

A EVIDÊNCIA DO MUNDO

Doutorando Rodrigo Silva Ielpo (UFRJ)¹

Resumo:

Em alguns ensaios da década de 60, Georges Perec discute as relações entre literatura e realidade. É a partir desse ponto que pretendo refletir sobre seu trabalho de descrição num diálogo com o conceito de ekphrasis. Suas descrições, assim acredito, devem ser pensadas a partir de uma idéia de contaminação entre os corpos do olhante e do olhado. É o que o leva, aparentemente, a formular uma crítica endereçada a Alain Robbe-Grillet, em que o acusa de propor uma dicotomia entre o homem e o mundo.

Palavras-chave: evidência, descrição, Georges Perec.

João Adolfo Hansen, em um artigo sobre a *ekphrasis* (HANSEN, 2006), chama a atenção do leitor para o texto em que Jorge Luis Borges descreve a tentativa de alguns geógrafos de criar um mapa do mesmo tamanho do reino que ele pretendia representar:

Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal Perfeição que o Mapa duma só Província ocupava toda uma Cidade e o Mapa do Império, toda uma província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. (BORGES, 1988, p.71)

Hansen explica que poder-se-ia ter essa pequena história por uma parábola sobre o mal entendido em relação à *ekphrasis*. Segundo o crítico, tem-se o costume de pensar tal conceito como *mimesis* dos objetos empíricos, ao mesmo tempo em que somos remetidos, à guisa de exemplo, à célebre descrição do escudo de Aquiles feita por Homero. Porém, como Hansen demonstra, há nesse caso um problema epistemológico que aparece logo à primeira vista. O escudo do texto homérico nunca existiu enquanto realidade empírica. Assim, a idéia da uma *mimesis* como cópia do real não corresponde ao conceito:

(...) o efeito expositivo da técnica e do gênero não resulta de transposição de objetos empíricos, mas de processos de abstração compositiva do engenho do filósofo, orador, poeta e prosador que, competindo com pintores, estilizam particularidades de *topoi* pictóricos, históricos, oratórios e poéticos de autoridades antigas por meio de operações dialéticas e retóricas (...). (HANSEN, 2006, p.88)

Após desfazer essa confusão conceitual, o crítico cita a seguinte definição de Hermógenes: “[a] *ekphrasis* é um enunciado que apresenta em detalhe, como dizem os teóricos, que tem a vividez e que põe sob os olhos o que mostra (...)” (HERMÓGENES, *apud* HANSEN, 2006, p.91). Este por “sob os olhos” é o procedimento que permite ao público visualizar a coisa da qual se fala, o que não seria possível sem as noções de *enargeia*, do grego, e *evidentia*, do latim. São elas que possibilitam tornar as coisas “claras” aos espectadores. Entretanto, seja na prática dos oradores, seja nos procedimentos da escrita ou da pintura, “esse ‘pôr diante dos olhos’ é também um efeito codificado

¹ Rodrigo Ielpo, Doutorando, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas. <http://www.lettras.ufrj.br/pgneolatinas/>
E-mail: rodrigoielpo@gmail.com

pelas retóricas e poéticas da Antigüidade.” (Seligmann-Silva, 1998, p.13). Assim, ainda que a noção semiótica dos procedimentos artísticos como *media* só virá a se configurar entre os séculos XVII e XVIII, o que estava em jogo era justamente a construção de uma “presentificação” enquanto efeito produzido por uma obra.²

Contudo, de acordo com François Hartog, havia na Antigüidade grega um afastamento conceitual entre a evidência tal como trabalhada por filósofos e oradores:

Ligada, com efeito, à visão, a evidência dos filósofos é “critério de si, *index sui*, ligado ao verdadeiro e necessariamente verdadeiro. A *enargeia* está ali para garantir que o objeto é tal como ele aparece”. É preciso, e é mesmo suficiente, desde então um dizer que diga o mais próximo “o que se vê como se vê.” (HARTOG, 2005, p.12)

Diferentemente desses, para os oradores a evidência “nunca é dada, é preciso fazê-la surgir, produzi-la completamente pelo *logos*.” (Hartog, 2005, p.15). Assim, dentro da lógica retórica, retoma-se aqui a noção da “presença” como efeito, não necessariamente ligada a um referente real. A visão, a despeito da importância que tinha para as duas tradições discursivas, situa-se em planos diferentes em uma e outra. E entre esses dois pólos, Hartog abre espaço para a reflexão sobre o significado do termo *evidence*, advindo do inglês, procurando estabelecer relações entre os usos da evidência e a noção de testemunho e prova. Segundo o historiador, é sobre essas bases que a tradição histórica tomou o impulso para dar início a seu movimento.

