

O CATÁLOGO ABISSAL DE GEORGES PEREC

Adilson A. Barbosa Jr (UFMG – CNPq)¹

Resumo: Neste trabalho, abordamos o múltiplo jogo de verossimilhanças presente na novela *A coleção particular*, de Georges Perec. Essa narrativa abrange a trajetória de um grande colecionador de arte, o personagem Hermann Raffke. O texto apresenta ao leitor, por meio da elaboração de imagens, o acervo colecionado por Raffke. Nossa hipótese é a de que a descrição pormenorizada das obras de arte potencializa o jogo de verossimilhanças e, com isso, intensifica os efeitos da reviravolta final da novela.


Palavras-chave: Georges Perec; ficção moderna; imagologia; *strange loop*.

Em *A coleção particular* [*Un cabinet d'amateur*], de Georges Perec, um dos fios condutores da narrativa é a trajetória de um grande colecionador de arte chamado Hermann Raffke. Ao longo da novela, o acervo reunido por esse personagem é apresentado ao leitor por meio da elaboração de imagens. E a elaboração dessas imagens segue uma dupla via: a enumeração descritiva de dezenas de quadros pertencentes ao colecionador; o detalhamento de uma enorme pintura que retrata grande parte da coleção e que, por retratar também a si mesma, configura-se como uma *mise en abyme*.

A grande pintura em abismo, cujo título é o mesmo da novela, *A coleção particular* [*Un cabinet d'amateur*], ocupa também uma posição central na narrativa – tanto que a novela traz o subtítulo “história de um quadro” [*Histoire d'un tableau*]. Quanto a essa pintura e o que ela representa, vale o que Douglas R. Hofstadter escreveu a respeito de um trabalho de M. C. Escher intitulado *Galeria de gravuras*. Hofstadter, a partir do conceito de *strange loop* – “volta estranha”, que preferimos traduzir por “volteio estranho” –, afirma que esse tipo de obra é “uma maneira de representar um processo sem fim de modo finito” (HOFSTADTER, 2001, p. 16). Quanto ao conceito de “volteio estranho”, o autor explica:

O fenômeno das “voltas estranhas” ocorre sempre que, quando nos movemos para cima (ou para baixo) através dos níveis de um sistema hierárquico, encontramos-nos, inesperadamente, de volta ao lugar de onde partimos. (...). Por vezes, emprego a expressão *hierarquia entrelaçada* para descrever sistemas em que ocorrem voltas estranhas. (HOFSTADTER, 2001, p. 11, grifos do autor)

¹ Doutorando em Estudos Literários (UFMG). Contato: barbosajradilson@gmail.com



A mesma litografia de Escher, *Galeria de gravuras*, é descrita por Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, nos seguintes termos: “[n]uma galeria de quadros, um homem contempla a paisagem de uma cidade e essa paisagem se abre a ponto de incluir a galeria que a contém e o homem que a está observando” (CALVINO, 1990, p. 114).


É uma imagem assim, em abismo, que compartilha o título com *A coleção particular [Un cabinet d’amateur]*, de Georges Perec. Deixemos de lado, no entanto, essa pintura em abismo a fim de, paralelamente ao que ela significa na narrativa em questão, nos encaminharmos à outra via de elaboração de imagens no âmbito da novela: a enumeração descritiva de vários dos quadros que compõem a coleção particular do personagem Hermann Raffke.

Os episódios que mostram a trajetória de vida desse personagem central, o “autêntico *self-made man*”² (PEREC, 2005, p. 34) Hermann Raffke, também narram como ele reuniu sua coleção, e são entremeados por listas que descrevem as obras colecionadas. Tais descrições variam quanto ao grau de pormenorização e algumas trazem dados das circunstâncias em que as obras foram adquiridas.

As descrições das pinturas são feitas com o emprego do recurso retórico da éfrase, que, de modo sucinto, pode ser definido como a tradução do visual em texto escrito (Ver ECO, 2007, p. 245). É por meio desse recurso que, na novela de Perec, as obras da coleção particular são elaboradas, discursivamente, no imaginário do leitor. As listas, que contêm as descrições das pinturas, se conjugam com os avanços – e com os recuos – da narrativa e ocupam parágrafos autônomos, isto é, cada pintura, cada quadro é descrito em um parágrafo apartado, de menor ou maior extensão, conforme o nível de detalhamento da éfrase. Com isso, o texto narrativo chega a se converter, ao menos em parte – mas uma parte considerável –, em uma espécie de conjunto de verbetes: um catálogo.

