

UM MODO DE LER UM LIVRO-BIBLIOTECA: A REESCRITURA PERECQUIANA NA COMPOSIÇÃO DE LA VIE *MODE D'EMPLOI*

Carolina Augusto MESSIAS*

- **RESUMO:** Este artigo apresenta e analisa a composição perecquiiana em seu livro *A vida modo de usar* (1978). Partimos da imagem desse livro-biblioteca, formado por inúmeros “modelos” literários de Perec, e da discussão teórica sobre intertextualidade e reescritura, para analisar algumas aproximações possíveis entre Perec e Flaubert, sobretudo, em seu *Bouvard e Pécuchet* (1881).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Georges Perec. Gustave Flaubert. Reescritura. Erudição.

Do livro-edifício ao livro-biblioteca

Eu provei esse sentimento, novamente muito borgesiano, de me encontrar em uma biblioteca onde todas as estantes teriam sido derrubadas pelo chão, e dessa imensa desordem nasciam aproximações, acoplamentos surpreendentes mas, como dizem, “fêcundos”, e em todo caso bastante divertidos. Gérard Genette em entrevista à revista Art press.¹

*La Vie mode d'emploi*², de Georges Perec (1978), é livro de romances. É o que denuncia o subtítulo *Romans*, que nos coloca, logo de início, diante de certo estranhamento em relação à forma como deveremos ler esse livro. Uma série de

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900. carolina.messias@usp.br.

¹ “J’ai éprouvé ce sentiment, de nouveau très borgesien, de me trouver dans une bibliothèque où tous les rayons auraient été renversés par terre, et de cet immense désordre naissaient des rapprochements, des accouplements surprenants mais, comme on dit, fêcunds’, et en tout cas assez amusants.” (GENETTE, 1983, p.32, tradução nossa).

² Traduzido para o português por Ivo Barroso, publicado pela Companhia das Letras em 2009 com o título *A vida modo de usar*. A partir de agora, indicaremos esse título através da sigla *LVME*.

Artigo recebido em 31 de janeiro de 2010 e aprovado em 24 de junho de 2010.

romances contida num só volume em que encontramos as histórias dos moradores do prédio do número 11 da rua Simon-Crubellier, histórias de colecionadores, histórias de pessoas comuns e nada comuns que poderiam ser nossos vizinhos.

Sobre esse livro-edifício, em que cada capítulo é intitulado pelo nome que poderia compor a lista do interfone da portaria do prédio, destacamos o espaço como eixo organizador de toda a obra. É o espaço do prédio que permite a ligação entre as histórias tão distantes do passado, do presente e até do futuro de alguns de seus habitantes. A organização temporal da obra não é cronológica, mas está intimamente ligada ao espaço, já que cada apartamento disparará uma memória diferente. Poderíamos, ainda, tratar do papel dos objetos (que já estiveram ou que estão) presentes em cada apartamento, já que é a partir deles, ou melhor, da descrição deles, que traçamos um retrato de cada personagem, como se objetos que eles detêm ou detiveram fossem determinantes para a memória que eles desencadeiam: a história que surge a partir dos objetos em forma de digressão.

Trata-se de um livro de coleções diversas: de objetos antigos, de enigmas, de desejos, de livros... Afinal, para compor um “manual de como usar a vida” era preciso ter esse caráter enciclopédico, como se pudéssemos encontrar pequenas notas de saber, mesmo que essa busca seja ilusória nesse jogo entre ficção e erudição.

Poderíamos chamá-lo também de livro-biblioteca potencial, que além de indicar uma série de leituras, por exemplo, na bibliografia presente no capítulo IX (*Para mais informações:*), ou no longo *Índice remissivo de algumas histórias contadas neste livro* com os títulos das histórias dos moradores do edifício, trata-se de um livro feito de outros livros.

Neste artigo, partimos dessa imagem de livro-biblioteca para tratar da reescrita perecquiana e da composição de *LVME* a partir dos “modelos” literários de Péc, sobretudo, Flaubert³ em seu *Bouvard et Pécuchet* (1881).

A biblioteca de modelos

Parte do trabalho de Péc na composição de *LVME* pode ser conferida no *Cahier des Charges de La Vie mode d'emploi*. Nesse conjunto de manuscritos facsimilados, encontramos um caderno *Citations* (Citações), em que Péc coloca o nome de cada escritor que ele pretende citar em seu livro, seguido por uma lista numerada de 1 a 10 em que consta o título da obra e a página que será citada, e o capítulo do *LVME* que receberá essa citação. Além disso, há o caderno *Allusions*

³ Neste trabalho, utilizamos a edição de *Bouvard e Pécuchet* publicada em 1999 pela Folio Classiques/Gallimard, feita por Claudine Gotthot-Mersch.

✧ *Détails* (Alusões e Detalhes) e o próprio *Cahier des Charges* em que cada folha representa um capítulo e apresenta uma lista de elementos que devem estar presentes nesse capítulo.

Gostaríamos de ressaltar a referência a esses outros livros que Perec cita não só no conjunto de manuscritos como também no final de *LVME*, em entrevistas e em conferências. Entendendo a escritura como um ato cultural, esse escritor nunca escondeu a presença de “modelos” em seus livros, que são como “pesquisas sobre o poder da linguagem”⁴. Essa ideia de modelo aparece na conferência de Warrick, proferida em 1967, quando Perec apresenta sua posição diante da literatura engajada ou sartriana. Segundo ele, essa literatura se preocupava com o conteúdo e em transmitir uma série de sentimentos aos leitores. A questão da escritura não se colocava até então. Perec, no entanto, mesmo declarando seu desejo de ser um escritor realista, coloca a questão da escritura em primeiro lugar como forma de se relacionar com o real. Para Hill (1990, p.29):

