

Joana Barossi*

Associação Escola da Cidade – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

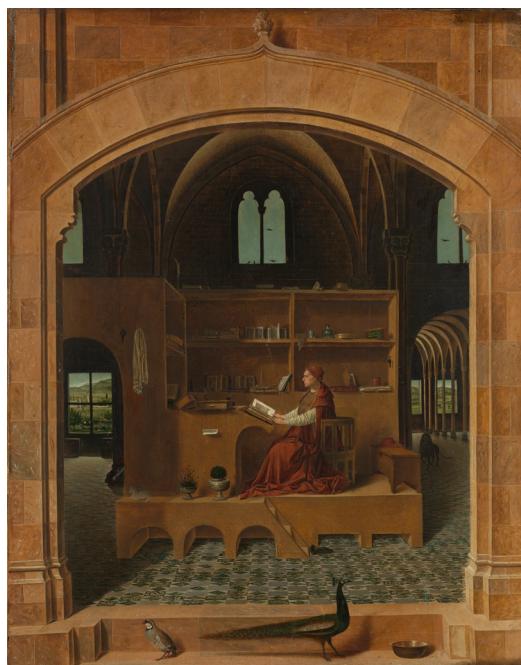
Quando a escrita emoldura o mundo: Perec, São Jerônimo e os paradoxos da descrição

Resumo: Este artigo analisa o gesto descritivo de Georges Perec diante da pintura *São Jerônimo no seu gabinete*, de Antonello da Messina, conforme aparece no capítulo final de *Espèces d'espaces* (1974). A descrição é abordada como um ato de tradução — não apenas da imagem em palavras, mas da experiência espacial em linguagem. Ao enfatizar o infraordinário, Perec desloca o olhar para aquilo que é banal, invisibilizado ou excessivamente presente, propondo uma escrita que constrói lugar ao invés de apenas representá-lo. O artigo explora como, em Perec, descrever não é apenas representar o espaço, mas construí-lo. Conceitos como *ekphrasis* e infraordinário ajudam a compreender a linguagem como um meio de habitar o mundo, mais do que apenas registrá-lo — um processo em que ver e dizer se embaralham para produzir novas formas de percepção. Mais do que capturar o real, a escrita se apresenta como um modo de habitá-lo, palavra por palavra.

Palavras-chave: Descrição, Espaço, Tradução, Infraordinário, Linguagem

Abstract: This article analyzes Georges Perec's descriptive gesture toward the painting *Saint Jerome in His Study* by Antonello da Messina, as it appears in the final chapter of *Espèces d'espaces* (1974). Description is approached as an act of translation—not only of the image into words, but of spatial experience into language. By emphasizing the infra-ordinary, Perec shifts the gaze toward what is banal, overlooked, or excessively present, proposing a form of writing that constructs space rather than merely representing it. The article explores how, in Perec's work, to describe is not simply to depict space but to build it. Concepts such as *ekphrasis* and the infra-ordinary help illuminate how language operates not just as a tool for recording the world, but as a way of inhabiting it—a process in which seeing and saying intertwine to produce new modes of perception. More than capturing reality, writing emerges here as a means to dwell within it, word by word.

Keywords: Description, Space, Translation, Infra-ordinary, Language



São Jerônimo em seu gabinete de trabalho, 1475

por Antonello da Messina

(gallerix.ru e National Gallery, Londres, Domínio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=147583>)

O gabinete de trabalho é um móvel de madeira colocado sobre os ladrilhos de uma catedral. Ele repousa sobre um estrado que se acessa através de três degraus e compreende principalmente seis nichos abastecidos com livros e diversos objetos (em especial caixas e um vaso) e uma superfície de trabalho cuja parte plana suporta dois livros, um tinteiro e uma pluma, e a parte inclinada, o livro que o santo está lendo. Todos os seus elementos são fixos, ou seja, constituem o móvel propriamente dito, mas há também sobre o estrado uma poltrona, na qual o santo está sentado, e um baú.

O santo ficou descalço para subir no estrado. Ele colocou seu chapéu de cardeal sobre o baú. Ele está usando uma veste vermelha (de cardeal) e traz na cabeça uma espécie de capelo igualmente vermelho. Ele se porta bem ereto sobre sua poltrona, e bem afastado do livro que está lendo. Seus dedos deslizaram para dentro dos fólios como se ele apenas folheasse o livro, ou então como se ele precisasse revisitar frequentemente partes anteriores de sua leitura. No alto de uma das prateleiras, diante do santo e bem acima dele, ergue-se um minúsculo Cristo na cruz.

De um lado das prateleiras estão fixados dois ganchos austeros, um deles portando um tecido que talvez seja uma casula ou uma estola, mas mais provavelmente uma toalha.

Sobre um avance do estrado, encontram-se duas plantas em vasos, uma das quais talvez seja uma laranjeira anã, e um gatinho rajado cuja posição leva a pensar que ele está num estado de sono leve. Acima da laranjeira, na lateral da superfície de trabalho, está fixada uma etiqueta que, como quase sempre acontece nas obras de Antonello da Messina, traz o nome do pintor e a data de execução do quadro. De cada lado e acima do gabinete de trabalho, pode-se ter uma ideia do restante da catedral. Ela está vazia, exceto por um leão que, à direita, com uma pata no ar, parece hesitar em vir incomodar o santo em seu trabalho. Sete pássaros aparecem no enquadramento das janelas elevadas e estreitas acima. Pelas janelas de baixo, pode-se ver uma paisagem suavemente acidentada, um cipreste, oliveiras, um castelo, um rio com dois personagens remando numa canoa e três pescadores.

