Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês

TATIANA BARBOSA CAVALARI

Instantâneos de ausências

Perec e as relações entre texto, fotografia e memória

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo

2014

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês

TATIANA BARBOSA CAVALARI

Instantâneos de ausências

Perec e as relações entre texto, fotografia e memória

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos,
Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para
a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Professora Dra. Claudia Amigo Pino

De acordo,

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CAVALARI, Tatiana Barbosa

Instantâneos de ausências - Perec e as relações entre texto, fotografia e memória.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos,
Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para
a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A Claudia, minha orientadora, por ter confiado no meu trabalho desde o primeiro momento, por ter compartilhado sua experiência e por ter me dado liberdade, acima de tudo, para percorrer meu caminho.

Aos colegas do grupo Criação & Crítica, por todos os comentários, leituras e apoio ao longo da minha pesquisa. A Samara Geske, pelas leituras dedicadas, mesmo a distância, pelo apoio e pela companhia nos congressos. A Priscila e a Karina, por compartilharem comigo seus materiais de pesquisa. A Carolina Messias, Carolina Molinar e Monica Gama, pelo apoio na reta final do trabalho. A Naná e ao Raphael, por me fazerem enxergar pequenos detalhes a serem melhorados no meu texto. E a todos que de alguma forma me apoiaram em todas as fases do trabalho.

A Verónica Galindez Jorge, por seus comentários e conselhos, nos momentos de encontros de pesquisas. A Lúcia Ribeiro, pelo companheirismo nos estágios de PAE, nos congressos e por todas as palavras de otimismo.

A Alessandro Gamo, pela disponibilidade nas indicações bibliográficas.

A Carla Cavalcanti e Samira Murad, pela generosidade e disponibilidade nas leituras para a banca de Qualificação.

Aos funcionários do DLM e a Capes, pelo financiamento dessa pesquisa.

A todos os meus amigos que compreenderam minha ausência nos últimos três anos e principalmente a minha mãe e a meus irmãos, Sandra e Ricardo, pelo apoio que me deram em todas as minhas decisões.

A meu companheiro na vida, Cláudio, pelo seu apoio incondicional e por me confortar em todos os momentos.

RESUMO

CAVALARI, T. B. **Instantâneos de ausências – Perek e as relações entre texto, fotografia e memória**. 2014, 144 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

O trabalho tem por objetivo realizar uma leitura de imagens a partir de dois projetos autobiográficos de Perek: *W ou a memória da infância* e *Récits d'Ellis Island*, levando em conta as relações entre texto literário, fotografia e memória autobiográfica. Essa leitura será marcada, sobretudo, pelas ideias de Barthes, já que ao longo dessa pesquisa serão citados diversos trechos do seu livro *A câmara clara - Nota sobre a fotografia*, a partir do qual o crítico nos levará a levantar alguns questionamentos concernentes à obra de Perek. Na primeira parte do trabalho, serão apresentadas algumas “interações” entre o texto de Perek e outras artes, partindo em seguida para a delimitação dessa interação entre texto e fotografia. Essa será a questão principal no trabalho, discutida detalhadamente em relação aos dois textos mencionados, na segunda parte em relação à *W* e na terceira em relação à *Ellis Island*. Nessas duas partes, o objetivo principal será investigar de que maneira as imagens fotográficas farão parte do processo de escrita e quais os desdobramentos dessa inter-relação na produção do texto literário.

Palavras-chave: Fotografia, Autobiografia, Memória, Processo de escrita, Georges Perek

ABSTRACT

CAVALARI, T.B. **Snapshots of absences - Perec and the relationship between text, photography and memory**. 2014, 144 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

The study aims to perform an image reading of two autobiographical projects by Perec: *W, or the memory of childhood* and *Ellis Island*, taking into account the relationship between the literary text, photography and autobiographical memory. This reading is led, mainly, by Barthes considerations, since many aspects brought to this study are originally taken from his text *Camera Lucida - Reflections on photography*, in which the critic supports us to raise some issues related to Perec's work. In the first part of the study some 'interactions' between Perec's text and other arts are presented, so later this interaction is delimited to text and photography. This is the leading issue of the study, specifically discussed with regards to the two mentioned texts, i.e., in the second part related to *W* and in the third part related to *Ellis Island*. In these two sections, the main purpose is to investigate how the photographic images take part into the writing process and which are the consequences of this inter-relationship in the literary text production.