Na trama, após a morte do colecionador, o acervo que ele reunira em vida é paulatinamente leiloadado. Por isso, quando os parágrafos descritivos – que qualificamos como “verbetes” – referem-se a obras vendidas em leilão, o texto contém, inclusive, o valor pelo qual cada obra foi leiloadada.

² “classique *self-made man*”. Perec. *Un cabinet d’amateur*, p. 36.




No entanto, ao final da novela, é revelado que a maioria das pinturas que integraram a coleção era falsa. Os leilões faziam parte de um estratagema concebido pelo colecionador, Raffke, com o objetivo de se vingar de *marchands*, consultores e negociantes de arte que o haviam ludibriado induzindo-o a adquirir obras falsas, ou obras autênticas, mas que, na verdade, não tinham relevância artística. Por ter descoberto, em vida, tais engodos, Raffke preparou, com a ajuda de um sobrinho – o real autor/falsificador das pinturas da coleção – essa vingança pós-morte.

Como seria de se esperar de um enredo que envolve o ambiente do mercado de arte, a narrativa contém alusões a temas como autenticidade e falsidade, original e cópia. Ainda assim, a revelação final – quanto à falsidade das pinturas – não deixa de surpreender o leitor. Nossa hipótese é a seguinte: o que possibilita que o leitor se surpreenda é o modo pelo qual, ao longo da novela, as obras de arte da coleção são construídas imageticamente. Tal construção imagética dá-se a partir de detalhes, de pormenores e, sobretudo, pelo acúmulo de detalhes e pormenores.

A intensa pormenorização termina por gerar o que Roland Barthes denomina “efeito de real” (BARTHES, 2004, p. 181). No ensaio com esse título, Barthes trata do papel desempenhado, em narrativas, pelos pormenores. Dá, entre outros, o exemplo de um barômetro que aparece em *Um coração simples* [*Un coeur simple*], de Gustave Flaubert. Os pormenores – que o próprio Barthes qualifica, com o emprego de aspas, como “inúteis” (BARTHES, 2004, p. 182) – são, de acordo com o ensaísta, um fundamento de verossimilhança. Na novela de Perec, os pormenores empregados na construção das imagens da coleção de pinturas propiciam um jogo de múltiplas verossimilhanças. O leitor, todavia, não abstrai o fato de que está fruindo uma narrativa ficcional. O “efeito de real” ou o “fundamento de verossimilhança”, para utilizar os termos de Barthes, é gerado para o leitor – e com a participação do leitor –, mas no plano diegético, isto é, no âmbito da narrativa. E, conforme pontuamos anteriormente, o efeito de real é alcançado por meio de descrições pormenorizadas, pelo acúmulo de detalhes. Como neste exemplo do que qualificamos de verbete:

Escola italiana: *A Anunciação nos rochedos*. Uma paisagem escarpada e tormentosa dispõe em seu centro de uma espécie de gruta onde a Virgem está sentada, um livro aberto sobre os joelhos. Ela parece não ver o arcanjo Gabriel que, com um lírio na mão, se inclina a poucos passos dela. Ao longe, caçadores e cães acossam um cervo. Pertenceu à coleção do dr. Heidekind, de Hamburgo. Comprado em 1891 por



dois mil marcos por intermédio do negociante de vinhos James Tienappel.³ (PEREC, 2005, p. 46)


Descrições assim, que utilizam o recurso da écfrase, se multiplicam na narrativa e, por se multiplicarem, dão ao texto uma feição de catálogo. No excerto – ou verbete – que acabamos de citar, a obra não é apenas construída imageticamente, mas são também narradas as circunstâncias de aquisição, pois há um registro de como a pintura descrita foi incorporada à coleção do personagem, Raffke. Em outros termos, a obra recebe um passado. E “o passado – buscamos aqui uma assertiva de Susan Stewart, no livro *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection* – empresta autenticidade à coleção”⁴ (STEWART, 1993, p. 151). Nesse sentido, em *A coleção particular [Un cabinet d’amateur]*, os pormenores descritivos conferem também, às obras descritas, um lastro de procedência.