O conjunto é visto por uma vasta abertura em ogiva, em cujo apoio um pavão e uma ave de rapina bem jovem estão pousados complacentes ao lado de uma magnífica vasilha de cobre. Todo o espaço se organiza ao redor desse móvel (e o móvel inteiro se organiza ao redor do livro): a arquitetura glacial da igreja (a nudez de seus ladrilhos, a hostilidade de seus pilares) se anula: suas perspectivas e verticais deixam de delimitar o local único de uma fé inefável; elas estão ali somente para dar ao móvel sua escala, permitir que ele se inscreva: no centro do inabitável, o móvel define um espaço domesticado que os gatos, os livros e os homens habitam com serenidade.¹

*

A minuciosa descrição do quadro de São Jerônimo (traduzida² do último capítulo de *Espèces d'espaces*, de Georges Perec, 1974) não apenas nos oferece uma imagem; ela propõe um modo de usar a descrição como gesto poético e instrucional — uma prática de escrita que ensina a ver, reorganiza o olhar e tensiona os limites entre o que se lê e o que se vê.

Todo o espaço se organiza ao redor de um móvel que, por sua vez, se organiza ao redor de um livro. O móvel dá a escala do homem, dentro de uma arquitetura dos deuses, mas o livro é o centro de massa do retângulo — do quadro —, é o ponto de maior luminosidade e, nas mãos de São Jerônimo, é o personagem principal da cena. São Jerônimo é conhecido como um homem letrado, culto e de temperamento impaciente, cuja principal marca histórica foi ter sido, segundo a tradição, o primeiro a traduzir a Bíblia do grego e hebraico para o latim, dando origem à chamada Vulgata.

Jerônimo encarna um momento decisivo na história da linguagem: o gesto de traduzir não apenas palavras, mas mundos. Sua representação no quadro de Antonello da Messina, cuidadosamente descrita por Georges Perec em *Espèces d'espaces*, é atravessada por essa tensão entre clausura e abertura, entre silêncio e escrita. O autor francês retoma — à sua maneira — a figura do tradutor como aquele que intermedeia realidades, que atravessa as camadas do visível e do invisível e que, como Jerônimo, inscreve no texto as marcas da linguagem que o constrói. O livro, aqui, não é apenas

objeto de leitura, mas também centro simbólico de uma operação mais ampla: a de transformar o espaço em linguagem e a linguagem em espaço.³ Essa operação pode ser entendida como um *manual poético*, no qual a leitura e a tradução funcionam como instruções críticas para olhar o mundo — práticas que Perec reinventa através de sua escrita. E talvez seja esse o ponto em que Perec e Jerônimo se tocam: ambos sabem que escrever (ou traduzir) é construir um lugar.

A solidão gelada dessa imensa arquitetura, que é a vida, ganha calor no móvel de madeira, em alguns objetos que dão certa domesticidade excêntrica à cena e na companhia do papel e da literatura. Emoldurado, o santo tira os sapatos, se eleva do piso, para concentrar-se nas palavras. Ler é um ato ceremonial, mas é também a porta através da qual se entende, se lê o mundo; o livro é a comunicação entre o homem, o passado e o presente. Os dedos do santo deslizam pelas páginas, ele usa as mãos no vaivém da leitura, reverenciando o livro como se tocassem a Criação; o mundo está ali, e o santo precisa revisá-lo.

O enquadramento do cenário da pintura é feito por meio de uma edificação em blocos de pedra, de ardósia ou granito, dispostos na forma de pilares, arco e paredes sobre os quais pousa uma luz carregada e estável provinda, muito provavelmente, de fora, do ambiente externo, ao qual não se tem muito alcance visual. Já o interior da catedral, o centro do quadro, é escurecido por essa mesma massa pétreia da construção religiosa. Apenas as páginas do livro aberto na mão do santo, de papel branco impoluto, refletem uma luz singular, focal, que não sabemos bem de onde vem, como se emanasse do próprio livro.

A construção, dentro da qual se assentam o santo e seu livro, tem outras janelas que salpicam um pouco de cor para o interior do edifício. Duas delas, centralizadas sobre a cabeça do santo, formam duas silhuetas humanoides, que parecem caminhar no éter obscuro da construção sagrada. As duas figuras formam uma espécie de diálogo central de nuvens, de um azul opaco que pouco ilumina, mas deixa sua marca de céu. Há duas janelas laterais, uma de cada lado, que trazem para dentro algo da paisagem distante, feito pintura. Mas as aberturas sobre as quais nos deteremos aqui são duas, e uma fala da outra, numa operação metalinguística que permite revisar e redefinir o que se vê. A primeira é esse pórtico, portal ou janela, no primeiro plano da pintura, que separa a cena central do observador, criando uma relação de fora para dentro. O leitor/espectador do quadro contempla São Jerônimo por essa moldura amarelada em primeiro plano, observa o enquadramento do objeto — santo e livro — ou da própria linguagem proposta pela representação — a língua escrita. O santo, por sua vez, olha o livro como se olhasse por uma janela para fora, onde provavelmente está o próprio leitor. O livro poderia ser, então, uma *meta janela*,⁴ na qual se exerceia não apenas a faculdade de observar uma imagem, ou falar uma língua, mas a faculdade de falar acerca dessa imagem, ou dessa língua. Ou, melhor, o livro guarda uma espécie de transcendência para outro lugar ou tempo — aquele de que o livro fala — remetendo a outro plano de significação, que, no

entanto, fala também de onde se lê. Nesses dois níveis diferentes da linguagem — o presente da leitura e o plano a que o texto nos alça — o mesmo estoque linguístico pode ser utilizado: a capacidade de falar uma determinada língua implica a faculdade de falar acerca dessa língua. Falamos da imagem por meio da imagem.