[...] os jogos intertextuais, na obra de Perec, contestam ou problematizam os modos de representação tradicionais de modo que eles se tornam a única maneira, para Perec, de abordar a difícil questão dos campos. [...] A escritura torna-se, conseqüentemente, um projeto de reconciliação, um desejo de reunir fragmentos de real, fragmentos de texto num percurso interminável, mesmo sabendo, entretanto, que é impossível a esse percurso de se representar ele mesmo e que um espaço vazio, um enigma disponível, uma peça faltante do quebra-cabeça está sempre lá, sem lugar preciso, no centro ou à margem, e que ela é a própria condição da empreitada.⁵

Utilizar modelos de forma sistemática e programada na composição de seus romances permitiu que Perec se introduzisse na discussão sobre a escritura, propondo novas formas (e fórmulas) para a representação tradicional. Segundo ele, seu primeiro modelo foi Brecht, em cujo teatro Perec encontrou a noção de distanciamento. Essa noção permitirá futuramente uma aproximação de Perec ao estilo flaubertiano,

⁴ “*C'est-à-dire qu'en somme, il n'y a pas d'écriture naturelle, il n'y a pas d'inspiration, il n'y a rien qui m'aide, qui se trouve au-dessus de ma tête et qui m'aide à produire du langage. L'écriture est un acte culturel et uniquement culturel. Il y a uniquement une recherche sur le pouvoir du langage. Entre le monde et le livre, il y a la culture.*” Cf. integralmente a conferência de Perec “Pouvoirs et Limites du romancier français contemporain ” em Ribière (1990, p.35).

⁵ “[...] *les jeux intertextuels, dans l'oeuvre de Perec, contestent ou problématisent les modes de représentation traditionnels qu'ils deviennent la seule manière, pour Perec, d'aborder la question difficile des camps. [...] L'écriture devient, en conséquence, un projet de réconciliation, un désir de rassembler des fragments de réel, des fragments de texte dans un parcours interminable, tout en sachant, cependant, qu'il est néanmoins impossible à ce parcours de se représenter lui-même et qu'un espace vide, une énigme vacante, une pièce manquante du puzzle est toujours là, sans place précise, au centre ou dans la marge, et qu'elle est la condition même de l'entreprise.*” (HILL, 1990, p.29, tradução nossa).

característico pelo distanciamento gerado pelo trabalho com o foco narrativo. Por conta desse efeito, o leitor não precisa se aproximar de um sentimento ou de um evento narrado, mas apenas compreendê-los.

Na mesma conferência, Perec destaca ainda os projetos do *Nouveau Roman* e do grupo *Tel Quel*, mais voltados a uma exploração da linguagem pela linguagem, isto é, uma exploração das potencialidades da linguagem. O escritor reconhece que, mesmo em crise, esses grupos promoveram uma grande abertura na literatura francesa no que diz respeito ao diálogo com outras formas estéticas, como a *pop art* e o *free-jazz*, que trabalham com a ideia de improvisação e transformação a partir das formas tradicionais:

Penso que esse tipo de literatura parece, enfim tem ou empreende, relações com a “pop” arte, com uma certa forma da pop art, em que não se trata nunca de pintar qualquer coisa que já foi pintada antes, deturpando-a de sua função, com o free-jazz, que é uma forma totalmente recente de jazz que se caracteriza pelo abandono de qualquer restrição rítmica e melódica e parte unicamente, enfim, unicamente – se podemos dizer – da inspiração, já que os intérpretes tocam juntos sem tema, sem tempo e sem harmonia. **Apenas, o que é muito interessante, é que, sendo obrigados dessa forma a se lançar eternamente nas águas, eles recorrem, para se salvar, a todas as formas tradicionais que o jazz utilizou antes deles.** É uma forma de jazz que utiliza muito a citação, é por isso que eu falo disso⁶.

Como dissemos anteriormente, a prática da citação é sistemática na escritura perecquiana. Muitas são as referências citadas por Perec, poderíamos lembrar, por exemplo, Kafka, Borges, Calvino, Julio Verne. Nosso interesse principal, entretanto, está na forma como as leituras de Flaubert estão presentes nas obras de Perec. Como objeto de análise, utilizaremos trechos de *LVME*, em que aparecem alguns procedimentos flaubertianos, sobretudo de *Bouvard et Pécuchet*, o livro inacabado de Flaubert que foi publicado em 1881 sobre dois senhores de meia idade que decidem morar juntos e acumular todo conhecimento possível a partir da cópia de outros textos.

⁶ “Je pense que ce type de littérature ressemble, enfin a, ou entretient, des rapports avec le ‘pop’ art, avec une certaine forme du pop art, où il n’est jamais question que de peindre quelque chose qui a déjà été peint, en le détournant de sa fonction, avec le free-jazz, qui est une forme tout à fait récente de jazz qui se caractérise par l’abandon de toute contrainte rythmique et mélodique et part uniquement, enfin, uniquement – si l’on peut dire – de l’inspiration, puisque les joueurs jouent ensemble sans thème, sans tempo et sans harmonie. Seulement, ce qui est très intéressant, c’est que, étant obligés comme ça de se jeter perpétuellement à l’eau, **ils ont recours pour se sauver à toutes les formes traditionnelles que le jazz a utilisées avant eux.** C’est une forme de jazz qui utilise énormément la citation, c’est pour ça que j’en parle.” Cf. esse trecho da conferência de Perec em Ribière (1990, p.38, tradução e grifo nossos).

A aproximação entre Péric e Flaubert, no entanto, não é exclusiva de *LVME*. Desde seu primeiro romance, *As coisas* (1965), Péric coloca *A educação sentimental* (1869) como um de seus modelos principais. Dentre os procedimentos utilizados na reescrita de trechos desse romance, podemos citar o trabalho com as descrições que perdem sua função inicial de representação ou explicação da realidade e a presença de alucinações, trabalhadas por meio de um foco narrativo suspeito que confunde a voz do narrador com a do(s) personagem(ns). No entanto, a leitura de *As coisas* não nos permite reconhecer apenas um trabalho com citações explícitas ou implícitas de *A educação sentimental*, mas desperta referências de todo repertório flaubertiano, isto é, de imagens e procedimentos que não são exclusivos desse romance.

