

MAIS ALÉM DA MEMÓRIA: intertextualidade em *A coleção particular* de Georges Perec

Anne Louise Dias*

RESUMO: *A memória entendida como narratividade adentra as reflexões tanto do campo de estudo da história quanto do da literariedade, justamente por poder ser inscrita dentro da investigação da reconstituição e refiguração de um tempo passado. Sob o signo do literário, ela é ainda construída nas fronteiras entre real e ficção. No presente estudo, observaremos como Georges Perec (1936-1982) transforma a novela A coleção particular (Un cabinet d'amateur), publicada em 1979, em um minucioso trabalho de documentação artística sem, no entanto, perder seu caráter de ludicidade. A literatura de Perec abre espaço para a discussão acerca da noção de história literária e questiona os limites da potencialidade da literatura, criando e recriando o mundo em moldes singulares, e provocando o leitor a participar também da produtividade que é inerente ao jogo literário.*

PALAVRAS-CHAVES: *memória, intertextualidade, Georges Perec*

ABSTRACT: *Memory when understood as Narrative permeates the reflections from both the fields of history and literariness, precisely for allowing itself to be registered in the investigation of the reconstitution and refiguration of a past time. Under the banner of the literary, memory is even constructed within the boundaries of reality and fiction. In this study, we are going to remark on how Georges Perec (1936-1982) transformed the novel A Gallery Portrait (Un cabinet d'amateur), published in 1979, in a thorough work of artistic documentation without losing, however, its character of playfulness. Perec's literary output gives way to a discussion on the notion of literary history and questions the limits of the potentiality of literature, creating and recreating the world in unique patterns and instigating the reader to also participate in the productivity that is inherent to the literary game.*

KEYWORDS: *memory, intertextuality, Georges Perec*

Pensada como ciência pura, a história parece ter se configurado ao longo dos séculos como uma das modalidades de refiguração do tempo.

* Mestre em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit), do departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (TEL/UnB), na área de Estudos literários comparados. Membro do grupo de pesquisa "O risco da escrita: memória e literatura".

Com a crescente preocupação do seu estudo como uma meta-história e a inquietante consciência do paradoxo existente entre pertencer à história e fazê-la, a escritura se coloca em posição de interpolar as relações entre história e literatura, na medida em que se faz mediadora necessária à documentação e à reconstrução da trajetória da humanidade. Não por acaso, narrativas históricas cruzam-se com as literárias, e toda esfera de instrumentos históricos, fatos, dados, personagens pode ser ficcionalizada e posta na conta do imaginário.

A constatação de que ficção e realidade coexistem em obras literárias não define – pelo contrário, apenas desperta – a complexa e sutil (dis)simetria de seus discursos. Segundo Ricœur, em *Tempo e narrativa* (1983), o que opõe a narrativa histórica à narrativa de ficção diz respeito à pretensão da verdade: apenas a narrativa histórica pretende referir-se a um passado “real”, ou seja, efetivado, enquanto a ficção se caracterizaria por uma *modalidade referencial* que apenas pretende aceder a uma verdade. A discussão parece aí resolvida, mas, ainda segundo Ricœur, é a preocupação da verossimilhança, do fazer verdadeiro no sentido de ser fiel à realidade, que mais contribuiu para ocultar os problemas da composição narrativa de ambos os campos de estudo. Ficou de algum modo determinado que o escritor da narrativa de ficção possui um grau de liberdade maior se comparado ao trabalho do historiador, o que parece razoável, mas essa caracterização negativa de liberdade também não constitui de modo algum uma palavra final. Com a mudança do conceito de história, que foi sendo revisitado ao longo do século XX, parece plausível questionarmo-nos sobre

qual o direito da história de pensar sua construção narrativa como uma reconstrução originária.

A reconstrução da história nunca deixou de ser uma crítica da narrativa social. O que Nietzsche denominou, na *Segunda consideração intempestiva* (1874), de *verdadeira sensibilidade histórica* é o reconhecimento de que a existência não é formada arbitrariamente ou por acaso, mas floresce a partir do fruto do passado. Isso significa dizer que ao homem, ser que vive *o peso do passado*, foi necessário criar uma *mnemotécnica* para que lhe fosse capaz de resgatar uma experiência passada para agir no presente. Outrora a-histórico, o homem viveria doravante sob leis e hábitos sociais aos quais lhe seria negado o esquecimento e exigida responsabilidade dentro do convívio social. Assim, para Nietzsche, memória e história surgem concomitantemente, ambas inscritas no processo de socialização do homem. A história se dispõe, nesse sentido, como uma retificação da memória comum.