Georges Perec lê a imagem de São Jerônimo num exercício descritivo de aproximação ao espaço do quadro, acentuando a ideia de conflito entre a minúcia do detalhe descritivo e a clareza do dispositivo interpretativo. Mais do que um exercício descritivo, o autor brinca com uma espécie de descrição narrativa, ou uma digressão narrativa, que convoca a ideia do conceito clássico da *ekphrasis*,⁵ como exercício estilístico e como precedente da própria descrição: se limita à descrição verbal de um objeto, ou de uma obra de arte, sem que haja um desencadeamento de história.

A leitura (e descrição) de imagens e espaços implica um empenho utópico de que tudo aquilo que é visível seria passível de ser descrito, ocupado em elementos e restabelecido como um todo. Esse ponto é fundamental para discutirmos algumas questões colocadas pela literatura de Perec, em especial no livro *Espèces d'espaces*. A ação de descrever significaria ver bem, ver bem significaria ver a verdade, e ver a verdade, saber. Supõe-se, então, que tudo pode ser visto e exaustivamente descrito e, por consequência, tudo será sabido, verificado e legitimado? Mas a tentativa perequiana de “esgotamento”⁶ dos espaços carrega uma contradição intrínseca, pois ao povoarmos o mundo com mais palavras, ele se expande e se torna ainda mais inesgotável: expansão que, contraditoriamente, aponta para sua inesgotabilidade.

Nesse exercício breve chamado São Jerônimo, que tem forma de apêndice ao livro, Perec se coloca diante de e em diálogo com a história da arte e seu exercício laborioso de desvendar a obra. Com esse gesto, coloca sua escrita em contato com os diversos paradoxos filosóficos e fenomenológicos do labor dos historiadores e críticos, “de quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte” (Didi-Huberman 2013: 305). Perec se anovela aos debates desse *conhecimento específico* do objeto de arte, transportando-o para a observação de todo e qualquer objeto/espacô. Essa provocação desafia a linguagem verbal no encontro com a *primazia do material* (*ibidem*). Aristóteles diria que devemos olhar a *matéria* (Aristóteles 2003).

Contudo, para se olhar a matéria, por meio de um mediador/sujeito — e, por consequência, por meio da linguagem —, aplicamos seguidas e intermináveis estratégias, herdadas dos mais diversos saberes, que carregam, por sua vez, seus próprios paradoxos. O esforço, para Didi-Huberman, estaria em olhar para o objeto perante nossos olhos sem a lógica dos contrários, que são destruidores uns dos outros, e comuns na leitura de obras de arte. Todavia, no momento em que visamos a uma forma mais precisa, a um olhar e a uma relação mais detalhada, tendemos a evocar operações paradoxais de *aproximação*, *divisão* e *soma*, “como se o ‘todo’ só existisse em parcelas, desde que passíveis de soma” (*idem*: 310). O olhar aproximado de uma tentativa descritiva (desprevenida) pode acabar por produzir mais interferência e obstáculo, uma vez que a operação de segmentar em

partes o espaço observado, embora tenha por trás a investida de esgotá-lo e apreendê-lo, torna-se tão impossível e artificial quanto a tentativa de reconstituição de um todo improvável. Esse todo meio *Frankenstein*, constituído por partes, coaduna com uma espécie de delírio teórico, muito mais que com uma aproximação palpável e elucidativa. Para Didi-Huberman, seria negligência tática tentar fingir que o espaço é “claro e distinto”, “como as palavras de uma frase, letras de uma palavra” (*idem*: 306).

A descrição, na falta de uma palavra melhor, em Perec, não se limita ao reconhecimento pré-iconográfico, dito *assunto primário* [*sujet primaire*⁷], o menos problemático quando se fala em saber/aprender a olhar. Sua descrição não se restringe ao reconhecimento que depende de uma lógica binária entre é e não é, mas incorpora (ou tenta deliberadamente fazê-lo) o *quase*⁸ das coisas e dos lugares, o *quase* que permite ao espaço uma infinidade de relações e afinidades.

A identidade das coisas, para Michel Foucault, não se define apenas pela sua essência isolada, mas pelo jogo de semelhanças e aproximações que estabelecem entre si, sem que isso implique a dissolução de sua singularidade. As coisas coexistem em relações dinâmicas, se expandem e contraem, misturam-se e se afastam, desaparecem e reaparecem em novos contextos. Essa ideia está presente na história natural, onde a classificação dos seres vivos busca organizar o mundo a partir de relações e marcas comuns, como indica Foucault ao afirmar: “Inútil deter-se na casca das plantas para conhecer sua natureza, é preciso ir diretamente às suas marcas” (Foucault 1987: 43).