Para compreender o efeito de verossimilhança que o acúmulo de detalhes gera para o leitor que interage com a novela em questão, é útil a dicotomia “crença e tautologia”, elaborada por Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. Didi-Huberman relaciona a tautologia à arte minimalista. Ao produzir objetos desprovidos de detalhes, o artista minimalista pretenderia apresentá-los como presença específica: objetos que não estimulassem a fabricação de imagens na mente do espectador. Uma renúncia à ficção – ou à ficcionalidade –, portanto. Daí o caráter tautológico: na arte minimalista, cubos seriam tão somente cubos. Nos termos de Didi-Huberman: “[v]olumes que decididamente não indicavam outra coisa senão eles mesmos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 50). A crença, ao contrário, seria desencadeada pelo detalhe. Bastaria “um simples detalhe” para que a avidez da crença seja despertada. Daí o ensaísta considerar que a meta do programa minimalista seria inatingível, pois alguma imagem sempre pode ser estimulada, mesmo pelos objetos mais simples que pudessem ser postos diante do espectador.

No caso da novela de Perec, os quadros são apresentados ao leitor justamente a partir dos detalhes. O emprego da écfrase induz à construção imagética aquele que lê, já

³ “École italienne: *L’Annonciation aux rochers*. Un paysage escarpé et tourmenté ménage en son centre une sorte de grotte où la Vierge est assise, un livre ouvert sur le genoux. Elle semble ne pas voir l’archange Gabriel qui, un lis à la main, s’incline à quelques pas d’elle. Dans le lointain des chasseurs et leur meute traquent un cerf. Appartenait à la collection du docteur Heidekind, de Hambourg. Acheté en 1891 pour deux mille marks par l’intermédiaire du négociant en vins James Tienappel”. Perec. *Un cabinet d’amateur*, p. 50.

⁴ “the past lends authenticity to the collection”. STEWART. *On longing*, p. 151.




que esse recurso, conforme assinala Liliane Louvel, “fornece o maior grau de ‘picturalização’ do texto” (LOUVEL, 2012, p. 60). O leitor, com isso, pode se tornar o que Didi-Huberman chama de “homem da crença”, aquele que “*verá sempre alguma outra coisa além do que vê*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 48, grifos do autor). Na narrativa em questão, pinturas são descritas. E o leitor lê – e co-inventa – imagens dessas obras de arte, inseridas em uma coleção de arte.

Heirich Lausberg, em *Elementos de retórica literária*, observa que “[a]s figuras da acumulação surgem como pormenorização e como argumentação. Os limites entre ambos os tipos de conteúdo são pouco nítidos” (LAUSBERG, 1982, p. 217). Invertendo a equação de Lausberg, podemos dizer que os limites entre pormenorização e argumentação são pouco nítidos justamente porque o acúmulo de pormenores possui também um efeito de argumentação. No âmbito da novela de Perec, a pormenorização imagética das pinturas – inscritas no catálogo em que a narrativa se converte – fornece um teor de verossimilhança suficiente para que o leitor se abstenha de questionar a condição, de autenticidade ou de falsidade, das obras descritas. Esse leitor crê – se adotarmos a dicotomia de Didi-Huberman – nas imagens que constrói a partir do texto.

Desse modo, sobre as pinturas e o catálogo que as contém incide uma espécie de estabilização, e a expectativa do leitor volta-se para a sequência narrativa, para os episódios a serem expostos, isto é, para o que ainda não lhe foi apresentado em detalhes. No entanto, o desenlace da novela surpreende o leitor, porque revela que a coleção era composta de falsificações e, assim, os pormenores haviam gerado a construção da imagem de algo diverso do que se anunciava, algo diverso de uma coleção de autênticas obras de arte. Como pontua Márcia Arbex,

[a] imagem de credibilidade construída ao longo das páginas e projetada sobre o leitor à custa de enumerações, classificações, datas e números, de citações como prova de autoridade, de reprodução de documentos, marcas do vínculo a um real tangível, de fidelidade aos fatos e de verossimilhança, desfaz-se, entretanto, repentinamente [...]. (ARBEX, 2002, p. 87)

