes de modo evasivo, como se não tivessem nada de concreto a dizer sobre as telas.

Além disso, não existe nas telas de Hutting, em especial nos retratos, algo que era extremamente importante para Perec, a interação entre o artista e o público. Pode-se dizer que as pinturas de Hutting seguem ao « pé-da-letra » a segunda epígrafe de *La Vie mode d'emploi*. Segundo Molteni, a frase se refere não a um controle total do espectador exercido pelo artista, mas à constatação das limitações objetivas deste, e também as do espectador. Tal como um quadro demanda tempo para ser produzido, o espectador precisa de tempo para apreender o quadro



quando este está pronto. A obra, ou seu sentido, nasceria portanto da interação entre artista e público. Já os quadros de Franz Hutting obedecem apenas aos desígnios do pintor, não levando em conta nem mesmo os clientes, que se comprometiam por escrito a não contestar nem o título nem o tema da obra:

(...) le commanditaire, ou, mieux encore, comme pour la peinture du Moyen Age, le *donateur*, sera l'*initiateur* de son portrait: son identité, plus que ses traits, viendra nourrir la verve créatrice et la soif d'imaginaire de l'artiste (PEREC, op. cit., p. 340. Grifos do autor).

Outro pintor, chamado Vladislav, terá em *La Vie mode d'emploi* uma relação parecida com o público, embora utilizando outros meios. Ele aparece uma única vez no Capítulo XCVII, no qual são descritas as terças-feiras de Hutting, reuniões cujo princípio era o colocar artistas para trabalhar no mesmo ambiente e ver como estes se influenciavam. E, tal como o pintor franco-americano, Vladislav segue à risca o papel de artista como um ser fora do comum:

[Vladislav] commença par raconter comment il avait pratiqué la *nécrofilie* en Bretagne par un jour d'orage et comment il ne pouvait peindre que les pieds nus et reniflant un mouchoir imbibé d'*absinthe* et comment à la campagne après les pluies d'été il s'asseyait dans la boue tiède pour reprendre contact avec *la mère nature* et comment il mangeait de la viande crue qu'il *mortifiait* à la manière des huns ce qui lui donne une saveur incomparable. (*ibidem*, p. 562. Grifos nossos)

A figura de Vladislav construída através dessa descrição o aproxima da imagem comum dos artistas românticos. Pintando sob a influência do absinto, bebida associada aos « desvarios » do Romantismo, em contato com a natureza (o que faz pensar no conhecido *nature état d'âme*), Vladislav corresponde a um ideal de artista como ser especial, imagem essa que Péric trabalha também em *Un Cabinet d'amateur*. Nesse texto, o pintor Heinrich Kürz, considerado inicialmente um Artista vivendo um mundo diferente do das pessoas comuns, perfeitamente cômico de sua arte e da luta contra a eterna repetição do mesmo, passa depois de algum tempo a ser visto como um mero falsificador. Essa mudança radical de ponto de vista é coerente com a visão pericquiana da arte como referência e reinterpretação, e não como pura inspiração genial.

E não só as ações de Vladislav o vinculam a uma visão contrária à de Péric com relação ao fazer artístico; também sua obra é a demonstração dessa idéia de criação a partir do nada. Em sua primeira aparição nas reuniões de Hutting, o pintor convida o público presente a deixar suas pegadas em uma tela pregada no solo. O sucesso foi grande e, na semana seguinte os convidados,



sempre sob as ordens de Vladislav:

s'alignèrent le long de la verrière et, au signal que [Vladislav] leur donna, se précipitèrent sur les pots, empoignèrent les brosses et allèrent en étaler le plus rapidement possible le contenu sur la toile. (*ibidem*)

A própria indumentária de Vladislav (que chega à primeira reunião vestido como um mujique) o aproxima dos artistas românticos, para os quais a originalidade não estava presa apenas ao pensamento estético, mas também à aparência: o poeta e o ato criativo eram tão importantes quanto a obra em si. No Romantismo, a auto-expressão da subjetividade do poeta era muito evidenciada e a verdade poética não era « mais obtida pela ‘imitação da natureza’ e sim pela ‘sinceridade’ e pela ‘autenticidade’ da auto-expressão’ » (ROSENFELD, 1996, p. 151).