Se, para Foucault, o conhecimento do mundo se constrói por meio de uma rede de relações e semelhanças, para Roman Jakobson, a linguagem desempenha um papel essencial nesse processo. Ele argumenta que “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente” e, onde houver uma lacuna, “a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios” (Jakobson 1969 : 67). Ou seja, não apenas os objetos do mundo se relacionam por semelhanças e reiterações, mas a própria linguagem é um sistema que se expande e se reinventa por meio de processos de aproximação, adaptação e reinvenção.

Dessa forma, a descrição de um espaço ou objeto por meio da escrita não é um processo neutro ou direto, mas um jogo complexo de traduções e mediações. Ao tentar captar a identidade de um objeto, o escritor não apenas o descreve, mas o reinsere em uma cadeia de relações, utilizando as ferramentas linguísticas disponíveis e criando novas quando necessário. O leitor, por sua vez, recebe essa construção textual e a reconstrói em sua própria mente, com suas próprias referências e sentidos. Assim, a identidade das coisas não é fixa nem absoluta; ela emerge desse jogo dinâmico entre linguagem, percepção e interpretação.

Essa discussão encontra um campo particularmente rico na obra de Georges Perec, especialmente no capítulo “São Jerônimo” de *Espèces d’espaces*, onde ele explora o modo como a descrição se relaciona com a leitura e a interpretação de imagens.

Perec parte da observação do quadro de Antonello da Messina, representando São Jerônimo em seu gabinete, e ali problematiza o ato de ver e de descrever. Mais do que inventariar elementos pictóricos, ele desmonta e reorganiza a percepção do quadro em camadas sucessivas de leitura, que desestabilizam a transparência do olhar e revelam a linguagem como superfície de tradução e de falha. Como afirma logo no início de *Espèces d'espaces*, “vivemos no espaço, nesses espaços, nessas cidades, nesses campos, nesses corredores, nesses jardins. Isso nos parece óbvio. Talvez isso devesse ser óbvio de fato. Mas isso não é óbvio, isso não está na cara” (Perec 2010: 13-14)⁹ — e é justamente contra esse apagamento do espaço vivido que a escrita se insurge.¹⁰ A descrição, para Perec, não busca capturar um real imóvel, mas evidenciar seu caráter móvel, textual, instável. Ao desmontar a imagem, ele compõe um outro espaço — feito de palavras, ritmos, aproximações — no qual o visível deixa de ser dado e passa a ser construído. Essa escrita descriptiva, inventiva, instrucional não visa fixar o real, mas ativar a leitura como prática. Trata-se, em última instância, de um *modo de usar a linguagem*¹¹ para aprender a ver.

Se Foucault nos aponta para a identidade das coisas como uma rede de semelhanças, e Jakobson propõe que toda experiência pode ser traduzida por meio da linguagem, Georges Perec tensiona essas premissas ao nos mostrar que toda descrição é, na verdade, um processo inacabado e instável. Em vez de buscar uma equivalência entre o mundo e a linguagem, Perec oferece modos de usar a escrita como gesto de aproximação — e não de captura — do real. Ao nos fazer atravessar o quadro de São Jerônimo como se fosse um espaço textual, ele propõe um uso poético da descrição, em que olhar e escrever se confundem em camadas que não espelham, mas constroem o visível. Descrever, aqui, é inventar caminhos de leitura; é transformar o olhar em prática crítica, tornando a linguagem um dispositivo sensível para reorganizar a realidade em suas fissuras, detalhes e desvios. Mais do que representar o mundo, a escrita, em Perec, ensina a habitá-lo — palavra por palavra.

É nesse gesto de habitar pela linguagem que Perec propõe uma virada radical: ao invés de buscar no extraordinário ou no exótico a matéria da literatura, ele volta-se para o infraordinário, para aquilo que é comum, mas raramente notado. Ao buscar uma maneira de retratar as coisas simples do cotidiano, dando-lhes espessura literária — como quem oferece ao leitor um conjunto de instruções poéticas para olhar o mundo —, Perec sugere, com ironia e lucidez, que “talvez, trate-se de fundar finalmente nossa própria antropologia: aquela que falará de nós, que irá procurar em nós aquilo que durante tanto tempo pilhamos dos outros. Não mais o exótico, mas o endótico” (Perec 1989: 12). Conceito formulado no livro *L'infra-ordinaire*, o endótico funciona como uma lupa para observar o imperceptível da vida cotidiana — os detalhes visíveis, mas invisibilizados pelos hábitos do olhar. Se a escrita em Perec nos ensina a ver, é porque primeiro nos ensina a prestar atenção, a reencantar o banal, a resgatar o espanto do esquecido e do óbvio, preso por sua própria naturalização. Como destaca Christelle Reggiani (2003), a escrita de Perec é inseparável de uma poética da investigação formal,¹² na qual cada texto se constrói

como um campo de experimentação das possibilidades da linguagem. Descrever, nesse contexto, é mais do que ver: é testar, formular hipóteses sobre o mundo por meio de arranjos linguísticos, inventariar o sensível pela via da forma. O gesto perequiano é, aqui, um convite a usar a escrita como ferramenta de atenção, como *instrução poética* para ver o que está diante de nós — o banal, o repetido, o ignorado.

