

O ESPAÇO MODO DE USAR: GEORGES PEREC

Claudia Amigo PINO¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo discutir o papel do espaço no romance contemporâneo, especialmente no romance do escritor francês Georges Perec (1936-1982). Escolhemos um espaço particular para essa análise: a página. Para isso, usamos primeiro as teorias de Bachelard, Bakhtin e do próprio Perec e depois apresentamos uma análise de dois “tipos” de páginas propostas por Perec no livro *La vie mode d'emploi* (1978).

PALAVRAS-CHAVE: Espaço e Literatura. Georges Perec. *A vida modo de usar*.

Em sua *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin (1997) pára a sua história do romance no romance de formação, centrado na mudança da personagem. Seria um tipo de narrativa que privilegiaria a noção de tempo: a personagem poderia estar reclusa em um quarto, poderia não sair do seu colégio, mas ela teria que mudar. Segundo Bakhtin, o romance antigo seria justamente o contrário: as personagens não mudariam e o espaço necessariamente teria que mudar.

O herói, carente de traços particulares, é um ponto móvel no espaço e não constitui, por si só, o centro de atenção do romancista. Os deslocamentos no espaço – as viagens e, em parte, as aventuras e peripécias (de preferência de um tipo que põe à prova o herói) – possibilitam ao romancista mostrar e evidenciar a diversidade estática do mundo através do espaço e da sociedade (países, cidades, etnias, grupos sociais, condições específicas de vida). (BAKHTIN, 1997, p.223).

Esse tipo de estruturação do romance seria típico, segundo Bakhtin, do naturalismo antigo, de Petronio, Apuleio e do romance picaresco europeu, por exemplo, Gil Blas e Lazarillo de Tormes. Mas esse mesmo princípio estrutural encontra-se também em obras que não poderiam ser caracterizadas como

¹ USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-000 – hadazul@usp.br

“romances”, mas que de alguma forma são base do gênero. Pensem na Odisséia, por exemplo. Por mais que Odisseu tenha viajado, por mais que tenha passado por diversos países, cidades, conhecido grupos sociais, etnias, ele continua o mesmo Odisseu que partiu de Ítaca, com o mesmo caráter.

Porém, ao tomar contato com a obra de Georges Perec, e depois com a de outros autores contemporâneos, eu percebi que, depois do romance realista, teria surgido um novo romance espacial. Nesse caso, não se trata mais de uma personagem que passa pelo espaço, mas um espaço que se torna personagem (nas quais as personagens somente passam). Assim poderíamos definir o livro mais célebre de Perec (1978), *La vie mode d'emploi*, que conta o que acontece em alguns instantes em todos os 99 cômodos de um mesmo prédio, localizado em uma rua fictícia do XX^e *arrondissement* de Paris.

Os espaços de Perec

Por que voltar a se perguntar pelos espaços? O próprio Perec (2000)², no seu livro *Espèces d'espaces*, esboça algumas explicações:

Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer (trop de gens bien intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement...), mais de l'interroger ou, plus encore, de le lire; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité: une forme de cécité, une manière d'anesthésie.

Ou seja, para Perec, a pergunta pelo espaço está ligada ao fato de que somos cegos em relação àquilo que nos constitui, a cotidianidade. Mas eu acrescentaria uma outra justificativa: é necessário ver a nossa cotidianidade, porque ela está escapando das nossas mãos. Devemos olhar para esse espaço porque corremos o perigo de perdê-lo.

Isso me lembra outro autor preocupado também em entender o espaço: Gaston Bachelard (2004). Em sua *Poétique de l'espace*, ele propõe estudar os espaços na poesia como imagens do sistema psíquico. Mas em que espaços ele se detém? Especialmente naqueles que de alguma forma hoje perderam o seu valor de uso: o porão, o sótão (se algum de vocês vive em uma casa com sótão e porão, duvido que os usos sejam os mesmos), as caixas (hoje não precisamos mais guardar cartas, nem fotografias, por causa do formato digital), os cantos (todos conhecemos o cultivo de hoje pelas “formas arredondadas!”, que eliminam os cantos).

² Trata-se de um encarte avulso da edição.