Keywords: Photography, Autobiography, Memory, Writing process, Georges Perec

RÉSUMÉ

CAVALARI, T.B. **Instantanés d'absences - Perec et la relation entre le text, la photographie et la mémoire**. 2014, 144 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

Le travail a pour but de réaliser une lecture d'images à partir de deux projets autobiographiques de Perec: *W ou le souvenir d'enfance* et *Récits d'Ellis Island*, en tenant compte les relations entre le texte littéraire, la photographie et la mémoire autobiographique. Cette lecture sera surtout marquée par les idées de Roland Barthes, puisqu'au cours de cette recherche seront cités plusieurs extraits de son livre *La chambre claire - Note sur la photographie*, à partir duquel le critique nous conduira à poser des questions sur l'oeuvre de Perec. Dans la première partie du texte, nous allons présenter quelques "interactions" entre le texte de Perec et d'autres arts; ensuite, nous partirons à la délimitation de cette interaction entre le texte et la photographie, qui sera notre question centrale, discutée en détails par rapport aux deux textes mentionnés, (dans la deuxième partie sur W et dans la troisième, sur Ellis Island). Dans ces deux parties, le but principal sera de vérifier comment les images photographiques feront partie du processus d'écriture et quels sont les développements de cette inter-relation dans la production du texte littéraire.

Mots-clés: Photographie, Autobiographie, Mémoire, Processus d'écriture, Georges Perec

Cause I see love
I see love when I close my eyes
And I see love
I see love when I close my eyes

Passenger

SUMÁRIO

Apenas o início de uma travessia...	11
Perec e sua travessia pelos gêneros	12
Pontos de partida rumo à <i>W</i> e <i>Ellis Island</i>	15
O itinerário da travessia	19
Parte I. Ler as imagens em Perec	21
Parcerias com artistas: o texto como “espelho” da imagem	22
As imagens no texto/ o texto nas imagens	27
Imagens do cotidiano, do banal	30
<i>Portrait d'un homme</i> , ou a história de uma cicatriz	40
Encerrando a retrospectiva	45
Perec e a fotografia	47
A fotografia e o fúnebre	51
As imagens, o espaço, o tempo	54
Parte II. <i>W</i> ou as fotos amareladas na gaveta da memória	62
As fotos ou “a quase gênese” da escrita	69
A descrição como “programa de escrita”	72
Descrever para escrever: do manuscrito ao texto final	84
Parte III - <i>Ellis Island</i> : um olhar subjetivo a partir de vestígios	93
Livro/álbum/filme	104
<i>W</i> e <i>Ellis Island</i> : porções de memória cercadas de esquecimento por todos os lados	107
O não-lugar de Perec e Bober	114
Olhando para rostos desconhecidos	124
Imagens precárias: reflexões rumo ao fim da travessia	132
BIBLIOGRAFIA	138

Apenas o início de uma travessia...

Essa foi a travessia mais longa e árdua pela qual passei nos últimos anos, mas ainda assim bastante prazerosa. Relendo o trecho final do texto apresentado para o ingresso na Pós-Graduação, sou quase capaz de esboçar um sorriso: se, naquele início, minha preocupação era conseguir “escapar” do naufrágio (alusão ao enredo do livro *W ou a memória da infância*, que tem o naufrágio como uma peça central na parte ficcional do texto), hoje minha sensação é outra: sinto que, ao invés de temer um possível naufrágio, meus medos e inseguranças concentram-se no percurso dessa travessia; apesar de estar um pouco mais experiente, carrego ainda muitos questionamentos a serem elucidados ao longo do percurso.

Por que falar de naufrágio e de travessia? Porque duas narrativas serão aqui tratadas, e ambas nos induzem a um enorme “oceano de possibilidades”. *W ou a memória da infância* e *Récits d’Ellis Island* são narrativas autobiográficas, que tratam da chegada a uma ilha (embora a primeira seja ficcional e a segunda, real), e de lugares imaginados ou pouco conhecidos. Se *Récits d’Ellis Island* é uma ilha real, em Nova Iorque, *W* é uma ilha ficcional, criada por Perec para ancorar uma realidade impossível de retratar. *Ellis Island*, mesmo documentada, faz com que imaginemos o que pôde ter sido aquele lugar. Lugares de chegada e de partida, lugares de representação de ausência.