Como diz Fernando Pessoa, na voz de Alberto Caeiro, “O essencial é saber ver, Saber ver sem estar a pensar, Saber ver quando sevê...” (Pessoa 2006: 67), o essencial é *aprender a desaprender*, saber ver sem estar, para que de fato saibamos quando sevê, desfazendo-se dos vícios do olhar. Para Perec não se trata de ausentar-se, como é para Caeiro, mas de conscientizar-se dos vícios e, assim, apreender ao desaprender. O endótico, nesse sentido, nos levaria a ler o ambiente a nosso redor a partir de posições inexploradas ou exaustivamente repetidas, à maneira de Monet, que retrata na forma de pinturas a Catedral de Rouen, repetindo, refazendo e ressignificando o espaço observado. O pintor demonstra, assim, que a imagem mental pré-estabelecida de cor ou forma é ilusória, que se faz necessário algo de trabalhoso e pormenorizado para poder enxergar/ver. A série de pinturas de Monet, assim com as tentativas de esgotamento de Perec, é uma investida para encontrar completude no fragmentário ou, ainda, uma procura obsessiva pelo instante, sempre irrepetível e inalcançável, um tempo que, quando percebido, já passou.

“Meu propósito nas páginas que seguem foi mais precisamente de descrever o resto: isso que geralmente não se percebe, isso que não se nota, isso que não tem importância: isso que acontece quando não acontece nada, a não ser o tempo, as pessoas, os carros e as nuvens” (Perec 1975: 9-10). Com essa frase, Perec, em *Tentativa de esgotamento de um lugar parisiense*, assume o desafio de transformar o banal em matéria literária. Para isso, era necessário adequar o olhar a uma escrita ágil, metódica, que se aproxima do formato de um exercício, de uma prática orientada, capaz de registrar o fluxo descontínuo e simultâneo do cotidiano urbano. O que está em jogo é uma *tática de leitura e escrita do cotidiano* — uma espécie de instrução poética para decifrar a vida ordinária.

No centro de seu experimento está o infra-ordinário — aquilo que, por ser excessivamente presente, se torna invisível. Sua escrita, atenta e econômica, buscava apreender esse excesso esquecido, selecionando e esquadrinhando o que escapa ao automatismo perceptivo: o que resta quando *nada* acontece.

Essa proposta de descrição radical conduz a uma questão decisiva: até que ponto a linguagem escrita pode refletir o mundo que observa? Ou será que o texto, ao tentar representar o real, inevitavelmente o reinventa? A leitura, nesse sentido, não opera como um espelho, mas como um campo de disputas entre o que sevê, o que se diz e o que se imagina. É nesse contexto que Bernard Magné observa que a escrita de Perec não busca representar o real mimeticamente, mas inventariá-lo por excesso, instaurando uma espécie de instrução da percepção — uma poética do detalhe que organiza o olhar por meio da linguagem. Termos como realismo, mímese, simulacro e naturalismo emergem

para nomear essas tensões — indicando que os meios de representação, ou as linguagens, tendem a se naturalizar ou se apagar para manter a ilusão de uma transparência neutra entre o mundo e sua descrição.

Essa tensão é um problema clássico da literatura dita *realista*, que ensaia, em cada momento da história, captar uma percepção do mundo que, por sua vez, está em constante mudança. A partir do final do século XIX, muitos escritores começam a se desamarrar de uma descrição dita mais neutra e experimentar com a sintaxe, com novos pontos de vista, com os monólogos interiores ou muitas vozes, com transgressões e jogos linguísticos. Esses escritores não são considerados menos realistas, pois o são à sua maneira. O romance realista não desaparece com o questionamento do que é real, mas expande o alcance daquilo que julga pertencer à realidade.

Esse debate sobre a representação do real também atravessa a história da fotografia, que foi (e em alguma medida ainda é) reconhecida como *espelho do mundo*, como se reivindicasse para si o poder de duplicar o mundo com a fria neutralidade de seus procedimentos formais. Entretanto, essa suposta figuração automática, segundo Arlindo Machado, em seu livro *A ilusão especular*, “só consegue ‘reproduzir’ ou ‘duplicar’ uma realidade que lhe é exterior porque opera com concepções de ‘mimese’, ‘objetividade’ e ‘realismo’ que ela própria cria ou perpetua” (Machado 1982: 10). Bourdieu, citado por Machado, reforça que atribuir à fotografia um selo de realismo é apenas reafirmar, tautologicamente, a visão de mundo dominante. Na literatura, esse colamento ao real se dá de forma menos automática, mas igualmente problemática: o texto também corre o risco de se apresentar como espelho, ocultando o trabalho da linguagem. Entre a aparência de transparência e a opacidade da mediação, a escrita — como a imagem — fabrica uma realidade que não apenas representa, mas institui.

O livro *Espèces d'espaces* é excessivo e digressivo; não obstante, contrapõe-se à literatura (ou o texto) que pretende fornecer um “efeito do real”, (Barthes 2004: 184) uma espécie de desvanecimento da linguagem em proveito de “uma certeza de realidade” (*ibidem*). Para Perec, a linguagem nunca foge ou desaparece, mas marca presença como constituidora dos espaços. Revelando a dimensão ideológica implicada a qualquer linguagem (seja a fotografia, o desenho, o cinema ou a escrita), Perec dá espessura à linguagem, evidenciando seu poder e trabalhando lado a lado com seu meio, com a consciência de que é ela que constrói e é construída pelo discurso.

O mundo é, para aqueles que se relacionam a partir da linguagem verbal, um amontoado de signos e emblemas. As palavras e a estrutura das línguas delineiam maneiras de viver, de olhar e de entender os pactos sociais, políticos e linguísticos de nosso tempo. A linguagem, portanto, molda nossa concepção do espaço?