E no que essa reflexão pode interessar à abordagem de um autor como Georges Perec, escritor francês da segunda metade do século XX? Em alguns ensaios da década de 60 escritos para *Ligne Générale*, revista que jamais chegou a ser publicada, Perec discute as relações entre literatura e realidade. É a partir dessas relações que pretendo refletir sobre seu trabalho de descrição num diálogo com o conceito de *ekphrasis*. Nesses artigos, o escritor denuncia uma recusa do real, citando o *Nouveau Roman*, sobretudo Alain Robbe-Grillet, como seu principal expoente. Ainda que não negue o desejo de Robbe-Grillet de dizer o “real”, para Perec tal intenção não poderia jamais se realizar, pois era “fundada sobre uma dicotomia fundamental entre o homem e as coisas, sobre as quais ele não tem a menor entrada” (PEREC, 1992, p.35-36). Em 1965, ao responder às perguntas que lhe eram feitas durante uma entrevista, Perec volta a essa diferença:

(...) ele utiliza palavras muito neutras, isso que Barthes chama uma “linguagem transitiva”, ou então palavras carregadas psicanaliticamente, que retornam em seus livros como temas obsedantes. Eu quis, ao contrário, que minhas palavras fossem « injetadas » de sentido, carregadas de ressonâncias. (PEREC, 2003, v.1, p.50)

Em suas descrições, longe da “linguagem transitiva”, neutra, o que ele pretendia era aproximar-se da estética da pintura hiper-realista, que em suas palavras pode ser definida da seguinte forma: “é, em princípio, uma descrição neutra, objetiva, mas a acumulação de detalhes a torna absurda, e somos, assim, jogados para fora do real.” (PEREC, 2003, v.2, p.190). Esse fragmento revela um projeto que, ao que parece, pretende, via literatura, desestabilizar a relação usual entre visível e invisível através das descrições daquilo que ganhará visualidade em seus textos. E ao conferir importância a evidência do mundo circundante, fazendo-a explodir sob o impacto de sua mania descritiva, o escritor oferece um caminho privilegiado de reflexão sobre o cotidiano:

² Siligmann-Silva cita Roger de Piles (1635-1709) e seu tratado *L'idée du peintre parfait* como um dos marcos no processo de autonomização da pintura, o que, *grosso modo*, pode ser pensado em âmbito mais geral dentro de um início de individualização dos diferentes procedimentos artísticos. Isso significa um deslocamento importante na relação entre referente e representação. Contrariamente a uma tradição que fazia da *inventio* o momento capital do trabalho artístico, para Roger de Piles, “[a] escolha dos temas é importante, mas não o determinante para a pintura. Essa escolha deve estar subordinada ao ‘medium’ da pintura. Ou seja, graças a sua valorização da recepção e do elemento material as artes a teoria da pintura começa a articular teoremas próprios para as artes plásticas.” (SELIGMAN-SILVA, 1998, p.18)

Pintores hiper-realistas me influenciaram particularmente : por meio de alguns quadros nos quais tem-se o sentimento súbito de que nossa sensibilidade em relação ao mundo muda completamente. Nunca prestamos atenção aos objetos do cotidiano nem aos ruídos de fundo da vida. E temos repentinamente através desses quadros o olhar surpreso diante do que não vemos e que é assim trazido à luz. (PEREC, 2003, v.2, p.77)

Porém, na maioria das vezes, a evidência diz respeito somente àquilo que atrai nossa atenção justamente no momento de sair da cadeia da banalidade diária, e que, por isso mesmo, vai compor o grosso da vida humana. De certo modo, pode-se dizer que só falamos daquilo que de alguma maneira nos fala, tautologia que permite ligar a evidência ao espetacular, como observado por Perec:

O que nos fala, parece-me, é sempre o evento, o insólito, o extraordinário : cinco colunas na primeira página, grandes manchetes. Os trens só passam a existir quando descarrilam, e maior é o número de viajantes mortos, mais os trens existem. (PEREC, 1989, p.9)