A continuidade da passagem entre memória e história, como afirma Ricœur, se dá ainda pela noção de *rastro*. O desenvolvimento da história positivista assinalou o triunfo da documentação de um passado que deixou rastros como testemunho e superou as limitações impostas por sua transmissão oral. O documento, portanto, tem como função informar sobre o passado e ampliar a base da memória coletiva, e servir como uma espécie de efeito-signo, comportando-se como portador da significação “passado”. O trabalho do historiador consistiria em agrupar esses rastros e criar uma narrativa que se disponha a representar acontecimentos já efetivados e construa certos ícones desse mesmo passado.

Porém, o ofício da documentação não é limitado ao campo de estudo da história. Com isso em mente, desejamos ratificar o terceiro elemento às considerações acerca da história e sua relação com a disposição de uma memória: a literatura pode também surgir como ferramenta fundamental na criação de arquivos. Desde sua origem, a literatura está duplamente ligada à memória ao coletar e registrar atos, entre eles também atos históricos, e carregar a memória do mundo, do homem, de suas temporalidades. Ligada diretamente ao mundo, a literatura, como afirma Samoyault, também se escreve numa relação consigo mesma, com sua história, com a história de suas produções. Imbricada em si, fruto de palavras anteriores e posteriores, a literatura questiona e põe à prova seu próprio discurso.

Nesse sentido, o estudo da intertextualidade permitiria uma reflexão a respeito do papel da literatura na criação de uma memória dela mesma, não nos moldes defendidos pela história em sua pretensão à verdade, mas em uma narratividade que brinca com arqui-modelos e faz do passado objeto de reconsideração incessante. A partir de *Un cabinet d'amateur* (A coleção particular, em português) de Georges Perec, novela publicada em 1979, procuramos desvelar como a literatura do autor se faz arma contra o esquecimento, sem, no entanto, descaracterizá-la como poder de criação. A trama da novela gira em torno de uma coleção de quadros reunidos por Hermann Raffke, renomado nome da cervejaria alemã e “esclarecido e dinâmico amante das artes”. Na ocasião das festividades organizadas em 1913 pela comunidade de origem alemã de Pittsburg, um quadro dessa coleção, *Un cabinet d'amateur* pintado por Heinrich Kürz, fascina o público: nele está o colecionador, Raffke, representado enquanto admira as

inúmeras telas de sua coleção. Desenhado em minuciosas *mise en abyme*, a cena se repete ao infinito, sendo a repintura de cada quadro progressivamente menor. Em cada uma dessas miniaturas, percebemos que Kürz introduz uma pequena alteração em relação ao quadro original. A coleção é acompanhada ainda de estudos, análises realizadas por um crítico de arte chamado Lester K. Nowak. Como Nowak, é nosso objetivo, portanto, analisar a produtividade da obra de Georges Perec entendendo-a não apenas como uma memória de obras, mas em sua inerente ludicidade que parece querer balançar os conceitos próprios de memória, história e literatura.

QUEM TEM A ÚLTIMA PALAVRA É AQUELE QUE TEM REFERÊNCIAS¹

A crítica da obra de Georges Perec já é bastante familiar ao conceito de intertextualidade, chegando mesmo a criar um termo, o da *impli-citação*, para designar a citação completamente fundida com o texto que a acolhe. A absorção desse texto-outro, que não deixa evidências de si, constituiria, portanto, um dos estilos miríades de escrita de Perec. O autor passaria a ser então reconhecido como um escritor que entremeia em seus textos passagens de textos de outrem de forma tão mascarada que sua escrita se torna uma espécie de leitura aberta, incitando o leitor a procurar, redescobrir o tecer da escritura em suas mãos. A dissimulação tem, segundo Bernard Magné, forma simples e complexa, a primeira na supressão dos signos de enunciação (aspas, alínea ou notas); a segunda na