Georges Perec, entendendo a crise da ideia de realismo, em consonância com o debate literário da década de 1960, escreve um texto, em 1962, chamado *Pour une littérature réaliste*,¹³ no qual defende que o realismo não é alcançado apenas pela evocação épica de eventos coletivos históricos, políticos ou sociais, mas que a literatura

é, primeiramente, o relato de uma experiência pessoal e de autoconhecimento. Mas, segundo o próprio autor, a ideia de indivíduo é interessante em relação àquilo que é geral, ou global, e o global só pode ser apreendido de acordo com o particular, e esse deve ser o esforço que sustenta qualquer criação (literária ou não). Contudo o jogo entre micro e macro, entre a profundidade de um indivíduo e as características de uma geração não pode ser apenas um ponto de partida, mas deve afetar a própria realidade – a realidade do texto?

Em seu primeiro romance, *Les choses*, de 1965, Perec se propõe a apresentar *A história dos anos sessenta* por meio da descrição dos objetos, e as personagens aparecem em meio a esse mundo de coisas, como se fossem apenas mais uma delas. Como num roteiro de filme, a descrição narrada de Perec se assemelha à linguagem cinematográfica. As frases curtas se ligam umas às outras numa progressão atemporal que lembram cenas de um filme ou um roteiro em que o cineasta listaria as características das personagens a serem apresentadas a partir das miudezas das coisas — aliás, as coisas são também personagens da inconclusão e sem sentido da vida.

A Náusea, de Jean-Paul Sartre, cujo protagonista — um homem comum — se tornou símbolo de uma geração perplexa diante da ausência de sentido do mundo, ilustra bem essa virada: a realidade não era mais construída por grandes fatos, mas pelas miudezas da vida — movimento semelhante ao que Perec explora em *Les choses*. O protagonista de Sartre, Antoine Roquentin, escreve em seu diário: “não deixar escapar as nuances, os pequenos fatos, ainda quando pareçam insignificantes, e sobretudo ordená-los” (Sartre 1986: 12). Essa geração, do segundo pós-guerra, que é a mesma de Perec, demonstra uma necessidade de ordenação da vida, mas na escala das coisas miúdas do cotidiano. Inclusive a preocupação perequiana com os lugares/espacos demonstra finalmente um interesse especial nos rituais e procedimentos repetitivos, no cotidiano e nas coisas materiais e imateriais que constroem um mundo de desimportâncias.

Para Perec, “se a literatura cria uma obra de arte, é porque ela ordena o mundo, é porque ela o faz aparecer em sua coerência, porque o revela [...]” (Perec 1962).¹⁴ O realismo corresponderia a uma ordenação da realidade, a identificação de uma coerência, uma maneira de explicá-la e, em suas palavras irônicas, “o primeiro requisito do realismo [...] é a vontade de uma totalidade” (*ibidem*). Totalidade que já nasce fadada ao fracasso. Perec diz ter a ambição de conquistar, em seu realismo, uma totalidade, capturar o mundo e, para isso, trabalha com a ideia de uma *descrição exaustiva*, de um esmiuçamento daquilo que se apresenta como realidade como se, ao descrever incansavelmente aquilo à nossa frente, a linguagem deixasse de pregar peça aos olhos e permitisse uma real compreensão do mundo ao nosso redor.

O detalhe, para DiDi-Huberman, coloca antes de tudo uma questão: “de onde olhar? E aqui não se trata de percepção, mas do pórtico (ou lugar) do sujeito: ali onde se pensa” (DiDi-Huberman 2013: 154) (a pintura, obra de arte, imagem ou cena). Para Roland Barthes, crítico literário contemporâneo de Perec, “descrever é assim, colocar a

moldura vazia que o autor realista sempre carrega consigo [...] à frente de uma coleção ou um contínuo de objetos inacessíveis à palavra”, criando uma operação maníaca que transforma o real em objeto pintado (Barthes 2004: 163-164). Para Barthes, só assim o escritor poderia falar do real: era preciso, como um rito inicial, emoldurar o mundo antes de nomeá-lo. A operação maníaca de enquadrar seu objeto acontece com precisão quando Perec descreve a imagem de São Jerônimo que, emoldurado pelo edifício que habita, segura em suas mãos um livro do qual emana luz, como se fosse a própria Criação.

A conversão do mundo em objeto emoldurado, apropriado e, portanto, um novo lugar feito de palavras, pressupõe não apenas um entendimento particular e emancipado do que passa a ser entendido como realismo e como realidade, mas também a emancipação da linguagem que a apresenta e, ao mesmo tempo, sedia. A linguagem, portanto, se torna o próprio lugar. Perec narra que, quando começou a escrever, “a palavra escrita (*écriture*) não existia na língua francesa. Existiam os romancistas, mas não existia escrita” (Neefs e Hartje 1993: 88). A escrita em si mesma, a linguagem desatada de um gênero literário (ou de um autor), as palavras como lugar e como realidade, fazem parte das buscas próprias de Georges Perec. Mas o que é, afinal, a realidade? Num jogo de fôlego, a linguagem e o espaço se encontram, intermediados por uma voz que narra e desse embate veremos (ou não) quem é mais *inesgotável*.¹⁵

NOTAS

* Joana Barossi é professora, tradutora e editora, estudou jornalismo e arquitetura e é mestre pela FAU-USP com a dissertação *Espécies de espaços: paradoxos perequianos entre a linguagem e o espaço*. Trabalha com as relações entre arquitetura, literatura, ensino, edição e tradução. Foi editora do Projeto Contracondutas, coordenadora editorial da 11ª Bienal de Arquitetura de São Paulo e fez a seleção e tradução da antologia (anti)poética *Só para maiores de cem anos*, do poeta chileno Nicanor Parra. Foi professora da pós-graduação em linguagens do SESI, módulo territórios comunicativos, em 2023. É coordenadora do Departamento de Linguagens e professora de Meios de Expressão e Representação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Escola da Cidade desde 2015, e é professora de Escrita e Ficção na Fábrica Escola de Humanidades - FAEH.