Poderia falar de muitos espaços que Perec aborda em sua obra. Por exemplo, poderia me deter no quarto de empregada (*chambre de bonne*), no qual se centra o livro *Un homme qui dort* (PEREC, 1967). Ou poderia me concentrar no minúsculo apartamento de Sylvie et Jérôme em *Les choses* (PEREC, 1965). Ou, finalmente, o prédio que é um universo de *La vie mode d'emploi* (PEREC, 1978). Mas eu vou me concentrar em um outro espaço, um espaço que por um lado não está nas narrativas, mas que por outro lado sustenta todas as narrativas: o espaço da página.

A página em *Espèces d'espaces*

Perec começa sua própria Poética do espaço (*Espèces d'espaces*) pelo espaço da página, a unidade de espaço mínima de um escritor. Vejamos essa definição de página, na qual ele evita essa palavra:

J'écris: j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours.
Je suscite des *blancs*, des *espaces* (sauts dans le sens: discontinuités, passages, transitions).
(PEREC, 2000, p.23).

Ou seja, a página não é um suporte, não é uma folha de papel, também não é uma das caras dessa folha: ela é o ato de habitar a folha, o percurso do escritor, e esse percurso consiste em “criar brancos”. Essa visão coincide com, mas também contradiz a visão dos profissionais do livro. Por um lado, eles usam a palavra página para designar a superfície impressa de uma folha, o que nos faz pensar nessa noção de percurso do escritor. Mas, segundo essa definição, as margens não fazem parte da página, são a diferença entre a folha e a página. Lembremos que Perec afirma que o percurso do escritor consiste em criar espaços em branco, ou seja, em criar, também, margens.

A definição de Perec remete ao mesmo problema da poética de Bachelard: ele também de alguma forma se refere a um espaço perdido. Ao colocar a produção de página como produção de brancos, ele está nos dizendo que a página cheia, que a página escrita, está perdida.

Eu mesma quando escrevi esse texto, escrevi uma página cheia do *word*. Não é possível dizer que nós não preenchemos mais páginas, mas não da mesma forma.

Em primeiro lugar, não esqueçamos do papel que tinham as margens na sua origem. Mesmo se elas existem desde que a escrita foi inventada, elas ganharam um outro papel no Renascimento, com o leitor humanista. Ele começou a exigir

a retirada dos comentários, das figuras que ornavam as iluminuras medievais, e ao mesmo tempo a inserção de um espaço para que, ele mesmo, o leitor, pudesse escrever seus comentários. O fato de Perec afirmar que ele escreve para criar brancos significa que ele escreve para que o leitor escreva. A página perdida é então perdida para o leitor.

Em segundo lugar, talvez Perec se referisse a um tipo de página bem específica, uma página que muitos de vocês não estão usando no momento, mas deveriam, uma página de que poucos precisam, mas que Perec ainda usou muito: a página manuscrita.

No espaço que resta, vou fazer um breve percurso por essas duas páginas perdidas a que Perec alude. Essa página figurada em que o leitor escreve nos vazios que o escritor cria e essa página bem concreta feita pelas mãos do escritor.

A página em *La vie mode d'emploi*

Nos dois casos eu vou me ater a um único capítulo de *La vie mode d'emploi* (PEREC, 1978). O que significa que vou me referir a um romance completo. Alguns livros são identificados pelo seu gênero, por exemplo, *A náusea*, romance, ou *Poèmes d'Amour et Liberté*, de Paul Éluard. No caso de *La vie mode d'emploi* (PEREC, 1978), a identificação é “romances”. Cada capítulo do livro, cada cômodo do prédio, é um romance potencial. O que já indica esse vazio da página ao qual me referia antes: se cada capítulo de 3, 4 páginas é um romance, então a maior parte do romance não está lá, nas páginas do livro, mas nas margens do leitor.

Vejamos o caso do capítulo XXV, que corresponde à sala de jantar do apartamento dos Altamont, que vão oferecer uma recepção em alguns instantes. Embaixo dos tonéis de vinho, para não manchar o chão, foi estendido um jornal, no qual podemos ler a seguinte palavra cruzada incompleta:



Figura 1 – Palavras cruzadas no apartamento dos Altamont.
Fonte: Perec (1978, p.141).