¹ In: COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*, 1996, p. 158.

marcação da citação, mas com uma transposição do discurso para um outro enunciador que não é o verdadeiro e sequer será mencionado. A escrita meticulosamente destrinchada de Perec em *La vie mode d'emploi*², por exemplo, foi ainda associada ao plágio, justamente pela falta de – ou pelas raras – indicações que alertassem o leitor da presença do intertexto, deixando-se passar por palavras do próprio Perec. *Les choses*³, publicado em 1965, integra ainda citações escondidas de *L'éducation sentimentale* de Flaubert, e mostra, tal qual *La vie mode d'emploi* faria em 1978, que um texto só poderia ser elaborado quando no cruzamento, na reescritura de uma variedade de textos.

A definição por vezes ambígua e imprecisa de intertextualidade dificultaria, em casos como o de Perec, a compreensão de quais seriam os limites do intertexto e o poder do texto de tomar, ficcionalizar para si as palavras de outros. Oficialmente introduzido por Julia Kristeva, o termo intertextualidade surge por entre os estudos feitos pela filósofa búlgaro-francesa acerca do dialogismo de Bakhtin. Embora o teórico russo nunca tenha escrito em torno da problemática do intertexto, é sua defesa da multiplicidade de vozes, da *polifonia* presente na construção de discursos, entre os quais ele toma como exemplo a obra de Dostoievski, que leva Kristeva a atentar-se ao fato de que a produtividade inerente à escrita literária difunde textos anteriores dentro de um outro mais atual.

O conceito de intertextualidade surge, portanto, durante a crise do signo estruturalista, que entendia o texto como uma estrutura plena realizada por um sujeito clássico, cartesiano, e possibilita a compreensão

² A vida modo de usar.

³ As coisas.

do texto dentro do espaço da intersubjetividade. Nesse sentido, a análise textual recusaria, segundo Barthes, a ideia de um significado último. Em consonância com Kristeva, Barthes também argumenta que nos tecidos de texto existe um entrelaçamento perpétuo no qual todos são intertexto: uns estão presentes por entre os outros, em níveis diferentes, sob formas mais ou menos reconhecíveis. Para ele, é preciso conceber o texto como um espaço polissêmico, no qual a intertextualidade não seria reduzida a um simples problema de fontes ou influências – as citações são inconscientes e automáticas e revelariam mais do que extratos minuciosamente escolhidos, mas a existência de uma rede de textos já inerente à produção literária. Riffaterre continuaria a afirmar que a textualidade de uma obra tem por fundamento a intertextualidade, o que lhe levaria a enxergar o intertexto não em suas aproximações literárias, mas sim a examinar sua pertinência para o profundo sentido do texto.

Com a publicação de *Palimpsesto – a literatura de segunda mão* (1982), Gérard Genette define cinco tipos de transtextualidade. Dentre eles estaria incluída a intertextualidade, definida “como uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 12). As classificações de Genette parecem propor ares mais objetivos ao que viria, brevemente, a ser atrelado a uma psicanálise do inconsciente com Harold Bloom. Em *A angústia da influência – uma teoria da poesia* (1973), Bloom defende que a história poética deve ser vista como indistinta da influência poética, acusando assim a existência de relações intrapoéticas, pensadas a partir da noção de

romance familiar de Freud. A influência, para Bloom, é uma inescapável enchente⁴.

Se tomarmos as palavras de Antoine Compagnon (1996) como verdadeiras, as definições de intertextualidade e as reflexões acerca dela variam justamente porque toda prática de texto é sempre citação, e uma formulação de um conceito uniforme seria, portanto, impossível. Parece-nos, ao menos, que todos os questionamentos convergem na ideia de que existe uma *memória circular* da literatura que, na intertextualidade, acederia ao inacabamento. O intertexto é a impossibilidade de viver fora do texto.