A credibilidade gerada pelos pormenores realmente se desfaz. Mas, no plano diegético, a reviravolta final da narrativa converte o que seria um mero acúmulo de detalhes – ou de pormenores “inúteis”, para retomar os termos de Barthes – em artimanha central do texto: as minúcias do catálogo revelam-se artifícios basilares da



novela. Ocorre aqui o que Hofstadter denomina “hierarquia entrelaçada”. De acordo com esse autor,

[u]ma hierarquia entrelaçada ocorre quando o que você presume serem níveis hierárquicos claros o tomam de surpresa e se misturam de maneira que viola a hierarquia. O elemento surpresa é importante; é essa a razão por que denomino de ‘estranhas’ as voltas estranhas. (HOFSTADTER, 2001, p. 759)

Na novela de Perec, a surpresa advém não apenas da revelação de que as obras da coleção eram falsas, mas também do fato de que os verbetes descritivos, aparentemente apenas acúmulos de minúcias, na verdade incrementam o engenho narrativo do texto. A surpresa contempla, no caso, uma violação da hierarquia (Hofstadter), pois o desenlace da trama – que atrai a atenção do leitor – se nutre do artifício produzido pelos verbetes.

O último parágrafo de *A coleção particular* [*Un cabinet d'amateur*] amplia a reviravolta final para incluir a própria narrativa no âmbito dos efeitos ilusórios de uma “crença”:


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.⁵ (PEREC, 2005, p.72, grifo nosso).

Com isso, não só a grande pintura em abismo, que dá título à novela, realiza um “volteio estranho” [*strange loop*, de Hofstadter], mas também a própria narrativa executa um duplo volteio: convertida em catálogo, ela volta-se sobre si mesma, para revelar a falsidade dos itens que a compõem e também para reafirmar o seu próprio estatuto ficcional, isto é, para expor, em abismo, a ficção dentro da ficção, o artifício dentro do artifício.

A reviravolta final da novela de Perec não desmonta ou desconstrói a narrativa de ficção, mas, ao contrário, a reforça, porque acrescenta densidade ao próprio material com que ela foi construída: o artifício. E isso não afasta o leitor do caráter ficcional do texto, antes aumenta o potencial de fruição da obra em favor desse mesmo leitor.

O jogo que a narrativa oferece trava-se menos entre verdade e mentira do que, conforme afirmamos no início deste trabalho, entre múltiplas verossimilhanças. A diferença não é desprezível. E pode ser explicitada com o auxílio de outra obra literária.

⁵ “Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu’en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant”. Perec. *Un cabinet d'amateur*, p. 80.




Em *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo, o protagonista faz a seguinte reflexão ao julgar a verossimilhança de suas memórias: “[f]oi assim que, à força de correr atrás daquelas imagens, eu as alcancei. Sei agora que foram inventadas. Inventar, porém, é uma criação, não uma simples mentira”⁶ (SVEVO, 2001, p. 373). O jogo ficcional de Perec, ao realizar “volteios estranhos” (Hofstadter), subverte a hierarquia dos elementos narrativos, recria-se, reinventa-se e, com isso, surpreende quem dele participa: coleção particular aberta ao leitor.

Referências bibliográficas

- ARBEX, Márcia. Jogos especulares em *Un Cabinet d'amateur*, história de um museu particular. Alea: estudos neolatinos. Rio de Janeiro, vol. 4, n. 1, p. 79-91, jan./jun. 2002.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes*. Trad. José Viegas Filho. Brasília: Editora UnB, São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gubelkian, 1982.
- LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

⁶ “È cosí che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna”. SVEVO. *La coscienza di Zeno*, p. 436.



PEREC, Georges. *Un cabinet d'amateur*: histoire d'un tableau. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

PEREC, Georges. *A coleção particular*: história de um quadro. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

STWEART, Susan. *On longing*: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection. Durham: Duke University Press, 1993.

SVEVO, Italo. *A consciência de Zeno*. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SVEVO, Italo. *La coscienza di Zeno*. Milão: dall'Oglio, 1976.