É interessante perceber que, aqui, antes mesmo de desenvolver o “romance” desse capítulo, o leitor já convive com a noção de incompletude e com o fato de que é ele mesmo quem vai ter que completar a maior parte deste jogo.

Logo depois da palavra cruzada, o leitor conhece a história deste capítulo. Antes que os atuais donos fizessem a reforma do apartamento e a transformassem em sala, ela havia sido o apartamento do etnologista Marcel Appenzel, que nos anos 30 resolve fazer uma viagem à ilha de Sumatra para fazer contato com uma tribo que teria dominado a ilha e que agora viveria escondida na selva mais inóspita, os Kubus. Em sua busca, ele desaparece cinco anos. Quando ele foi encontrado, pesava 29 kilos e não falava nada sobre o que tinha acontecido com ele. Seus colegas resolvem organizar um grande seminário para que ele conte os hábitos dos Kubus. Ele não tinha trazido nada do seu período com eles: nem objetos, nem documentos, nem notas. Mas ele preparava seus seminários com paixão, até que, de repente, ele começa a rasurar, a hesitar: não consegue mais avançar. Quando faltavam alguns dias para sua primeira conferência, que tinha sido anunciada em jornais e revistas, ele resolve queimar tudo o que havia escrito e partir de novo para Sumatra.

Ninguém sabe o que realmente aconteceu com ele, e essa é a parte principal da história. Aparentemente aquilo que é importante dentro desse “romance” não está na página, está no leitor. Alguns estudantes de etnologia, no entanto, tentaram reconstituir o que aconteceu com Appenzel, a partir de um caderno que se salvou do fogo e algumas cartas. Sabe-se então que ele confirmou que

se tratava de uma tribo descendente de uma civilização bastante evoluída, que não apenas manipulava o ferro, mas que fazia objetos sofisticados, como anéis. Porém a sua língua tinha passado por um estranho processo de “involução”: o vocabulário era extremamente pobre e uma mesma palavra podia servir para muitos usos. Por exemplo, a palavra “*my’am*”, servia para designar um tempero de carnes, mas também floresta, o dia seguinte, alvoreada, etc. Assim, o que eles falavam, o seu texto falado, ou a sua página falada, é extremamente pobre: quase nada está lá. Porém a anotação mais curiosa de Appenzzel é outra: alguns dias depois de ele ter achado a tribo dos Kubus, eles somem na floresta. Eles não eram nômades, não haveria explicação para esse comportamento. Ele consegue achá-los, em um mangue infestado de mosquitos, mas novamente eles desaparecem e assim por diante. Em nenhum dos encontros, Appenzzel consegue dialogar com eles. Eles aparentemente estariam fugindo do contato com os outros homens, e especialmente com ele! Cada vez eles viviam em condições mais e mais inóspitas, somente para não entrar em contato com ele.

De alguma forma, podemos considerar esse “romance” como uma parábola do novo papel da página. Appenzzel não só rasura, não só hesita, ele queima aquilo que foi escrito. Ele não pode escrever sobre a sua experiência. Por quê? Exatamente porque a sua experiência é sobre a falta de comunicação: o seu objeto não quer se comunicar com ele. O que encontramos escrito é só o registro de uma ausência.

Poderíamos dar muitos exemplos desse tipo de escrita de “espaços em branco” de Perec. Esse “romance” tem muitos pontos em comum com o conto *Le voyage d’hiver* (PEREC, 1993b), por exemplo, recentemente traduzido. É essa também a lógica por trás de *La disparition* (PEREC, 1969), o romance sem a letra “e” sobre o desaparecimento da letra “e”.