A intertextualidade permite, segundo Samoyault, uma reflexão sobre o texto ao colocá-lo numa dupla perspectiva: a primeira, relacional, referente ao intercâmbio entre textos, a segunda, transformacional, refletindo sobre a modificação recíproca entre eles. Porém, a forma pela qual Perec joga com diferentes textos em *A coleção particular* é distinta dos moldes propostos em *La vie mode d'emploi* e *Les choses*, como havíamos mencionado anteriormente. Perec não mais transcreve trechos e extratos de outros textos, mas parece criar uma grande lista de obras pictóricas – a pintura, aliás, uma preocupação antiga de Perec –, citando uma coleção de

mais de cem quadros estão reunidos nessa única tela, reproduzidos com uma fidelidade e uma minúcia tais que não nos é possível descrever todos com precisão. A simples enumeração dos títulos e autores não seria apenas fastidiosa como ultrapassaria grandemente os limites desta nota. Bastará dizer que todos os gêneros e todas as escolas de arte da Europa e da jovem pintura americana estão

⁴ Laurent Jenny confronta essa definição defendendo que a intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências.

ái admiravelmente representados [...], deixando aos visitantes o prazer de descobrir de reconhecer, de identificar o Longhi ou o Delacroix, o Della Notte, ou o Vernet, o Holbein ou o Mattei [...] (PEREC, 2005, p. 15).

O que poderia parecer um fatigante catálogo, sem maior preocupação formal, acusa, entretanto, a existência de uma ideia anterior à *Coleção particular*, que já traria em si o gérmen próprio do trabalho intertextual do escritor francês. Em uma entrevista publicada nos anos 90, Perec afirma:

Eu tinha vontade de não dar um adeus absoluto a *A vida modo de usar*. Era um livro no qual eu trabalhei durante tanto tempo, que eu guardei durante tanto tempo, que eu não conseguia me desfazer dele completamente. Para me desfazer, eu pensei que o mais simples seria escrever uma narrativa curta que não tivesse nenhuma relação direta com *VMU*, mas que, para mim, funcionaria como um tipo de encriptação. *VMU* estaria ali codificada, o que me permitiria trabalhar uma última vez com temas análogos. [...] Outro ponto de partida é que, desde muito tempo, eu sou fascinado por esses quadros que chamamos de “coleção particular”. [...] A ideia de um quadro que é em si mesmo um museu, que é a imagem, a representação de uma série de quadros, e, algumas vezes, nesses quadros havia ainda uma vez um quadro que é um quadro que representa uma série de quadros etc, essas *mises en abyme* sucessivas, é algo que em muito me agradava.⁵

A *coleção particular*, nas palavras do próprio autor, tem como princípio fundador a auto e a intertextualidade. A crítica genética da obra conseguiu apontar que uma parte dos quadros citados em *A coleção particular* faz referência direta aos noventa e nove capítulos de *La vie mode d'emploi*, seguindo ainda sua ordem de aparição.

⁵ Apud JOGERSEN, Bille, 1998, p. 105. Tradução nossa. No original: « J'avais envie de ne pas dire complètement adieu à *La Vie mode d'emploi*. C'était un livre que j'ai travaillé pendant si longtemps, que j'ai gardé pendant si longtemps, que je n'arrivais pas à m'en défaire complètement. Pour m'en défaire, j'ai pensé que le plus simple était d'écrire un récit court qui n'aurait aucune relation directe avec *VME* mais qui pour moi fonctionnerait comme une sorte d'encryptage. *VME* y serait codée, ça me permettrait une dernière fois de travailler sur des thèmes analogues. [...] L'autre point de départ, c'est que depuis longtemps je suis fasciné par ces tableaux qu'on appelle « cabinets d'amateurs ». [...] L'idée d'un tableau qui est en lui-même un musée, qui est l'image, la représentation d'un série de tableaux, et parfois dans ces tableaux il y avait encore une fois un tableau qui est un tableau qui représente une série de tableau et cetera, ces mises en abyme successives, c'est quelque chose qui me plaisait beaucoup. »