De que forma, então, pensar a evidência sem que sejamos presas da noção de escândalo, do que sai do ordinário, *i.e.* do “extra-ordinário”? Acompanhando os textos de Perec, tem-se a impressão de se estar no centro de uma reflexão sobre as práticas do olhar onde o ver coloca de lado a evidência das imagens escandalosas para construir uma prática que demanda àquele que olha com ele (o seu leitor), uma atenção às imagens do dia a dia. Durante uma conferência realizada na Alemanha, Francis Ponge diz àqueles que o escutavam: “[a]qui os objetos vivem também. Estão por todos os lados, estamos rodeados de testemunhas mudas (...)” (PONGE, 1961, p.269). Perec confere a “essas testemunhas mudas” toda a sua virtualidade significativa. Esse desafio parece presente em grande parte de seus textos, como que dialogando com a sentença de Maurice Blanchot: “[o] cotidiano: o que há de mais difícil a descobrir.” (BLANCHOT, 2007, p. 235)

No texto intitulado *Notes sur ma table de travail*, o autor de *La vie mode d'emploi* faz o seguinte comentário: “[h]á alguns anos que penso escrever uma história de alguns dos objetos que estão sobre a minha mesa de trabalho.” (PEREC, 1985, p.22) E quais seriam esses objetos? Mesmo se ele não cita mais do que três ou quatro nesse momento³, poderíamos facilmente imaginá-los: lápis, apontadores, canetas, folhas de papel (amassadas, rasgadas, dobradas, empilhadas), livros, blocos de notas, etc. E aí está a mesa de um escritor! Certamente, nada mais do que simples banalidades cotidianas, e por que não dizer, daquilo que há de mais evidente. Porém, essa evidência não se dá sem problemas, uma vez que, como diz Blanchot, “o cotidiano tem esse traço essencial: não se deixa apanhar.” (BLANCHOT, 2007, p.237).

Perceber sua evidência requer um verdadeiro trabalho do olhar diante das coisas. Permito-me, aqui, uma aproximação com um fragmento do livro *Imagens do pensamento*, em que Walter Benjamin diz: “[o]lhando para o céu, para uma jóia, para um livro, perdia-me nas cores.” (BENJAMIN, 2004, p.113). Assim como nessa frase do filósofo alemão, acredito que as descrições perecquianas devem ser pensadas no âmbito de uma idéia de contaminação advinda do mundo ao redor. É o que o leva, aparentemente, a formular a crítica endereçada a Robbe-Grillet, citada mais acima, em que o acusa de instaurar uma dicotomia entre o homem e o mundo⁴.

³ Em um texto intitulado *Still life / Style leaf*, Perec descreve sua mesa de trabalho de maneira minuciosa, detalhando ao leitor o conjunto de objetos dispostos diante de sua visão. É preciso reconhecer que entre os objetos mais comuns a qualquer mesa de um profissional da escrita, o leitor pode se deleitar com excentricidades como “um tipo de jóia composto de dois minúsculos crocodilos entrelaçados, e um peixe de latão, com olhos de vidro, cuja nadadeira ventral é uma manivela que permite desenrolar e tornar a enrolar o metro de costura escondido no interior do seu corpo (...)” (PEREC, 1989, p.108)

⁴ Ver páginas 2 e 3.

Consequentemente, recuperando-se a noção de *enargeia*, parece-me claro que Perec a vira de ponta à cabeça. Não se trata somente de reproduzir a evidência em toda a sua “clareza”, transportando aquilo de que se fala para o discurso, mas de saber dirigir o olhar em direção a ela. Procedendo dessa maneira, o autor estaria testemunhando uma presença na qual se sente diretamente implicado, acusando, assim, a trama de olhares entre ele e as coisas. Estar-se-ia, então, distante de um espaço neutro entre aquele que escreve e os referentes indicados pelo discurso. Tal fato, aliás, é que permite pensar a relação entre a obra perecquiana e o conceito de aura proposto por Benjamin. Como sugerido por Didi-Huberman, um dos aspectos da aura seria “o poder do olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante : ‘isto me olha’.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.148). Para que se possa refletir sobre esta questão na obra de Perec, parece-me interessante voltar mais uma vez às palavras de Ponge:

(...) eu falo dessas paredes, das tábuas desse assoalho, falo dessas chaves que vocês têm dentro dos bolsos, de todos esses objetos que nos acompanharam, ou que nos esperaram aqui, e que estão aqui com a gente, e que têm que se calar à força (...) e dos quais jamais nos damos conta, vocês sabem, jamais. (PONGE, 1961, p.244)

Perec, do mesmo modo que o poeta do *Parti Pris des Choses*, faz da evidência daquilo que está o mais próximo possível matéria de sua escritura. Porém, a percepção dessa proximidade costuma escapar aos olhares:

Vivemos no espaço, nesses espaços, nessas cidades, nesses campos, nesses corredores, nesses jardins. Isso nos parece evidente. Talvez isso devesse ser efetivamente evidente. Mas isso não é evidente, isso não se dá naturalmente. (PEREC, 1974, p.13)

Levar a atenção de encontro à evidência do mundo configura, consequentemente, uma prática específica diante do real. Como indicado na epígrafe do romance *La vie mode d'emploi*, tomada de empréstimo por Perec a Julio Verne: “Olhe com todos os seus olhos, olhe.” (PEREC, 1978) Somada a sua declaração de proximidade com o hiper-realismo pictórico, essa frase parece, mais uma vez, indicar a fuga da neutralidade das descrições que levaria a tautologia do *what you see is what you see*, citada por Didi-Huberman (GLASER, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p.55). Como nos explica Jean Dauvignaud:

O talento de Perec e o motor mesmo de sua criação, não é, desde *Les choses*, de ter-se ramificado em um campo de experiências que se desvendam somente àquelas que, previamente, e provavelmente dolorosamente, tomaram em relação a si próprios uma distância e colocaram “entre parênteses ” o que, para os outros, é um lugar comum ou uma evidência? (DAUVIGNAUD, 2005, p.76)

Olhar “com todos os seus olhos” parece exigir uma reestruturação do estatuto mesmo da fronteira entre “visibilidade / invisibilidade”, permitindo, desta maneira, a aparição da força “aurática” das imagens habituais. É, aliás, essa força que denuncia a trama significativa que configura a realidade, evitando em certo sentido a tautologia citada há pouco. Logo, é preciso atenção, pois para Perec não há transparência, ou antes, é a própria transparência do dia a dia em suas diversas aparições que dificulta sua visualização. Citando novamente Blanchot:

O cotidiano escapa (...). É o despercebido, em primeiro lugar no sentido de que o olhar sempre o ultrapassou e não pode tampouco introduzi-lo num conjunto ou fazer-lhe a “ revista”, isto é, fechá-lo numa visão panorâmica (...). (BLANCHOT, 2007, p.237).

Na obra de Perec, a reflexão em face do habitual não é elaborada sem que se leve em conta a própria impossibilidade de se apreender o real enquanto totalidade definida e assimilável como tal.

Esse aspecto vem assinalar um jogo de claro / escuro que acompanha cada evidência, ou como diria Benjamin: “a única aparição de uma distância, tão próxima esteja ela.” (BENJAMIN, 2000, vol.3, p.75) Ao retomarmos a história de Borges sobre os geógrafos do rei, podemos perceber a impossibilidade radical de pensar a evidência perecuiana a partir de uma transposição direta da realidade. Antes, é preciso construí-la em um trabalho de Sherazade que suscite um escrever maníaco. Numa frase em que retoma Marcel Proust, Perec oferece uma pista para isso: “[d]urante muito tempo me deitei por escrito.” (PEREC, 1974, p.25). A partir daí, poder-se-ia supor a continuação dessa estrutura *ad infinitum*, permutando-se o verbo dormir por qualquer ação do cotidiano, até se chegar à fórmula: a vida por escrito.

Em suas obras, a evidência do usual só é colocada diante dos olhos por meio de uma reorganização das imagens elaboradas pelo trabalho da linguagem escrita. Aliás, sua participação junto ao Oulipo não parece deixar dúvidas quanto à sua crença na materialidade da linguagem, afastando qualquer risco quanto a um realismo que não visse na manipulação desse código maiores consequências no processo de visualização / significação do mundo. Valendo-se dos conceitos de denotação e conotação tal como desenvolvidos por Roland Barthes, Perec faz a seguinte afirmação: “(...) eu estaria totalmente do lado da linguagem que envolve as coisas, daquilo que há embaixo, de tudo que as alimenta, de tudo que injetamos nelas...” (PEREC, 2003, v.2, p.77). Essa passagem afasta os riscos de uma “ilusão referencial” no que tange às suas reflexões sobre a prática literária diante do real. Barthes, ao falar dessa ilusão, explica-nos que “[s]emioticamente, o ‘pormenor concreto’ é constituído pela colusão ‘direta’ de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma forma de significado.” (BARTHES, 2004, p.189) Nos textos de Perec, a linguagem tem papel extremamente importante, e longe de criar a ilusão de simples denotação, é justamente o que lhe permite significar “o material reunido”.