Como vimos, as reuniões de Hutting tinham por objetivo reunir artistas de áreas diferentes e fazê-los trabalhar em simbiose. É interessante notar também que esse tipo de trabalho coletivo foi praticado, em certa medida, pelo próprio Perec com os fotógrafos Cuchi White e Christian Boltanski, por exemplo. E esse princípio teria sua origem, de acordo com Anatol Rosenfeld, nas fases iniciais do romantismo alemão:

‘Música, artes plásticas e poesia são sinônimos’. ‘Música e poesia são mais ou menos a mesma coisa, irmanadas como boca e ouvido’. Tais opiniões de Novalis, que também se empenhava pela ‘união livre’ de recitativo, declamação e canto no ‘plano mais alto do drama’ se refletem na época simbolista na *Revue Wagnerienne*. Os românticos viviam literalmente em uma orgia de sinestésias (...). A.W. Schlegel que, bem antes de Rimbaud, atribui às diversas vogais cores precisas, declara numa carta: ‘Dever-se-iam aproximar as artes e buscar transições de uma a outra. Estátuas talvez se transformem em quadros, quadros em poemas, poemas em música e, quem sabe, um dia uma formosa música sacra talvez se erga no ar, transformada em templo. (*ibidem*, p. 169-70)

Apesar de sua interessante proposta de trabalho artístico coletivo, as reuniões de Hutting são classificadas pelo narrador como « tediosas », provavelmente por não apresentarem nenhum tipo de transgressão quanto ao lugar « habitual » do artista, isto é, distante do público. Os pintores, escultores, músicos e dançarinos seguiam as indicações uns dos outros sem a participação dos espectadores (que certamente não eram todos artistas). Com Vladislav, o público passa a ser um agente da arte e não mais um observador passivo. Essa forma de criação coletiva pode ser aproximada do tipo de jogo proposto por Perec a seus leitores, no qual estes devem reconsiderar seu papel e encarar o texto não mais como o portador de uma mensagem a ser



descoberta, e sim enquanto algo como o qual devem interagir e fim de construir um sentido todo particular.

Mas a motivação principal dos participantes das terças-feiras parece baseada em uma sensação de orgulho por fazer parte da criação do que acreditavam ser obras-primas, algo próximo do prazer algo efêmero sentido pelos leitores perecquianos quando identificam uma das inúmeras citações e/ou alusões em *La Vie mode d'emploi* – pois o leitor não poderá identificá-las todas e muito menos saber de onde vêm.

Quanto às pinturas « em colaboração » de Vladislav, os próprios criadores terminam por perder o interesse desde a segunda obra e, semana após semana, procuram uma atração mais chamativa, como:

un ouvrier mystique, une vedette de strip-tease, un marchand de cravattes (...), un émule de Christo qui enveloppait dans des poches de nylon de tout petits animaux vivants (...), la patronne d'une pizzeria, une Italienne à la voix moelleuse, qui chantait impeccablement des airs de Verdi tout en improvisant des spaghetti aux sauces sublimes (...) (PEREC, 1978, p. 563-4).

Talvez a curta trajetória de Vladislav seja um modo de fazer o leitor perceber as diferenças entre o « método » de criação perecquiano e a mistificação, ainda que coletiva, a qual conduz a busca de algo surgido do nada. Assim como, em *Le Voyage d'hiver*, terminará em fracasso a pesquisa empreendida por Vincent Degrael com o objetivo de encontrar um autor « original », Hugo Vernier, também a notoriedade de Vladislav acabará sem deixar grandes frutos.

Hutting e Vladislav apresentam algumas facetas do *mode d'emploi* perecquiano. Mas ambos se afastam do autor de *Choses* quando assumem uma imagem de artista enquanto criadores desvinculados de qualquer tradição, diante de um público extasiado e contemplativo. Por conta dessas diferenças, os dois pintores fazem parte da aplicação do distanciamento do escritor com relação a seus personagens, um princípio muito importante para Perec. E a distância que o escritor toma dos personagens é diretamente proporcional à liberdade de decidir entre algumas interpretações possíveis concedidas ao leitor.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MAGNÉ, B. *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 1. Toronto, Trinitexte, 1982.
- _____. « Lavis mode d'emploi ». In *Cahiers George Perec I. Colloque de Cerisy*. Paris, P.O.L, 1984.
- MARTIN, M-. O. « L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La Vie mode d'emploi* ». In *Cahiers Georges Perec I. Colloque de Cerisy*. Paris, P.O.L, 1984.
- MOLTENI, P. « Faussaire et réaliste: le premier Gaspard Winckler ». In *L'oeil, d'abord... Perec et la peinture. Cahiers Georges Perec VI*. Evreux, Seuil, 1996.
- PAWLIKOWSKA, E. « Citation, prise d'écriture » In *Cahiers George Perec I. Colloque de Cerisy*. Paris, P.O.L, 1984.
- PEREC, G. *La Vie mode d'emploi*. Paris, Hachette, 1978.
- _____. « Défense de Klee ». In *L'oeil, d'abord... Perec et la peinture. Cahiers Georges Perec VI*. Evreux, Seuil, 1996.
- RAYNAUD, J-. M. « Du double jeu ». In *Cahiers George Perec I. Colloque de Cerisy*. Paris, P.O.L, 1984.
- ROSENFELD, A. *Texto/contexto I*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

Site consultado

fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A9r%C3%A9quation, acesso em 24/05/2009.