As citações feitas por Perec não são, portanto, meras referências artísticas, ali fundidas como argumentos de autoridade ou simples ornamentos. Elas estabelecem relações dentro do conjunto de obras de Perec e solicitam, através da leitura, a descoberta de um arcabouço referencial que passa por vezes despercebido. Nessa solicitação jaz igualmente a importância dos *Kunstkammer* em *A coleção particular*. Protótipos dos atuais museus, esses gabinetes de curiosidades, surgidos durante a Renascença, eram quartos em que se guardavam peças não-catalogadas e que foram, ao longo do tempo, transformando-se em coleções privadas, com amostras de quadros e pinturas. O interesse de Georges Perec pelos *Kunstkammer* seria, na realidade, a pedra angular de toda a novela. Ao realçar na entrevista a importância da *mise en abyme* criada pelos *cabinet d'amateur*, eles próprios pequenas coleções, o autor toma para si a forma desses gabinetes e metamorfoseia seu texto, fazendo da coleção particular uma metáfora da escritura:

“Toda obra é o espelho de uma outra”, adiantava no preâmbulo: um número considerável de quadros, se não todos, só assumem seu verdadeiro significado em função de obras anteriores que nele estão ou apenas reproduzidas, integral ou parcialmente, ou ainda, de forma bastante alusiva, codificadas. Nessa perspectiva, convinha conceder especial atenção a esse tipo de pintura que se chamava comumente “coleção particular” (*Kunstkammer*) [...]. A par da própria noção de museu e, com certeza, de quadro como valor venal, o princípio inicial da “coleção particular” fundava o ato de pintar numa “dinâmica reflexiva” que hauria suas forças na pintura alheia (PEREC, 2005, p. 22).

Os títulos de obras em *A coleção particular* são justamente o recorte e a colagem da prática intertextual, são amostra de que o trabalho da escrita é também uma reescrita capaz de unir elementos separados em um todo coerente, *de haurir forças no alheio*. É na apropriação intersemiótica da

imagética dos *cabinets* que Perec manipula o conteúdo dos quadros e faz de seu texto produto desse deslocamento. A citação se faz, portanto, o espaço privilegiado, como afirma Compagnon, do trabalho do texto, lançando e relançando a dinâmica do sentido e estabelecendo uma correspondência entre dois sistemas, S1 (texto citado) e S2 (texto citante).

O movimento é duplamente documental. Se Heinrich Kürz seleciona e pinta certos quadros atribuindo-lhes valor artístico, Georges Perec igualmente cria uma pequena coleção, que também ocupa a topografia da novela, tal qual o quadro na parede: inúmeras páginas são dispendidas para a enumeração das obras pertencentes à coleção de Raffke e aos valores pagos por elas durante o leilão. Perec assume a tarefa de categorizar e registrar grande parte dos quadros ali descritos, tratando-os como documentos de importantes escolas artísticas e criando, conseqüentemente, um acervo. O grande lance de *A coleção particular* é transformar esses intertextos, sob o signo de documentos, em um jogo direto com a tradição e com o cânone artístico. Se pensarmos junto a *La vie mode d'emploi*, romance no qual centenas de páginas são dedicadas à descrição dos quartos de autores mortos, Perec parece querer fazer de seus escritos não epitáfios, mas símbolos de consanguinidade, de filiação. É através da intertextualidade que a literatura fala de si própria, e o mapeamento de textos proposto por Perec reativa o sentido e a memória dos sujeitos. Esse mecanismo de comunicação literária transforma-se então em um recurso no qual atuam tanto a lembrança quanto o esquecimento, e a *memória das obras*, nos termos de Judith Schlanger, cria um círculo de autores e textos a

serem consumidos. A ausência desses escritores se faz presente na imaginação.

De fato, quanto mais a literatura parece querer se investigar, mais frequente é a presença de index e listas, instrumentos de uma paixão cumulativa, da criação de uma *história antiquária*, como a nomearia Nietzsche. Esse acúmulo de nomes, datas, referências em *A coleção particular* construiria, portanto, a base de uma memória coletiva literária, através da documentação, do uso de referências comuns, enfim, pelo jogo com a existência de uma biblioteca, da qual o leitor faz – ou deveria fazer – parte.