Toda essa importância conferida à linguagem em sua relação com a visibilidade do mundo aparece de maneira bastante clara nesta passagem: “[o] aleph, esse lugar borgesiano onde o mundo todo está simultaneamente visível, é outra coisa que não o alfabeto?” (PEREC, 1974, p.21) Trata-se, antes de mais nada, de uma “textualização” do mundo. Esse procedimento, como observa Perec a propósito do *aleph*, configura uma estratégia de esgarçamento do campo visual, único momento em que “o mundo todo é simultaneamente visível”. Assim, acredito não ser possível pensar no seu processo de descrição senão a partir de uma reflexão sobre o trabalho de construção de um arquivo-mundo de “tudo que a palavra pode ‘cartografar’”, como nos ensina Edson Rosa da Silva (SILVA, 2005, p.1).

Para a antiga *ekphrasis*, tratava-se ora de “colocar sob os olhos” do espectador a cena descrita, revelando dessa maneira a força da *elocutio* do orador, ora de “fazer ver” aquilo de que se falava, atraindo, no caso da História, a atenção para o efeito de prova. Quanto a esta, ainda que sua dimensão discursiva tenha se tornado importante durante o romantismo e retornado com força nas discussões teóricas da segunda metade do século XX, o espectro de objetividade não cessa de assombrar àquele que escreve para lembrá-lo do afastamento entre sujeito e objeto. Michel de Certeau nos lembra que a História ocidental surge “a partir de uma ruptura entre um sujeito e um objeto da operação, entre um querer escrever e um corpo escrito (...)” (CERTAU, 1975, p.10) Ou seja, entre aquele que fala e a coisa retratada surge sempre um problema, melhor dizer, um espaço a transpor. Entretanto, nas reflexões de Perec, a evidência parece falar menos da pureza do que é descrito, e mais de um choque entre corpos que se daria pelo encontro entre um olhante e um olhado, o que já procurei apontar a partir de um diálogo com Benjamin. Essa dialética entre as duas partes é que permitiria a construção da imagem formulada enquanto escritura, possibilitando ao autor significá-la no momento mesmo em que as deixa falar:

Como falar dessas “coisas comuns”, melhor, como acoçá-las, como desalojá-las, arrancá-las do invólucro dentro do qual elas permanecem coladas, como dar-lhes

um sentido, uma língua: que elas falem, enfim, do que é, do que somos. (PEREC, 1989, p.10)

Referências Bibliográficas:

- BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- _____. *Le Degré Zéro de L'Écriture*. Paris: Éditions du Seuil.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Carlos Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2ª reimpressão, 1997.
- _____. *Œuvres*. Trad : Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch. Paris: Gallimard, coll. Folio Essais, 2000.
- _____. *Imagens de pensamento*. Trad : João Barrento. Lisboa : Assírio & Alvim, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
- Cahiers Georges Perec 1 : Colloque de Cerisy (juillet 1984)*. Paris : POL, 1985
- BORGES, Jorge Luis. *História Universal da Infâmia*. Trad.: Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.
- CERTEAU, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998
- Duarte, Rodrigo; Figueiredo, Virgínia (orgs.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. In : Revista USP. São Paulo, n.71, 2006
- HARTOG, François. *Évidence de l'histoire: ce que voient les historiens*. Paris : EHESS, 2005
- PEREC, Georges. *Penser / Classer*. Paris: Hachette, 1985
- _____. *La vie mode d'emploi*. Paris : Hachette, 1978
- _____. *L'infraordinaire*. Paris : Seuil, 1989
- _____. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1974
- _____. *L.G: une aventure des années soixante*. Paris : Éditions Seuil, 1992
- _____. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Christian Bourgois éditeur, 2005
- _____. *Entretiens et Conférences I*. Org :Dominique Bertelli et Mireille Ribière. Joseph K. 2003
- _____. *Entretiens et Conférences II*. Org :Dominique Bertelli et Mireille Ribière. Joseph K. 2003
- PONGE, Francis. *Le Grand Recueil*. Paris : Gallimard, 1961
- _____. *Métodos*. Trad.: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- RICOEUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.

SCHILLING, Derek. *Mémoires du quotidiens: les lieux de Perec*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires Septentrion, 2006

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Introdução / Intradução: 'Mimesis', Tradução, Enárgeia e a tradição do 'ut pictura poesis'*. In: Laocoonte, de G.E.Lessing. São Paulo: Iluminuras, 1998

SILVA, Edson Rosa da. *Inventário e imaginação: escrever / escavar o(s) espaço(s) etc*. Palestra conferida durante o XIII Seminário Internacional da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, 2005