Minha pesquisa teve início com o estudo de *W ou a memória da infância*, e era exatamente o tema da ausência que eu buscava alcançar nessa travessia. Aproximando-me dos estudos genéticos da obra, descobri que o projeto original constituía-se de três textos intercalados: uma história de aventuras na ilha ficcional de *W*, uma narrativa autobiográfica e um terceiro texto que explicasse a relação entre os dois primeiros. A decisão final do autor, porém, reduziu-se a escrever apenas os dois primeiros textos, deixando de lado essa terceira série explicativa. No início da minha pesquisa, meus questionamentos estavam concentrados na tentativa de refletir sobre a ausência desse chamado “Intertexto” e quais eram as consequências dessa ausência para a escrita e para a leitura do texto. Com o tempo, percebi que a ausência como tema seria muito abrangente (e porque não dizer, “presente” em toda a obra de Perec) e, por isso, inviável para o tempo e o espaço possíveis para uma pesquisa de mestrado.

Após meu exame de qualificação, portanto, tinha a tarefa de “delimitar” essa questão da ausência em um aspecto mais pontual ou específico, ou seja, minha travessia

ainda não havia sido concluída, haveria muitas paisagens ainda a percorrer. Foi quando iniciei a escrita de um artigo sobre literatura de testemunho, a partir da qual comecei a observar relações muito próximas entre o livro que vinha estudando mais detalhadamente, (além de outras obras de Perec que já estavam incorporadas ao meu repertório), *W ou a memória da infância*, e outro que acabava de chegar a minhas mãos: *Récits d'Ellis Island*, que tratava da chegada de emigrantes¹ europeus aos Estados Unidos no início do século XX. O que mais me chamou a atenção, em relação às duas obras, é que ambas tratavam de memória individual em relação à memória coletiva, que ambas tratavam de episódios históricos e, sobretudo, ambas criavam uma relação intrínseca entre texto literário e fotografia. E, além disso, percebi que a ausência (procurada por todos os lados, ironicamente) estava “presente” ali, naquelas imagens, reproduzidas em forma de álbum em *Récits d'Ellis Island* (e não reproduzidas em *W ou a memória da infância*, mas muito presentes no texto literário).

As reflexões começaram a partir dessa diferença: reproduzidas ou não, as imagens relacionavam-se diretamente ao texto literário; em cada obra, de forma peculiar. A “ausência” que tanto busquei (e que realmente encontra-se “pulverizada” por toda a obra de Perec) apareceu para mim em forma de imagens, quando confrontei a inter-relação dessas fotografias com a história e com a produção de uma memória “ficcional” em ambas as narrativas.

Por se tratarem de textos que permeiam o gênero autobiográfico, ainda que não “convencionais”, farei um breve parêntese para refletir acerca do conceito de autobiografia na obra de Perec, para em seguida apresentar mais detalhadamente cada uma dessas obras.

Perec e sua travessia pelos gêneros

A partir do momento em que afirmo que as obras citadas não fazem parte do gênero autobiográfico convencional, levanto a questão: qual seria essa definição de autobiografia tradicional? Philippe Lejeune, em seu livro “O pacto autobiográfico”²,

¹ Usarei o termo “emigrantes”, visto que *Ellis Island* é um “ponto de recebimento” de pessoas que ainda não entraram oficialmente nos Estados Unidos, portanto ainda não podem ser considerados “imigrantes”.

² Título original: *Le Pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, 1975.

utiliza o verbete de dicionário para nos explicar: “História retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando ela coloca em evidência na sua vida individual, em particular na história da sua personalidade”³. Partindo desse pressuposto, vejo que a identificação entre autor, narrador e personagem parece fundamental para que o pacto autobiográfico seja realizado. Em textos posteriores, Lejeune admite que outras formas de textos autobiográficos são possíveis: a certeza da identidade não é mais uma exigência, sob seu ponto de vista; as fronteiras entre o realmente vivido e a ficção podem ser “mesclados” dentro de um mesmo texto, sem que isso desconfigure seu caráter autobiográfico.

Em *W ou a memória da infância*, Perec apresenta seu texto alternando-o à sua autobiografia, mesmo que em alguns momentos ele “imagine” alguns episódios de sua vida. Ou seja, não podemos dizer que *W* seja um romance estritamente autobiográfico, pois há uma ficção presente no livro; por outro lado, não podemos afirmar categoricamente que a obra seja estritamente fictícia, pois sabemos que fatos ali realmente recontam sua trajetória de vida, mesmo que não linearmente e nem de forma tradicional.