O DESEJO DA LITERATURA É SER LITERATURA⁶

A memória, afirma Ricœur, não é suspeita de falsificação (1995, p. 22). Porém, como narratividade, ela também pode ser inscrita dentro da investigação sobre os limites da reconstituição e refiguração de um tempo passado. Posta ainda sob o signo do literário, poderia a memória exceder o nível descritivo ou comunicativo da linguagem e se posicionar como dispositivo de uma energia criativa? Ao mesmo tempo em que *A coleção particular* se dedica à construção de uma biblioteca, de um *cabinet*, a literatura de Georges Perec demonstra a fragilidade da noção de história literária, justamente porque o essencial de sua intriga é uma operação de falsificação. Qual a surpresa do leitor ao se deparar com o último parágrafo

⁶ In: SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*, 2008, p. 74.

da novela, que parece desfazer em poucas linhas tudo o que havia antes sido construído:

Verificações conduzidas com diligência não custaram a demonstrar que, de fato, a maior parte dos quadros da coleção Raffke eram falsos, como são falsos a maioria dos detalhes desta narrativa, concebidos unicamente pelo prazer, pelo gosto de iludir (PEREC, 2005, p. 72).

Ao passo que Perec provoca o leitor, ele parece questionar ainda suas referências, seu poder interpretativo. O fim da novela revela o que fora anunciado ao longo do texto, em comentários por vezes desinteressados. A identidade falsa do *cabinet d'amateur*, de grande parte da coleção de Raffke e da própria construção narrativa de Perec – mais uma vez assimilando a interseção de suas formas e conteúdo – jazem na evocação da figura do homem tatuado, nas problematizações sobre a *mimesis* feitas no decorrer da narrativa e, principalmente, nos trechos das teses de Nowak acerca da coleção:

Não se trata [...] de uma “liberdade do artista” diante desse mundo que ele está mercantilmente encarregado de reproduzir, e muito menos de uma perspectiva histórico-crítica atribuindo ao pintor a impossível herança de não se sabe bem quem que “idade de ouro” ou “paraíso perdido”, mas, bem ao contrário, de um processo de incorporação, de um açambarcamento: ao mesmo tempo projeção para o Outro e Roubo, no sentido prometéico do termo. Sem dúvida essa atitude mais psicológica do que estética é suficientemente cônica de seus limites para poder, oportunamente, transformar-se em derrisão e denunciar-se a si mesma como ilusão [...] (*idem*, p. 52).

A novela se apropria assim de uma erudição inventada que abre espaço para pseudoresumos, pseudocomentários, pseudocitações. Fiel aos princípios do Oulipo⁷, grupo de pesquisa e escrita experimental ainda em atividade fundado em 1960 por Raymond Queneau e pelo matemático

⁷ OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle, ou Oficina de Literatura Potencial).

François Le Lionnais, Perec codifica e instaura operações de transformação lúdica, em um jogo gratuito que, em suas próprias palavras, tem por *telos* a si próprio. Muitas das oficinas realizadas pelos membros do Oulipo eram conduzidas em tons competitivos, mas jocosos, recheadas de chistes lançados por entre os próprios membros. Ainda assim, exercícios mais elaborados envolviam fórmulas matemáticas e suas produções misturavam ao lúdico a lucidez dos discursos contemporâneos. O objetivo dos trabalhos do Oulipo é de “reintroduzir na escrita literária contemporânea a noção de *contrainte* que havia sido rechaçada pela ideologia pós-romântica”⁸ (CONSTANTIN, 2008, p. 82) ou, em outras palavras, abrir a literatura às potencialidades que lhe haviam sido negadas.

O prazer da enumeração é, então, corrompido em nome de uma fantasia poética que contrasta com o que poderia ter sido entendido como uma documentação erudita. *A coleção particular* surge em meio ao apagamento de fronteiras: enquanto biblioteca, ela desestabiliza o conceito de documento; enquanto memória, ela distorce os limites entre história e ficção. Mas se não cabe à literatura pregar autenticidade, papel incumbido ao trabalho do historiador, é em nome da imaginação, da liberdade criadora, que a *erudição imaginária* é sistematizada ao longo do século XX. Segundo Piégay-Gros, a distorção do uso erudito é uma forma de mostrar que a invenção nunca poderá ser inteiramente ameaçada pela tradição – atesta-se assim a superioridade daquela. É pela recusa da tradição que os surrealistas, como outras vanguardas, desestabilizam a relação com o passado, interferem na sucessão de obras e, por fim, agem na

⁸ Tradução nossa. No original: « réintroduire dans l'écriture littéraire contemporaine la notion de *contrainte* qui en avait été chassée par l'idéologie post-romantique. »

desestruturação da noção de herança. A manipulação oulipiana parece querer, portanto, amplificar o alcance do poder criativo literário:

Como se, pintando a própria história de suas obras através da história das obras alheias, tivesse conseguido, por um instante, contrariar a “ordem estabelecida” da arte e reencontrar invenção além da enumeração, a manifestação espontânea além da citação, *a liberdade mais além da memória* (PEREC, 2005, p. 25, grifo nosso).