¹ *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, par Antonello de Messine (Londres, National Gallery):

Le cabinet de travail est un meuble de bois posé sur le carrelage d'une cathédrale. Il repose sur une estrade à laquelle on accède par trois marches et comprend principalement six casiers chargés de livres et de divers objets (surtout des boîtes et un vase), et un plan de travail dont la partie plane supporte deux livres, un encier et une plume, et la partie inclinée le livre que le saint est en train de lire. Tous les éléments sont fixes, c'est-à-dire constituent le meuble proprement dit, mais il y a aussi sur l'estrade un siège, celui sur lequel le saint est assis, et un coffre.

Le saint s'est déchaussé pour monter sur l'estrade. Il a posé son chapeau de cardinal sur le coffre. Il est vêtu d'une robe rouge (de cardinal) et porte sur la tête une sorte de calotte également rouge. Il se tient très droit sur son siège, et très loin du livre qu'il lit. Ses doigts sont glissés à l'intérieur des feuillets ou bien, comme s'il ne faisait que feuilleter le livre, ou bien plutôt comme s'il avait besoin de se reporter souvent à des portions antérieures de sa lecture. Au sommet d'une croix, sur une des étagères, faisant face au saint et très au-dessus de lui, se dresse un minuscule Christ en croix. Sur un côté des étagères sont fixées deux patères austères dont l'une porte un linge qui est peut-être un ami ou une étole, mais plus vraisemblablement une serviette.

Sur une avancée de l'estrade se trouvent deux plantes en pot dont l'une est peut-être un oranger nain, et un petit chat tigré dont la position laisse à penser qu'il est en état de somnolence. Au-dessus de l'oranger, sur le panneau du plan de travail, est fixée une étiquette qui, comme presque toujours chez Antonello de Messine, donne le nom du peintre et la date d'exécution du tableau.

De chaque côté et au-dessus du cabinet de travail, on peut se faire une idée du reste de la cathédrale. Elle est vide, à l'exception d'un lion qui, sur la droite, une patte en l'air, semble hésiter à venir déranger le saint dans son travail. Sept oiseaux apparaissent dans l'encadrement des hautes et étroites fenêtres du haut. Par les fenêtres du bas, on peut voir un paysage doucement accidenté, un cyprès, des oliviers, un château, une rivière avec deux personnages qui canotent et trois pêcheurs.

L'ensemble est vu d'une vaste ouverture en ogive sur l'appui de laquelle un paon et un tout jeune oiseau de proie posent complaisamment à côté d'une magnifique bassine de cuivre.

L'espace tout entier s'organise autour de ce meuble (et le meuble tout entier s'organise autour du livre) : l'architecture glaciale de l'église (la nudité de ses carrelages, l'hostilité de ses piliers) s'annule : ses perspectives et ses verticales cessent de délimiter le seul lieu d'une foi ineffable; elles ne sont plus là que pour donner au meuble son échelle, lui permettre de s'inscrire: au centre de l'inhabitable, le meuble définit un espace domestique que les chats, les livres et les hommes habitent avec sérénité (Perec 2010 : 171-3).

² Por não haver tradução publicada em português, os trechos de *Espèces d'espaces*, de Georges Perec, citados neste ensaio, foram traduzidos livremente pela autora.

³ Georges Perec escreve, no capítulo *La Page*, de *Espèces d'espaces*: “Il est peu d'événements qui ne laissent au moins une trace écrite. Presque tout passe, un jour ou l'autre, par une feuille de papier, par la page d'un cahier, par le folio d'un agenda ou par tout autre support improvisé” (Perec 2010: 24). Esse trecho evidencia como, para Perec, todo espaço vivido acaba por se converter em espaço escrito — um espaço povoado por rastros, marcas e suportes materiais que a linguagem organiza.

⁴ Perec escreve, no capítulo *La page*: “Simulacre d'espace, simple prétexte de nomenclature: il n'est pourtant même pas besoin de fermer les yeux pour que cet espace suscité par les mots, ce simple espace de dictionnaire, ce simple espace de papier s'anime, s'habite, se peuple” (Perec 2010: 27). Esse trecho reforça a ideia de que, para Perec, o espaço textual ou linguístico não é apenas um suporte neutro, mas um território vivo, animado e habitado — tal como a “meta janela” que permite acessar outros planos de significação.

⁵ Ver artigo de Chiara Nannicini, *Perec et le renouveau de l'ekphrasis*, 2004.

⁶ Aqui nos referimos ao livro *Tentativas de esgotamento de um lugar parisiense*, escrito por Perec no mesmo período em que escreveu *Espèces d'espaces*.