O trabalho citacional de Péric em *LVME* é ainda mais difuso, já que não se trata de apenas 4 modelos como no caso de *As coisas*⁷, mas de, no mínimo, 20 modelos literários que compõem as peças desse grande quebra-cabeças. O *Cahier des Charges* nos apresenta as pistas das citações trabalhadas por Péric em seu livro. Sobre Flaubert, aparecem como referências os seguintes títulos: *A educação sentimental*, *Correspondência*, *Uma alma simples* e *Bouvard e Pécuchet*. A escolha da aproximação entre *LVME* e esse último romance flaubertiano, num primeiro momento, está ligada a uma questão temática. Ambos trabalham com a estética das listas e com a presença da erudição. Mas isso será tratado mais adiante.

Nossa proposta, no entanto, não é atestar uma filiação de Péric a Flaubert através de citações pontuais, ou seja, não pretendemos tomar a lista do *Cahier des Charges* e verificar se as citações do Flaubert estão nos capítulos indicados, mas estudar a relação entre forma escritural de Péric e de Flaubert, observando como a análise do procedimento do escritor do XIX permite esclarecer alguns procedimentos perecquianos, como o trabalho com a descrição, a enumeração e o foco narrativo.

Questões de método: Lupas para ler o livro-biblioteca

Para examinar esse jogo escritural que Péric desenvolve em seu *LVME*, sempre em diálogo com outros escritores, partimos da discussão de nosso pressuposto teórico-metodológico: os conceitos de intertextualidade e reescrita.

O conceito de intertextualidade foi introduzido por Julia Kristeva a partir da teoria bakhtiniana de dialogismo e polifonia. Trata-se do diálogo entre textos de forma ampla, por exemplo, uma alusão de um texto a outro ou uma citação

⁷ Os quatro modelos literários de *Les Choses* são destacados por Péric na conferência de Warwick formando um quadrado em torno do título do livro: Barthes (*Mythologies*), Antelme (*La Condition Humaine*), Nizan (*La Conspiration*) e Flaubert (*L'Éducation sentimentale*).

direta. Genette (1982) apresenta a intertextualidade entre os cinco tipos de relação “transtextuais”: a intertextualidade que, retomando Kristeva, refere-se à percepção do leitor da relação entre um texto literário anterior e posterior, e em que a alusão está inserida. O paratexto, que concerne o “redor” do texto (título, notas, ilustrações, epígrafes, etc.); a metatextualidade – que é a relação crítica, por excelência, por englobar o “comentário”, a comparação alusiva que une os textos; a arquitextualidade, referente ao gênero a que pertence determinado texto (poesia, ensaio, romance...); e hipertextualidade, cuja definição será desenvolvida ao longo de todo seu livro, que trata de uma relação através da qual dois textos, no mínimo, operam certas transformações sem necessariamente haver citação.

Todorov (1981), referindo-se também à introdução feita pelo estudo de Kristeva sobre Bakhtin, também trata da intertextualidade como a relação entre dois enunciados, no mínimo; e apresenta a oposição entre texto dialógico e monológico, amplamente discutida pela análise do discurso e pela semiótica, sendo o dialogismo considerado como princípio de todo discurso e o texto monofônico aquele que esconde as vozes que possui e que, segundo Todorov, não é apropriado à criação autêntica. De acordo com o autor, a intertextualidade é o constituinte indispensável ao trabalho do escritor, que versa sobre a linguagem em si mesmo e fora dele.

A noção de reescritura aparece com a de hipertextualidade, introduzida por Genette (1982) em *Palimpsestes*. Trata-se de noções vizinhas à intertextualidade, porém, apesar da dificuldade em delimitar fronteiras entre elas, é possível destacar algumas de suas características que permitem ao leitor-pesquisador projetar diferentes olhares sobre seu objeto de estudo. Enquanto a intertextualidade seria uma qualidade do texto, ou seja, algo inerente a ele, já que reconhecemos que todo texto dialoga com outros, a reescritura estaria ligada à prática do escritor frente à própria escritura, quando opera uma transformação do texto base. Poderíamos citar como formas de reescritura: o pastiche, a paródia, a tradução, a imitação, a transposição, etc.

Para discutir alguns pontos de conflito entre a intertextualidade e a reescritura, nos deteremos no texto “Da intertextualidade à reescritura”, de Anne-Claire Gignoux, publicado tanto no livro *Récritures – autour du Nouveau Roman*, em 2003, como nos *Cahiers de Narratologie*, n.13, em 2006.

O conceito de reescritura surge na França a partir da década de 1980. *Réécriture* ou *Récriture* em francês, o termo se refere ao trabalho de um escritor que se apropria e transforma o texto-base. Gignoux propõe que a intertextualidade é um fenômeno ligado exclusivamente à recepção, enquanto a reescritura concerne apenas à produção. Para ela, o “problema”⁸ da intertextualidade aliada à recepção está no fato de que o

⁸ “Partant, se souève le problème majeur de l'intertextualité: parce que le récepteur établit l'intertexte, cet intertexte peut varier d'un lecteur à l'autre, selon la culture et les lectures antérieurs des lecteurs. [...] On ne peut nier que

intertexto pode variar segundo o leitor de diferentes países, culturas e repertório de leitura.

Outro “problema” seria o fato de que os textos compõem um amplo diálogo uns com os outros e, talvez, algumas referências do escritor sejam impossíveis de serem resgatadas porque não são apenas leituras de outros autores clássicos, mas de todo um repertório cultural também ligado ao discurso cotidiano (dos jornais), ao discurso familiar, aos grupos de literatura, ou seja, é um diálogo com sujeitos que possuem outros discursos. Nesse ponto estaria a dificuldade em estudar a intertextualidade, por estar ligada a um domínio muito subjetivo da linguagem, mas esse problema não parece ser resolvido pelo estudo da reescritura, como veremos adiante.