Ao contrário do que se poderia esperar, a escrita de uma obra inteiramente fundada em torno de um quadro fictício e comentários inventados não desfavorece ou deslegitima o trabalho literário, e a ficção inventa “uma obra apócrifa que o dispositivo erudito requerido pelo trabalho intelectual dos personagens interroga com a mesma paixão e a mesma paciência como se ele se tratasse de um texto autêntico”⁹ (PIÉGAY-GROS, 2009, p. 60). A construção narrativa em torno do *cabinet d’amateur* de Kürz envolve e faz envolver uma inquietude que percorre a produção do Oulipo e de Perec como um todo, o questionamento do estatuto da arte e da literatura não como reprodução de imagens, mas como a exaltação de sua capacidade de produtividade. Ao substituir o excesso de memória da documentação pela listagem de pseudo-obras, *A coleção particular* redesenha o espaço da possibilidade da atividade poética, reconsiderando-a e, finalmente, valorizando-a. A “liberdade mais além da memória” supõe justamente expandir a potencialidade da linguagem poética, como *poema do poema*.

⁹ Tradução nossa. No original: « la fiction invente une oeuvre apocryphe que le dispositif érudit requis par le travail savant des personnages interroge avec la même passion et la même patiente que s’il s’agissait d’un texte authentique. »

O texto de Perec desconforta, vacila as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor. Embora o autor tenha introduzido certos indícios da falsidade de sua narrativa, o embate entre a erudição autêntica e a erudição apócrifa é quase acaçapado pela constante referenciação a dados historicamente corretos que, aliás, produzem a sensação do verossímil. O leitor é, então, submetido a uma intencionalidade operatória que surge como certa forma de controle da recepção. Cabe-nos, entretanto, desconfiar das palavras finais da novela. Esse *puzzle*, como a crítica de Perec habituou-se a chamá-lo, formado pela transformação da intertextualidade como mecanismo de falseamento da memória não surge, acreditamos, como forma de atração para com leitor, mas para assegurar a relação entre ele e o caráter criativo da literatura. Inserido doravante no jogo, o leitor deverá redistribuir e brincar com o significante (des)velado do texto.

A questão da fiabilidade está para a ficção assim como a prova documentária está para a historiografia. Por isso, Georges Perec constrói uma narrativa que seduz e convence o leitor de sua veracidade; de seu lado, o leitor responde acompanhando a configuração do texto – perdendo-se por entre as inúmeras citações – e se apropriando da proposta desse mundo. A revelação do fim da novela seria um puxar de tapete se, e somente se, não existisse ali uma dialética interna ao processo criador. Tal é o paradoxo, defende Ricœur, “a liberdade das variações imaginativas só é comunicada quando revestida de poder coercitivo de uma visão de mundo” (RICOEUR, 1994, p. 301). A revelação não propõe a destruição semântica do texto, mas a proliferação de seus sentidos – não mais conduzida por um único caminho, a narrativa se supõe dupla em todas suas instâncias. Se *A coleção*

particular foi desde seu início pensada como forma de jogo, a novela não veio apenas como desconstrução das fronteiras da memória, da herança e da tradição, mas finalmente como um jogo que permite uma reorientação que só poderá ser realizada pelo leitor. Se a memória não é um arranjo inerte e pode, portanto, ser modificada, então a leitura também existirá, para Perec, como experiência viva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na *Segunda consideração intempestiva*, Nietzsche enaltece os homens que se preocuparam e se rebelaram contra o poder cego do real e que escolheram, assim, seguir o *assim deve ser* ao invés do *assim o é*. Explicitando as margens do real e do fictício que envolvem os trabalhos de historiadores e de escritores literários, o filósofo defende que a literatura impede que as gerações sejam levadas ao túmulo e que os homens sofram do que ele chama de mumificação da história.