⁷ Panofsky, Erwin, *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

⁸ Aqui dialogamos com a ideia de quase, explorada por Didi-Huberman em *Questão de detalhe, questão de trecho* (apêndice de *Diante da Imagem*, 1990), onde o quase aparece como fissura ou intervalo que impede a fixação definitiva do sentido, abrindo espaço para múltiplas relações e interpretações — uma operação que ressoa nas descrições de Perec.

⁹ “Nous vivons dans l'espace, dans ces espaces, dans ces villes, dans ces campagnes, dans ces couloirs, dans ces jardins. Cela nous paraît aller de soi. Peut-être cela devrait-il effectivement aller de soi. Mais cela ne va pas de soi, cela ne va pas, cela n'est pas évident” (Perec 2010: 13-14).

¹⁰ Esse gesto de reaprender a ver o espaço vívido, por meio da escrita, é um dos eixos estruturantes de *Espèces d'espaces*, livro que, segundo Christelle Reggiani, articula um *projeto de desautomatização do olhar* (2003) a partir de uma poética da fragmentação e da errância, marcada por dispositivos formais que tensionam as fronteiras entre o literário, o científico e o autobiográfico.

¹¹ No capítulo *La page*, Perec escreve: “L'espace commence ainsi, simplement, avec des mots, des signes tracés sur la page blanche. Décrire l'espace: le nommer, le tracer, à la manière des portulans qui saturaient les lisières de noms de ports, de noms de caps, de noms de baies, jusqu'à ce que la terre fût séparée de la mer par une bande continue de texte” (Perec 2010: 26). Esse trecho reforça a noção de que, para Perec, a linguagem não apenas nomeia ou descreve, mas produz o espaço, como um gesto cartográfico que traça e reordena o mundo. Trata-se de um exemplo concreto de “modo de usar a linguagem” como prática de invenção e leitura do real.

¹² Como analisa Christelle Reggiani (2003), “dans un système d'écriture à contraintes, la contrainte, loin d'être un pur divertissement d'auteur, devient souvent ‘productive’ à un niveau plus haut, en influençant non seulement la diégèse, mais aussi le plan sémantique du texte et, par conséquent, sa signification la plus profonde” (Reggiani 2003: 51). Ou seja, as estratégias formais — muitas vezes discretas — são modos de investigação do mundo: elas organizam o olhar e ativam a linguagem como uma prática de sentido.

¹³ Esse ensaio de juventude foi publicado originalmente na revista *Arguments* (nº 27, 1962), sob a direção de Edgar Morin. Nele, Perec propõe uma reflexão sobre o realismo não como estilo fixo, mas como posição crítica e inventiva diante do mundo, tema que ressoa fortemente com sua produção posterior.

¹⁴ “si la littérature crée une œuvre d'art, c'est parce qu'elle ordonne le monde, c'est parce qu'elle le fait apparaître dans sa cohérence, parce qu'elle le dévoile (...)" (Perec 1962: 8).

¹⁵ Em uma folha solta anexada à edição original francesa de *Espèces d'espaces* (Paris: Galilée, 1974), intitulada *Prière d'insérer*, Perec escreve: “Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le réinventer [...] mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire ; car ce que nous appelons le quotidien n'est pas une évidence, mais une opacité : une forme de cécité, une sorte d'anesthésie. C'est à partir de ces constatations

élémentaires que ce livre s'est développé : journal d'un usager de l'espace.” Esse texto funciona como um enunciado poético do projeto do livro — uma declaração periférica e fundamental, que situa a escrita como leitura crítica do cotidiano.

Bibliografia

- Aristóteles (2003), *Metafísica*, São Paulo, Edições Loyola.
- Barthes, Roland (1979), *O grau zero da escrita*, São Paulo, Nacional.
- (2004), *O rumor da língua*, São Paulo, Martins Fontes.
- Bourdieu, Pierre (1965), *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (1990), *Devant l'image: questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit.
- (2005), *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Editora 34.
- Foucault, Michel (1999), *As palavras e as coisas*, São Paulo, Martins Fontes.
- Jakobson, Roman (1973), *Ensaios de linguística*, São Paulo, Cultrix.
- Machado, Arlindo (1984), *A ilusão especular: introdução à fotografia*, São Paulo, Papirus.
- Magné, Bernard (1993), “Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec: bibliographie”, *Les Cahiers de Littératures*, nº especial, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- Nannicini, Chiara (2014), “Perec et le renouveau de l'ekphasis”, *Le cabinet de l'amateur – Revue d'études perequienennes*, nº especial, Association Georges Perec, 10-22.
- Neefs, Jacques; Hartje, Hans (1993), *Georges Perec: Images*, Paris, Éditions du Seuil.
- Perec, Georges (1962), “Pour une littérature réaliste”, *Arguments*, nº 26, Paris, 3-8.
- (1965), *Les choses: une histoire des années soixante*, Paris, Julliard.
- (1975), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois.
- (1989), *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil.
- (2003), *Penser/Classer*, Paris, Seuil.
- (2010), *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée [1974].
- Pessoa, Fernando (2006), *Poemas completos de Alberto Caeiro*, São Paulo, Ática.
- Rancière, Jacques (2005), *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo, Editora 34.
- Reggiani, Christelle (2003), “Georges Perec: une poétique de la contrainte”, *Sigila*, nº 12, Gris-France, 9-13.
- Sartre, Jean-Paul (2004), *A náusea*, São Paulo, Nova Fronteira.