Gignoux (2003) diferencia a *rÉcriture* da *rÉÉcriture*. Esta última estaria ligada à crítica genética, à qual ela não parece ser muito favorável, por exemplo, no trecho:

Com efeito, não se deve esquecer que os *avant-textes* não têm nada em comum, sociologicamente falando, com os livros publicados. Alguns geneticistas têm às vezes tendência a esquecer que o único, o autêntico contato do leitor comum com a obra de arte literária se faz através do livro publicado; os manuscritos só são destinados ao estudo crítico. Nossa reescritura, como vontade manifesta de um autor de reescrever o livro de outrem ou de reescrever um de seus próprios livros já publicados, ou um de seus próprios textos em seu interior, não é a reescritura genética (GIGNOUX, 2003, p.16, tradução nossa).⁹

A *réécriture*, para Gignoux, seria o ato de escritura durante a preparação do texto, ou seja, quando o escritor rasura, corrige, apaga, enfim, reescreve seu texto antes de publicá-lo. Já a *récriture*, que traduzimos aqui também como reescritura¹⁰, estaria ligada a uma intenção do escritor, um ato programado de transformação de outro texto já publicado (do próprio escritor ou de outro). Esses mesmos termos, no entanto, são usados de forma diferente por Danielle-Claude Bélanger, que apresentou uma dissertação sobre a reescritura em Madeleine Ferron, escritora do Quebec e contemporânea de Péric. Bélanger (2002) apresenta duas diferentes práticas hipertextuais: a *récriture*, como uma mudança de versão de um texto A para um texto

l'intertextualité soit un phénomène de réception.” Gignoux (2006).

⁹ “*En effet, Il ne faut pas oublier que les avant-textes n'ont rien de commun, sociologiquement parlant, avec les livres publiés. Certains généticiens ont parfois tendance à oublier que le seul, l'authentique contact du lecteur ordinaire avec l'oeuvre d'art littéraire se fait à travers le livre publié; les manuscrits, eux, ne sont livrés qu'à l'étude critique. Notre réécriture, comme volonté manifeste d'un auteur de récrire le livre d'autrui ou de récrire un de ses propres livres déjà publiés, ou un de ses propres textes à l'intérieur, n'est pas la réécriture génétique.*” (GIGNOUX, 2003, p.16, tradução nossa).

¹⁰ Escolhemos adotar apenas o termo reescritura (com dois es) por não estarmos preocupados com as diferenças entre a reescritura genética ou intertextual, já que ambas trazem a ideia de transformação programada pelo escritor, que é a mais importante para nós neste momento.

A', e a *réécriture*, que se refere ao trabalho de transformação de um texto ou trecho de um hipotexto A em um hipertexto B. Além de utilizarem os termos de forma contrária, ambas insistem na divisão de tipos de reescritura. Gignoux defende três tipos de *réécriture*, além da *réécriture* genética: intertextual, intratextual e macrotextual; já Bélanger apresenta três modalidades de reescrituras presentes na obra de Madeleine Ferron: *réécriture*, noção próxima de reedição, *réécriture élargie* (ampliada), e *réécriture restreinte* (restrita), todas ligadas a certas operações específicas¹¹.

Segundo Gignoux (2003, p.17), tanto para estudar a reescritura como a intertextualidade, é necessário ter “marcas materiais, tangíveis, comprováveis” que formem um conjunto ao longo do texto, mesmo que a reescritura pressuponha a intertextualidade, e esta, ao contrário, não garante a reescritura. Porém, poderíamos nos perguntar: quais e de que tipo seriam essas marcas concretas? Anteriormente, ela apontou como problema o fato de a intertextualidade ser um fenômeno submetido ao olhar do leitor, ora, a reescritura, mesmo trazendo marcas concretas da relação entre dois textos, também não estaria submetida à recepção? Se a reescritura não fosse passível de re-significação pelos diferentes olhares, não estaria fadada ao fracasso?

Gignoux (2003, p.18) continua dizendo que “A reescritura se diferenciaria então da intertextualidade unicamente por seu caráter formal. Mas na maioria dos casos, no que diz respeito ao Nouveau Roman, a reescritura pressupõe e exige uma intenção de reescrever. Ela se situa então tanto do lado da produção como da recepção”¹². Concordamos que a reescritura está tanto do lado da recepção, já que exige certos mecanismos de leitura, e leituras anteriores do leitor, quanto do lado da produção, já que pressupõe um desejo de prolongamento. A palavra “intenção”, empregada pela autora, nos parece problemática, já que pressupõe algo totalmente programado e manipulado, porém, o desejo é anterior ao programa e, às vezes, nem passa por ele. Para ela, a amplitude da reescritura e a quantidade de obras reescritas legitimam o fato de estarem ligadas à intenção do escritor. Mas essa quantidade não pode comprovar coisa alguma além da existência de escritores incomodados (no bom ou mau sentido) com outros textos e com seu próprio fazer-escrever.

Segundo ela, o crítico é o único que pode julgar a amplitude da reescritura e a interpretação deste é bem menos aleatória do que no caso da intertextualidade¹³.

¹¹ Algumas das operações de reescritura citadas são: Distorção, expansão, deslocamento, conversão, substituição, intervenção, adjunção, apagamento. Além da tradução, versificação, prosificação, narrativização ou dramatização.

¹² “*La réécriture se différencierait alors de l'intertextualité uniquement par son caractère formel. Mais dans la plupart des cas, et en ce qui concerne le Nouveau Roman, la réécriture présuppose et exige une intention de réécrire. Elle se situe alors autant de côté de la production que de la réception.*” (GIGNOUX, 2003, p.18, tradução nossa).

¹³ “*L'intertextualité reste bien souvent aléatoire: elle dépend de chaque lecteur, et de sa culture. Elle peut aussi bien n'être pas peçue, ou encore le lecteur est susceptible d'en projeter dans tel texte, qu'un autre lecteur jugera dépourvu d'intertextualité. Au contraire, la réécriture toujours grâce à son ampleur, est obligatoire; non dans le sens ou elle est*

No entanto, se pensarmos que essa “aleatoriedade” está ligada à cultura ou ao contexto histórico em que o crítico está situado, ela influencia na análise do crítico sim. Quem garantiria que dois críticos leriam a reescritura de Péric sobre Flaubert da mesma forma? Dessa forma, só existiria uma análise possível da reescritura.