Mas agora vamos observar o que acontece com a página manuscrita desse capítulo. *La vie mode d’emploi* (PEREC, 1978) é considerada uma obra-prima do grupo Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, que pretendia encontrar e fazer relação entre a literatura e a matemática) do qual Perec fazia parte. O livro foi escrito a partir de um problema do xadrez: que trajetória a peça “o cavalo” deve seguir para percorrer todas as casas do tabuleiro sem repetir nenhuma? Perec sobrepôs um tabuleiro de xadrez à planta do edifício-protagonista e fez com que a ordem dos cômodos descritos seguisse essa mesma trajetória do cavalo pelas casas do tabuleiro. Porém, o jogo não se limitava à ordem da narrativa: nos seus cadernos, o escritor reproduziu vinte e uma vezes o tabuleiro-edifício e, em

cada um dos eixos, ele dispôs uma categoria narrativa (personagens, posição, espaço, citações, móveis, estilo, número de páginas, etc.), com dez elementos cada uma (por exemplo, posição: subindo, descendo, sentado, de joelhos, etc.). Assim para cada casa-cômodo, o escritor obtinha dois elementos narrativos por tabuleiro. Dessa forma, Perec conseguia chegar a listas de 42 elementos que ele devia incluir em cada capítulo, ou seja, em cada cômodo ou em cada romance do livro³.

As páginas manuscritas dos cadernos desse livro são basicamente listas. Não poderíamos pensar em uma página que tivesse mais margens que uma lista. O texto é constituído por uma palavra: todo o resto da página é feito de espaços em branco, descontinuidades. De fato, Perec como leitor dele mesmo usa bastante essas margens em outros capítulos.

³ Esta é uma descrição bastante resumida dos procedimentos de criação deste livro. Os procedimentos combinatórios são bem mais complexos: para descrevê-los seria necessário um artigo inteiro. Remeto às explicações de Hartje, Magné e Neefs, em *Cahier de charges de la vie mode d'emploi* (PEREC, 1993a).

Podemos pensar em duas figuras em relação a esta página:

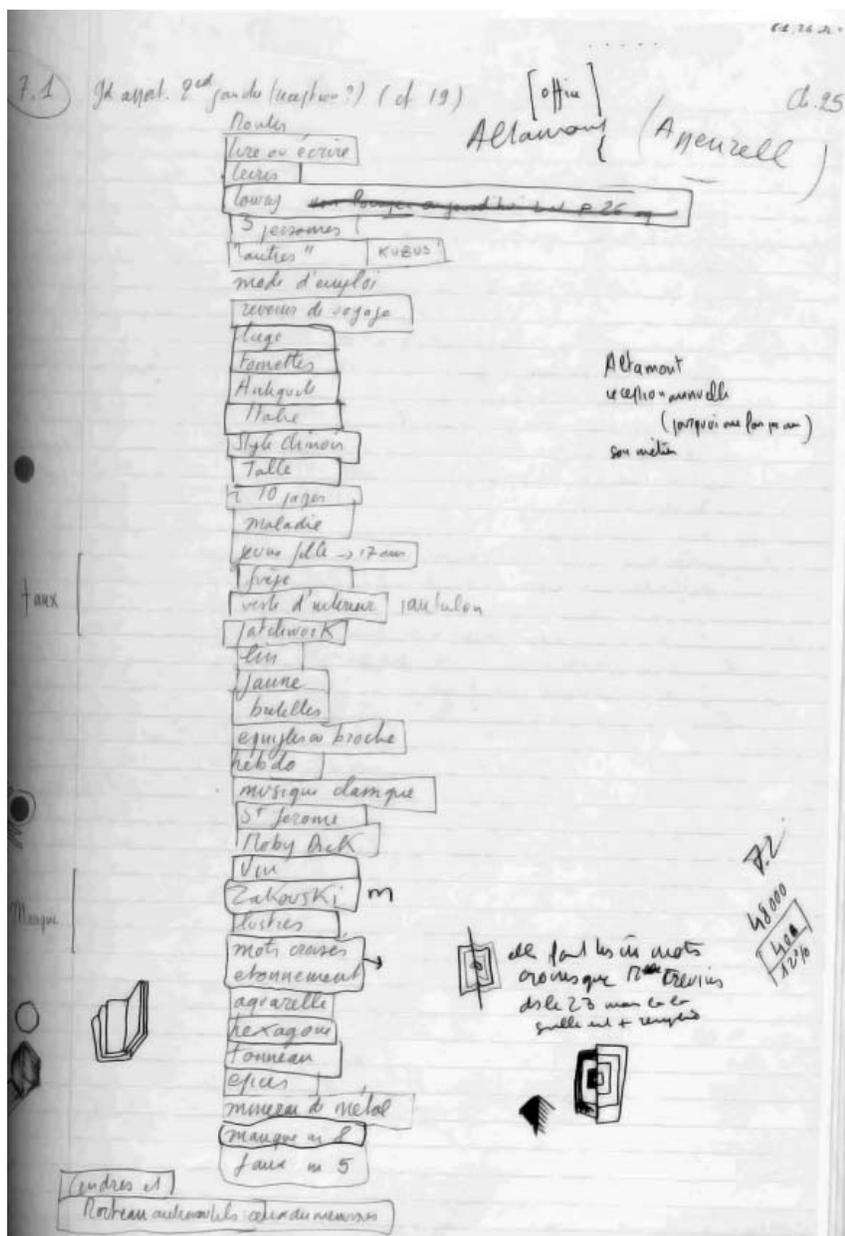


Figura 2 – Lista relativa ao capítulo 25 de *La vie mode d'emploi*.
 Fonte: Perce (1993b).

A primeira: o quebra-cabeça

Uma das histórias mais importantes do livro refere-se a Bartlebooth, um americano milionário que se dedicava a armar quebra-cabeças. E a lógica do sistema de criação também se assemelha à lógica dos quebra cabeças: podemos pensar que os elementos listados na página são peças de um jogo, que basta ser montado para termos uma narrativa. Mesmo se, como veremos, a criação toma um caminho diferente, o próprio autor tem a impressão de ter ali um *ready-made*, um “romance” já pronto. Vocês devem pensar que de qualquer forma ele deve inventar uma história que enlace esses elementos, porém o quesito “citações” permite (ou obriga a) incorporar uma série de histórias alheias. Ali está o texto, o autor só tem o papel de armá-lo. De certa forma, a idéia de que alguém arma um texto a partir de algumas peças já prontas existe, mas não é exatamente o autor, é o leitor. O leitor novamente toma o lugar do criador. É interessante lembrar que, fora do manuscrito, no próprio romance, Bartlebooth, o armador de quebra-cabeças, é o protagonista. O artesão, fazedor de quebra-cabeças, que corresponderia ao papel do escritor, não está ausente do texto, é também uma personagem, mas já morreu há algum tempo e seu apartamento está cheio de pó.

A segunda: o poema

Observemos bem essa lista do capítulo XXV: quais são os seus elementos? É impossível pensar na história que eu contei para vocês a partir dessa lista. Isso fica mais claro se examinarmos o que acontece com cada elemento pontual, por exemplo, “*épices*” (o quarto do fim ao começo). Nada na história vai girar em torno de tempero algum: a palavra “*my’am*”, usada pelos Kubus, simplesmente também designará um tipo de condimento. Ou seja, um dos elementos narrativos que deve ser usado transforma-se em apenas um detalhe. O que Perec realiza é de fato uma anti-criação: os elementos estão aí para se fugir deles, ou para transformá-los.

Jacques Roubaud (1990), outro escritor oulipiano, afirma que com sua arte de listas, Perec não é mais que um prosador nostálgico da poesia. E talvez devamos pensar assim essa nova função da página manuscrita: ela não serve mais para estabelecer versões da narrativa, versões de uma dissertação, de um texto de colóquio, mas um espaço com grandes margens e anotações esparsas, que funcionam como pequenos versos evocatórios para a nossa memória.

Michel de Certeau (1990), em *L'invention du quotidien* defende que a prática da escrita está intimamente ligada ao sistema de produção capitalista. Ela pressupõe a existência de um lugar neutro, a página, que é transformada durante o ato de escrever, tornando-se um produto, um objeto novo. Esse objeto, por sua parte, não é apenas um brinquedo, mas tem o poder de se referir a algo externo a ele, a suposta “realidade” e, inclusive, transformá-la. Essa idéia mítica que a partir do nada é possível criar um produto e com ele mudar a sociedade é o que sustenta a sociedade capitalista. Por isso, afirma Certeau (1990), a base da nossa educação é aprender a ler e escrever e todas as nossas idéias de saber, satisfação e poder estão ligadas a essa nossa educação primordial, que constitui o mito fundamental do ser burguês.