Se os caminhos da história e da memória dos acontecimentos humanos podem ser reconduzidos pela liberdade literária, *A coleção particular* de Georges Perec busca justamente, por meio dos preceitos oulipianos, explorar e estilhaçar as fronteiras do factual e do imaginário. Através da intertextualidade, a literatura ali se dispõe a criar para si sua própria memória, documentando e assegurando por meio de listas a existência de uma biblioteca canônica. O interesse pelos *cabinets d'amateur* por parte de Perec revelaria seu objetivo de tratar *A coleção particular* como um texto metalinguístico em dois sentidos: primeiramente,

a partir da tentativa de criação de uma história literária, ainda que frágil em suas estruturas, e em segundo lugar, pelas reflexões de Nowak, personagem da novela, que reproduziria questionamentos acerca da própria escrita de Perec – e, por que não, da literatura como um todo. Recusando ainda o estatuto aristotélico da *mimesis*, Georges Perec renova os limites da representação literária, e, tal qual fizera Borges, indica que um texto é sempre um palimpsesto, um eterno retorno às forças do alheio.

Mas é também por meio da intertextualidade que Perec estabelece uma linha de comunicação com o leitor, inteiramente baseada em referências. É atribuído ao leitor de *A coleção particular* o poder de transformar o sentido da obra. O recurso ao intertexto cria uma forte dependência com o leitor, que é nele solicitado em sua memória, cultura, inventividade interpretativa e espírito lúdico. Mais do que um caça-tesouro, no qual o leitor deveria voltar ao texto e procurar as referências inventadas uma a uma, é a releitura que permitiria a revelação do inacabamento da obra de Perec. A relação que Perec cria com outros textos somada à aptidão criadora que é assegurada ao leitor reinvidica à literatura a infinidade de sua existência: experimentar o texto é vivê-lo tanto dentro quanto fora dele. *A coleção particular* se põe, portanto, na posição de criar um texto que abre espaço para a realização da literatura em todas as suas potencialidades: como crítica de si, como produtora de si e, finalmente, como linguagem de si própria. E revoga para si não apenas o dever de reencenar o mundo, mas de criá-lo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. *Théorie du Texte*. Boulogne-Billancourt: Encyclopaedia Universalis, 1973.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONSTANTIN, Danielle. *Masques et mirages : Genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemaire*. Nova Iorque: Peter Lang, collection Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, Vol. 162, 2008.

GASCOIGNE, David. *The Games of Fiction: Georges Perec and Modern French Ludic Narrative*. Nova Iorque: Peter Lang, 2006.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitrato*. Lisboa: Vega/Universidade, 1987.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

JØRGENSEN, Steen Bille; SESTOFT, Carsten. *Georges Perec et l'histoire: actes du colloque international de l'Institut de littérature comparée, Université de Copenhague du 30 avril au 1er mai 1998*.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. *A genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEREC, Georges. *A coleção particular*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: CosacNaify, 2005.

PIEGAY-GROS, Nathalie. *L'érudition imaginaire*. Geneva: Librairie Droz, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A ficção documental: Marker e a ficção da memória*. Arte & Ensaios / Revista do PPG AV / EBA / UFRJ. Nº 21. Dez. 2010, p. 178 -189.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

_____. *Tempo e narrativa*. (vol I, II, III) São Paulo: Papyrus, 1994, 1995, 1997.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderealdo & Rothschild, 2008.

SCHILLING, Derek. *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

SIRVENT, Michel. *Georges Perec ou le dialogue des genres*. Nova Iorque: Editions Rodopi B.V., Amsterdam, 2007.

VĂLIMĂREANU, Ela. Pour une poétique du faux dans la recette de l'oeuvre perecquienne: faux-semblant, fausse piste, faux-fuyant. In: *Cabinet d'amateur* - Revue d'études perecquiennes, bulletin 61, 2012.

VAN MONTFRANS, Manet. *Georges Perec: la contrainte du réel*. Amsterdam: Rodopi, 1999.