Não acreditamos que a análise de uma reescritura seja incontestável¹⁴, nem que a intertextualidade seja aleatória. Entendemos que se trata de fenômenos diferentes: a intertextualidade como relação entre textos de qualquer espécie, noção ampla e que está presente em todos os textos, enquanto a reescritura, que seria um fenômeno de busca pela forma de outro escritor, de prolongamento de um texto anterior, de apropriação de outro texto como seu próprio. A diferença, a nosso ver, estaria no trabalho com a forma, o que consideramos importante no estudo do tipo de contribuição ou do tipo de olhar sobre a literatura que determinado procedimento reescrito reflete.

La Vie mode d'emploi: Reescritura de um tema?

Como anunciamos anteriormente, outro método que permite a aproximação de *LVME* e *Bouvard et Pécuchet* é o temático. Desde a presença de senhores de meia idade como personagens principais que se encontram de forma aleatória até a busca incessante desses por algo que preencha a existência deles. No caso de *Bouvard et Pécuchet*, trata-se da busca pelo saber enciclopédico, desejo este que os leva à prática sistemática da cópia. Já em *LVME*, encontramos, além dos três velhinhos principais Winckler, Bartlebooth e Valène, uma série de personagens pesquisadores, curiosos, colecionadores e autodidatas.

O próprio subtítulo *Da falta de método nas ciências*, empregado por Flaubert em 1879 para *Bouvard et Pécuchet*, denuncia a forma como o escritor reescreve o saber enciclopédico em seu livro. Da mesma forma, podemos entender que Péric usa a erudição de forma ficcional em seu “livro-guia de como usar a vida”, o que muitos críticos trataram como “falsa erudição”, já que o escritor cria referências nem sempre verdadeiras, como faz parte do jogo ficcional. Por esse motivo, preferimos nomear essa relação como “sonho enciclopédico”, como propõe Benabou (1990, p.43):

forcément perçue mais dans le sens où, même si elle n'est pas affichée, une fois démontrée, elle est incontestable et sans appel.” (GIGNOUX, 2003, p.18).

¹⁴ A própria Gignoux (2003, p.28), numa das análises do livro, no caso sobre a *Bataille de Pharsale*, em que Claude Simon reescreve *À la recherche du temps perdu*, de Proust, confessa que “*La Bataille de Pharsale* conta com 69 citações de Proust no mínimo, talvez menos, pois o estatuto de algumas delas é contestável.” Ora, se a citação é contestável, como seria possível sustentar que aquele trecho é uma reescritura de Proust?

Eu diria antes que essa relação se inscreve no contexto do que se deveria denominar “o sonho enciclopédico” de Perec, cuja origem será conveniente examinar mais extensamente. Esse sonho, que era inicialmente o dele, não teve fim antes que ele os transmitisse a seus heróis! Daí a abundância, em *A vida modo de usar*, desses personagens eruditos, pesquisadores, cuja vida é inteiramente ocupada pela perseguição de um saber, pela elucidação de um mistério. Smautf ou o Doutor Dintenville são bons exemplos desse tipo, mas é mesmo num Leon Marcia que aparece, em estado puro, esse frenesi, essa bulimia de saber.¹⁵

O saber enciclopédico flaubertiano poderia estar ligado ao *efeito-dicionário* de Perec, empregando o termo que aparece na tese de H. Hartje (1995), cuja variedade de discursos dá impressão de construção de um saber, quando, na verdade, está apenas acumulando pistas falsas que desconcertam o leitor, que não saberá como lidar com aquelas (des)informações:

É então que nos damos conta da extraordinária variedade de discursos de que Georges Perec se utiliza para embaralhar as pistas, desconcertar o leitor, criar o efeito-dicionário rompendo sistematicamente as fronteiras dos gêneros convocados, imbricando ao máximo os diferentes níveis da narrativa, tecendo uma tela em *trompe-l'oeil* com ajuda de uma técnica muito hábil de descrição-narração (HARTJE, 1995, p.163).¹⁶

Procuramos mostrar que o tema do enciclopedismo em *LVME* está especialmente ligado ao apresentado em *Bouvard et Pécuchet*. Claro, a ligação entre ciência e ficção não é exclusiva de Flaubert, mas a forma como foi introduzida por ele na literatura, sobretudo por meio das descrições, é muito próxima do trabalho de Perec. É nesse ponto que gostaríamos de estabelecer um diálogo entre os métodos aqui tratados: a reescritura e a análise de um tema.

A ponte que ligaria essas duas áreas seria a descrição. Escolhemos dois trechos descritivos para ilustrar o que entendemos como reescritura perecquiana, pois, de

¹⁵ “Je dirais plutôt que ce rapport s’inscrit dans le cadre de ce qu’il faudrait appeler ‘le rêve encyclopédique’ de Perec, et dont il conviendrait d’examiner plus loin l’origine. Ce rêve qui était d’abord le sien, il n’a eu de cesse que de le transmettre à ses héros ! d’où l’abondance, dans *La vie mode d’emploi*, de ces personnages d’érudits, de chercheurs, dont la vie est entièrement occupée par la poursuite d’un savoir, par l’élucidation d’un mystère. Smautf ou le docteur Dintenville en sont de bons exemples, mais c’est bien entendu chez un Léon Marcia qu’apparaît à l’état pur cette frénésie, cette bulimie de savoir.” (BENABOU, 1990, p. 43. tradução nossa).