Não posso afirmar que Perce não esteja dentro do sistema capitalista, nem que nós, seus leitores, estejamos. Porém podemos encontrar nas nossas observações sobre sua página alguns focos de questionamento, ou de mudança, dessa economia escriturística. Em primeiro lugar, se essa página é feita de margens e o leitor é privilegiado, então parecemos estar frente a uma perda de fé em relação à capacidade de produção. Em segundo lugar, se essa página é feita de peças já prontas, vemos então a impossibilidade de partir da página em branco (quantas vezes vocês já ouviram dizer que só há algumas histórias para contar?). A escritura começa de um universo de narrativas já existentes: o escritor não cria nada, ele apenas re-arranja. Em terceiro lugar, se essa página serve para uma anti-criação (devemos nos afastar dela para escrever), isso significa que não estamos mais frente a uma linha de produção, mas a uma linha que questiona o processo de produção e, portanto, o sistema.

Gostaria de terminar apenas com uma citação de *Espèces d'espaces*:

Il y a peu d'événements qui ne laissent au moins une trace écrite. Presque tout, à un moment ou à un autre, passe par une feuille de papier, une page de carnet, un feuillet d'agenda ou n'importe quel autre support de fortune (un ticket de métro, une marge de journal, un paquet de cigarettes, le dos d'une enveloppe, etc.) sur lequel vient s'inscrire, à une vitesse variable et selon des techniques différentes selon le lieu, l'heure ou l'humeur, l'un ou l'autre des divers éléments qui composent l'ordinaire de la vie cela va, en ce qui me concerne (mais sans doute suis-je un exemple trop bien choisi, puisque l'une de mes activités principales est précisément d'écrire), d'une adresse prise au vol, d'un rendez-vous noté à la hâte, du libellé d'un chèque, d'une enveloppe ou d'un paquet, à la rédaction laborieuse d'une lettre administrative, du remplissage fastidieux d'un formulaire [...]. (PEREC, 2000, p.24).

A enumeração não tem fim: ele cita, depois de todos os tipos de formulários, as listas de coisas para comprar (café, comida, livros), a lista de tarefas para fazer, as idéias geniais que surgem ao acaso escritas em um recibo, etc. Pensem, o que

hoje deixou um traço escrito em vocês. A viagem de ônibus? Não, agora existe o bilhete único. O convite para este colóquio? Talvez, se vocês não receberam por e-mail. O almoço? Talvez a função da página cotidiana também esteja mudando e, este texto, como o de Bachelard e o de Perec, talvez só seja apenas uma forma de constatar que um espaço está se perdendo.



SPACE: A USER'S MANUAL. THE WORK OF GEORGES PEREC

ABSTRACT: *This article aims to discuss the role of space in contemporary novel, specially the novels of the French writer Georges Perec (1936-1982). We chose a particular space for this analysis: the page. For that purpose, firstly we use the theory of Bachelard, Bakhtin and Perec himself and following we present analysis of two kinds of pages proposed by Perec in the novel *Life: a user's manual* (1978).*

KEYWORDS: *Space and literature. Georges Perec. Life: a user's manual.*

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **La Poétique de l'espace**. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CERTEAU, M. de. **L' invention du quotidien**. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

PEREC, G. **Espèces d'espaces**. Paris: Galilée, 2000.

_____. **Le voyage d'hiver**. Paris: Seuil, 1993a. (Librairie du XXIe siècle).

_____. **Cahier des charges de la vie mode d'emploi**. Paris: CNRS, 1993b.

_____. **La vie mode d'emploi: romans**. Paris: Hachette, 1978.

_____. **La disparition**. Paris: Denoël, 1969.

_____. **Un homme qui dort**. Paris: Denoël, 1967.

_____. **Les choses**. Paris: Denoël, 1965.

Claudia Amigo Pino

ROUBAUD, J. Notes sur la poétique de listes chez Georges Perec. In: DIDIER, B.; NEEFS, J. (Org.). **Penser, classer, écrire**: de Pascal à Perec. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1990. p.201-208.