¹⁶ “C’est alors qu’on se rend compte de l’extraordinaire variété des discours mis à contribution par Georges Perec afin de brouiller les pistes, déconcerter le lecteur, créer l’effet-dictionnaire en décloisonnant systématiquement les frontières des genres convoqués, en imbriquant au maximum les différents niveaux du récit, en tissant une toile en *trompe-l’oeil* à l’aide d’une technique très habile de description-récit.” (HARTJE, 1995, p.163, tradução nossa). Neste trecho, Hartje analisa comparativamente o texto final de *Un cabinet d’amateur* e as duas listas de obras picturais presentes no manuscrito, que ele classifica como “primitiva” e “secundária”.

acordo com Philippe Hamon, “a descrição pode sempre ser considerada um espaço para a reescritura”:

[...] um saber (de palavras, de coisas) é não apenas um texto já aprendido, mas também um texto *já escrito* em outro lugar, e **a descrição pode então ser considerada sempre, mais ou menos, como o lugar de uma reescritura**, como um operador de intertextualidade; *de-scribere*, lembremo-nos, etimologicamente, é escrever a partir de um modelo (HAMON, 1993, p.48, tradução e grifos nossos).¹⁷

Apresentaremos, a seguir, um excerto de cada uma das obras em que não há citação explícita de Perec, logo não há, no *Cahier des Charges*, indicação de que o trecho perequiano tenha alguma relação com o de Flaubert. O primeiro (1) é de *Bouvard et Pécuchet*, no capítulo em que eles decidem se tornar arqueólogos e transformam sua casa num depósito de quinquilharias. O segundo (2), de *LVME*, descreve a loja de antiguidades de Mme Marcia:

(1)

Seis meses depois, haviam se tornado arqueólogos. A casa parecia um museu.

Uma velha viga de madeira **erguia-se** no vestibulo. Espécimes de geologia **entulhavam** a escadaria e uma enorme corrente **estendia-se** no chão, ao longo de todo o corredor.

Haviam arrancado a porta de comunicação entre os dois quartos que não ocupavam e fechado o acesso ao segundo, para fazer dos dois cômodos uma única sala.

Ao transpor o limiar, o visitante tropeçava em uma gamela de pedra (um sarcófago galo-romano); em seguida **seus olhos se arregalavam diante das quinquilharias.**

Na parede da frente, um caldeirão apoiava-se em dois cães de chaminé e uma placa de lareira, representando um monge a acariciar uma pastora. Sobre pequenas prateleiras penduradas ao redor, viam-se archotes, fechaduras, cavilhas, parafusos. O soalho desaparecia sob os cacos de telhas vermelhas. Uma mesa no centro exibia as curiosidades mais raras: a carcaça de um gorro de mulher de Caux, duas urnas de argila, medalhas, um frasco de vidro opalino.

¹⁷ “[...] un savoir (de mots, de choses) est non seulement un texte déjà appris, mais aussi un texte déjà écrit ailleurs, et **la description peut donc être considérée toujours, peu ou prou, comme le lieu d’une réécriture**, comme un opérateur d’intertextualité ; *de-scribere*, rappelons-le, étymologiquement, c’est écrire d’après un modèle. ” (HAMON, 1993, p.48, tradução e grifos nossos).

Uma poltrona em tapeçaria apresentava, no espaldar, um triângulo de guipira (FLAUBERT, 2007, p.133, grifo nosso).¹⁸

(2)

A sala dos fundos da casa de antiguidades da senhora Marcia.

A senhora Marcia mora, com o marido e o filho, num apartamento de três peças do andar térreo à direita. A loja também está situada no andar térreo, mas à esquerda, entre o aposento da porteira e a entrada de serviço. **A senhora Marcia nunca chegou a estabelecer diferença real entre os móveis que vende e aqueles que usa**, o que faz com que uma parte importante de suas atividades consista em transportar móveis, lustres, abajures, peças de louça e objetos vários entre seu apartamento, a loja, a sala dos fundos desta e o subsolo. [...]

A sala dos fundos da loja é uma peça estreita e sombria, de piso recoberto de linóleo, atulhada, até os limites do inextricável, impossível levantar um inventário exaustivo do que aí se contém, e **teríamos de nos contentar com a descrição do que emerge um pouco mais claramente desse amontoado heteróclito.**

Contra a parede da esquerda, ao lado da porta que serve de comunicação entre os fundos da loja e a loja, porta cujo batente encerra o único espaço mais ou menos livre de toda a peça, encontra-se uma escrivaninha Luís XVII com porta de enrolar, de feitura menos esmerada; a esteira está enrolada, deixando ver o tampo de escrever recoberto de couro verde, sobre o qual está pousado, em parte desdobrado, um *emaki* (rolo pintado) que representa uma cena célebre da literatura japonesa [...].

Mais à frente, **encostadas à parede**, seis cadeiras de madeira pintada, cor verde-chorão, sobre as quais estão colocados rolos de tecidos de cretone para forração de interiores (PEREC, 2009, p.134).¹⁹

¹⁸ "Six mois plus tard, ils étaient devenus des archéologues ; et leur maison ressemblait à un musée.

Une vieille poutre de bois se dressait dans le vestibule. Les spécimens de géologie encombraient l'escalier ; et une chaîne énorme s'étendait par terre tout le long du corridor.

Ils avaient décroché la porte entre les deux chambres où ils ne couchaient pas et condamné l'entrée extérieure de la seconde, pour ne faire de ces deux pièces qu'un même appartement.

Quand on avait franchi le seuil, on se heurtait à une auge de pierre (un sarcophage gallo-romain), puis les yeux étaient frappés par de la quincaillerie.

Contre le mur en face, une bassinatoire dominait deux chenets et une plaque de foyer qui représentait un moine caressant une bergère. Sur des planchettes tout autour, on voyait des flambeaux, des serrures, des boulons, des écrous. Le sol disparaissait sous des tessons de tuiles rouges. Une table au milieu exhibait les curiosités les plus rares : la carcasse d'un bonnet de Cauchoise, deux urnes d'argile, des médailles, une fiole de verre opalin. Un fauteuil en tapisserie avait sur son dossier un triangle de guipure." (FLAUBERT [1881], 1999, p.131-132, grifo nosso)

¹⁹ "L'arrière-boutique du magasin d'antiquités de Madame Marcia.

Madame Marcia habite, avec son mari et son fils, un appartement de trois pièces au rez-de-chaussée droite. Son magasin est au rez-de-chaussée également, mais à gauche, entre la loge de la concierge et l'entrée de service. **Madame**

Em ambos os trechos, encontramos a descrição de espaços, os quais representam o elemento central de cada capítulo. Sem nada explicar, o narrador flaubertiano simplesmente anuncia que após seis meses os personagens se tornaram arqueólogos e a casa deles foi transformada num grande museu. Nos parágrafos seguintes, não há mais referência aos personagens e sim a descrição dos objetos que compõem a casa-depósito de antiguidades. No capítulo XXIV, de *LVME*, encontramos uma frase sem verbo, que destaca a loja de Mme Marcia como elemento principal do capítulo. Em seguida, encontramos uma descrição narrada, em que alguns elementos de narração são introduzidos como personagens (Mme Marcia, marido e filho), tempo (presente do indicativo) e espaço (um apartamento de 3 quartos no térreo à direita), mesmo que brevemente e sem grandes desenvolvimentos.

A descrição narrada em *LVME* é trabalhada por Chiara Nannicini (2004), que retoma o conceito clássico de *ekphrasis* para digressão narrativa. Esse conceito, relido pela teoria literária moderna como exercício de estilo e como precedente da própria descrição, é utilizado pela autora para explicar “[...] o caso que se limita à descrição verbal de um objeto, ou de uma obra de arte, sem que haja um desencadeamento de história” (NANNICINI, 2004).²⁰

Nos trechos apresentados, os objetos despertam tanto uma digressão descritiva (no trecho da casa de Bouvard e Pécuchet) como uma breve história inserida da descrição que tem conexão direta com o objeto apresentado (no caso da loja de antiguidades).

Podemos reconhecer algumas expressões semelhantes como *Na parede da frente, Contra a parede da esquerda, encostadas à parede*, as quais, junto com a

Marcia n'a jamais établi de distinction réelle entre les meubles qu'elle vend et ceux dans lesquels elle vit, ce qui fait qu'une part importante de ses activités consiste à transporter meubles, lustres, lampes, pièces de vaisselle et objets divers entre son appartement, son magasin, son arrière-boutique et sa cave. [...]

L'arrière-boutique est une pièce étroite et sombre, au sol recouvert de linoléum, encombrée, à la limite de l'inextricable, d'objets de toutes dimensions. Le fouillis est tel qu'on ne saurait dresser un inventaire exhaustif de ce qu'elle contient et qu'il faut se contenter de décrire ce qui émerge un peu plus précisément de cet amoncellement hétéroclite.

Contre le mur de gauche, à côté de la porte faisant communiquer l'arrière-boutique et le magasin, porte dont le battant ménage le seul espace à peu près libre de la pièce, se trouve un grand bureau Luis XVI à cylindre, de facture plutô épaisse ; le cylindre est relevé laissant voir un plan de travail gainé de cuir vert sur lequel est posé, en partie déroulé, un emaki (rouleau peint) représentant une scène célèbre de la littérature japonaise [...].

Plus loin, le long du mur, six chaises en bois peint, couleur vert béladon, sur lesquelles sont posés des rouleaux de toiles de Jouy.” (PEREC, [1978]. 2006, p. 136-137, grifo nosso.)

²⁰ “*Nous pourrions ainsi définir comme ekphrasis descriptive le cas qui se limite à la description verbale d'un objet, ou d'une oeuvre d'art, sans qu'il y ait un déclenchement d'histoire.*” (NANNICINI, 2004, tradução nossa). Nannicini afirma que essa técnica narrativa é inovada em Perce, tanto que a divide em dois tipos presentes na obra do escritor: *ekphrasis* descritiva e *ekphrasis* descritiva e narrativa. A análise da autora, no entanto, revela alguns trechos em que essas duas frentes se entrecruzam e não conseguimos mais definir o que é só descritivo e o que é descritivo e narrativo.

enumeração dos objetos, trazem a imagem de acumulação de coisas num mesmo espaço. As Coisas têm tanto poder que são ligadas a verbos de ação em tempos verbais que prologam sua existência, como *erguia-se, entulhavam, estendia-se, emerge*. Enquanto em Flaubert, os objetos estão ligados ao pretérito imperfeito, em Perec, eles aparecem no presente do indicativo, o que nos revela esse diálogo entre ambos em relação à escolha de tempos verbais que prolongam a existência e a ação desses objetos, perturbando a função deles na narrativa. Além disso, em ambos, encontramos a enumeração dos objetos que se acumulam na cena, por exemplo, “Sobre pequenas prateleiras penduradas ao redor, viam-se **archotes, fechaduras, cavilhas, parafusos.**” (*Bouvard et Pécuchet*) e “[...] o que faz com que uma parte importante de suas atividades consista em transportar **móveis, lustres, abajures, peças de louça e objetos** vários entre seu apartamento, a loja, a sala dos fundos desta e o subsolo.” (*LVME*).

Os objetos são centrais nas duas cenas: primeiro num espaço onde tropeçamos num sarcófago e em que, logo em seguida, os olhos passam a ser atingidos pela quantidade de coisas. Depois num espaço em que os próprios objetos têm uma mobilidade na casa, e eles são tão móveis que a própria dona não consegue distinguir se são seus ou da loja, prontos para serem de outros.

Tanto a descrição de Flaubert quanto a de Perec traz uma carga de erudição, sobretudo, quando apresenta uma digressão explicativa, um aposto, como “uma gamela de pedra (**um sarcófago galo-romano**)”, “um *emaki* (**rolo pintado**)”, ligada a uma certa obsessão documentária, segundo Bénabou (1990). Porém, em Perec, nos casos de descrição narrativa, encontramos casos em que o narrador não pretende alcançar uma maior ilusão de realidade, como em Flaubert, mas despertar a imaginação do leitor²¹, por exemplo, na descrição do *emaki* presente na loja de antiguidades de Mme Marcia que evoca uma cena da literatura japonesa:

[...] um *emaki* (rolo pintado) que representa uma cena célebre da literatura japonesa: o príncipe Genji introduz-se no palácio do governador Yo No Kami e, oculto por trás de uma tapeçaria, contempla a mulher deste, a bela Utsemi, por quem está perdidamente apaixonado, no momento em que ela joga *go* com sua amiga Nokiba No Ogi. (PEREC, 2009, p.133)²²

²¹ “L’important à ses yeux n’est pas le surcroît de vérité ou de vraisemblance que sont supposés apporter tels éléments d’érudition, mais leurs aptitude à mettre en marche le processus de l’imagination.” (BÉNABOU, 1990, p.46).

²² “[...] un *emaki* (rouleau peint) représentant **une scène célèbre de la littérature japonaise**: le Prince Genji s’est introduit dans le palais du gouverneur Yo No Kami et, caché derrière, une tenture, regarde l’épouse de celui-ci, la belle Utsemi, dont il est éperdument amoureux, en train de jouer au *go* avec son amie Nokiba No Ogi.” (PEREC, [1978]. 2006, p.137, grifo nosso.)

Nos trechos aqui apresentados, mostramos que não entendemos a reescritura como procedimento intencional do autor, nem que sua análise possa ser incontestável. Desejamos apresentar de que forma Perec, ao escrever suas obras, sobretudo *LVME*, busca uma linguagem própria a partir do desejo suscitado por suas leituras anteriores – nesse caso, de Flaubert.

O trabalho de Perec em seus textos não se reduz a colagens de citações pontuais ao acaso, trata-se de um trabalho refletido sobre o ato de escrever e sobre a própria literatura. É a partir desse procedimento que ele aponta para sua leitura de seus modelos, reescrevendo e re-significando as formas já trabalhadas anteriormente.

Interrogado pela revista *Art Press* se o conceito de intertextualidade não seria mais pertinente para analisar a literatura moderna, Genette retruca citando casos como os de Calvino, Queneau, Borges, Pound, Perec e Claude Simon, por exemplo, em que “[...] a referência a outros textos não é sempre de ordem da derivação massiva e declarada: é antes uma espécie de poeira de derivações pontuais e implícitas.” (GENETTE, 1983, p.32) Para ler o livro-biblioteca que é *LVME*, tivemos aquele sentimento borgesiano, evocado por Genette na entrevista, de experimentar fazer nascer, da desordem, algumas aproximações, entrando no jogo da reescritura.

MESSIAS, Carolina Augusto. A way of reading a “book-library”: Perec’s rewriting in the composition of *Life: a user’s manual*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.50, n.1, p.129-145, Jan./June 2010.

- **ABSTRACT:** *This article presents and analyses some aspects of Georges Perec’s composition as shown in his book Life: a user’s manual (1978). Starting with the image of a “book-library”, composed by some of Perec’s literary ‘models’, and discussing the theory of intertextuality and rewriting, we propose to analyse some possible approximations between Perec and Flaubert, especially in the latter’s Bouvard and Pécuchet (1881).*
- **KEYWORDS:** *Georges Perec. Gustave Flaubert. Rewriting. Erudition.*

Referências

BÉLANGER, D. **Les modalités de réécriture chez Madeleine Ferron**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Língua e Literatura francesa – Universidade McGill, Montréal, Québec, 2002.

BÉNABOU, M. Vrai et fausse érudition chez Perec. In: RIBIÈRE, M. (Org.). **Parcours Perec**: Colloque de Londres: mars 1988. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990. p.41-47.

CAHIERS DES CHARGES DE LA VIE MODE D'EMPLOI. Présenté par H. Hartje, B. Magné et J. Neefs. Paris: CNRS Éditions et Zulma, 1993.

CAHIERS DE NARRATOLOGIE: nouvelles approches de l'intertextualité. Paris, n.13, 1 Sep. 2006. Disponível em: <<http://revel.unice.fr/cnarra/>>. Acesso em: 02 out. 2006.

FLAUBERT, G. **Bouvard e Pécuchet**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

_____. **Bouvard et Pécuchet**. Édition de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Folio Classiques/Gallimard, [1881] 1999.

GENETTE, G. Gérard Genette devant ses machines à vertige : interview with Patrick Redelberg. **Art Press**, Paris, v.68, p.30-33, mars 1983.

_____. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GIGNOUX, A. C. De l'intertextualité à la réécriture. **Cahiers de Narratologie**, Paris, n.13, 2006. Disponível em: <<http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=329>>. Acesso em: 02 out. 2006. Não paginado.

_____. **La Réécriture**: formes, enjeux, valeurs. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

HAMON, P. **Du descriptif**. Paris: Hachette Supérieur, 1993.

HARTJE, H. **Georges Perec écrivain**. 1995. Tese (Doutorado) – Université Paris VII, Paris, 1995.

HILL, L. Perec à Warwick. In: RIBIÈRE, Mireille (Org). **Parcours Perec**: Colloque de Londres:mars 1988. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990. p.25-30.

NANNICINI, C. Perec et le renouveau de l'*Ekphrasis*. In: MAGNÉ, B.; BERTELLI, D. (Org.). **Le cabinet d'amateur**: revue d'études perequiens. 2004. Disponível em:< <http://www.cabinetperec.org/articles/nannicini-ekphrasis/nannicini-article.html>>. Acesso em: 02 maio 2009. Não paginado.

PEREC, G. **A vida modo de usar**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **La vie mode d'emploi**. Paris: Hachette, [1978] 2006.

RIBIÈRE, M. (Org). **Parcours Perec**: Colloque de Londres: mars 1988. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.

TODOROV, T. **Mikhaïl Bakhtine**: le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtin. Paris: Éditions du Seuil, 1981. p.95-115.