Michel Sirvent mostra em seu texto “Une nouvelle autobiographie” (2007) que Perec inova ao escrever um texto autobiográfico que dialoga entre diversos gêneros, citando Derrida para exemplificar a inovação autobiográfica perecquiana: “Todo texto participa de um ou mais gêneros, não há texto sem gênero, há sempre gênero e gêneros, mas essa participação não é nunca um pertencimento”⁴ (SIRVENT, 2007, p. 57). O crítico lembra que *W* tem como contexto de escrita o ano de 1975, época marcada por outras obras importantes no que diz respeito ao gênero autobiográfico:

No meio dos anos 1970, *W* marca uma retomada, antecipa o “retorno ao sujeito”, assim como o roland BARTHES “por roland Barthes”, dois textos que aparecem no mesmo ano que *Le Pacte Autobiographique*. Inaugura-se uma nova fase dita “pós-estruturalista” que corresponde ao surgimento da *autoficção* com *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky. (SIRVENT, 2007, p. 57)⁵

³ No original: “Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité”

⁴ No original: “Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance”.

⁵ No original: Au milieu des années 1970, *W* marque une reprise, anticipe ce “retour au sujet” tout comme le roland BARTHES “par roland Barthes”, deux textes qui paraissent la même année que *Le Pacte*

Portanto tanto *W* não encontra uma classificação “única”, já que dialoga entre gêneros distintos, (como a maioria das obras de Perec), e principalmente pelo caráter inovador que promove, ao reunir um texto ficcional às suas memórias de infância.

Sabendo que causa certa decepção na crítica e nos leitores, que não conseguem “encaixar” suas obras em uma determinada categoria, o próprio escritor, fazendo uma posterior reflexão de suas obras já realizadas, tenta esboçar uma explicação para seu processo de composição: segundo ele, os livros que escreveu se ligam a quatro campo diferentes, “quatro modos de interrogação que perguntam provavelmente no fim das contas a mesma questão, mas a questionam segundo perspectivas particulares correspondendo cada vez para mim a um outro tipo de trabalho literário”⁶ (PEREC, 1985, p. 10).

Para Perec, essas “categorias” são maneiras de se interrogar ao escrever o texto literário, que o conduzem em quatro direções ou perspectivas diferentes: a sociologia, a autobiografia, o lúdico e o romanesco⁷. O autor também deixa claro que, apesar de ser capaz de “classificar” estas obras, sabe que elas não necessariamente estarão “presas” a essa classificação, todas elas possuem nuances ou alusões à própria autobiografia, por exemplo, apesar de não serem textos estritamente autobiográficos.

O projeto de Perec se concretiza quando ele consegue, ao mesmo tempo, escrever livros tão diversos e difíceis de “classificar”, e ainda assim permanecer em temas que parecem se repetir ao longo da obra, como se realmente conseguisse dar sempre uma “nova luz” ao que já foi escrito. No caso de *W*, isto parece ficar mais evidente, pois nos deparamos todo o tempo com a questão da alternância de dois textos distintos e, por isso mesmo, participantes de gêneros diferentes. Em *Récits d’Ellis Island*, os comentários sobre um evento histórico mesclarão um trabalho documental às questões subjetivas e

autobiographique. S’inaugure une nouvelle phase dite “post-structuraliste” qui correspond à l’émergence de l’*autofiction* avec *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky.

⁶ No original: “quatre modes d’interrogation qui posent peut-être en fin de compte la même question, mais la posent selon des perspectives particulières correspondant chaque fois pour moi à un autre type de travail littéraire”.

⁷ Veremos essa citação completa na página 30, ao tratarmos do desejo de escrever sobre “totalidade do mundo” presente na obra de Perec.

autobiográficas; no seu conjunto, haverá uma inter-relação entre o texto literário, as imagens fotográficas e a linguagem cinematográfica.

Não há, portanto, uma definição “única” para classificar as obras aqui apresentadas, tendo em vista a proposta “diversificada” apresentada por Perec no conjunto de suas obras: é como se, de alguma forma, o próprio autor recusasse qualquer tipo de “classificação” para sua escrita; porém, vejo uma definição bastante próxima do que imagino para *W* e *Récits d’Ellis Island* naquela em que Serge Doubrovsky (1988, p.70), define seu próprio texto autobiográfico, *Fils*: “Nem autobiografia, nem romance, então, no senso estrito, funciona entre os dois, em um reenvio incessante, em um lugar impossível e incompreensível em outro lugar que não na operação do texto”.⁸ Foi Doubrovsky quem utilizou o termo *autoficção* pela primeira vez; essa espécie de “mistura de gêneros” se formaria a partir de um texto autobiográfico em que ocorre uma “ficcionalização” por parte do autor. É a partir dessa ficcionalização que seremos capazes de intercalar as leituras de *W*, ao mesmo tempo em que compreenderemos o fato de *Ellis Island* ter um caráter autobiográfico para o autor, mesmo que ele esteja contando a história de desconhecidos.

Levantadas essas primeiras questões em relação ao gênero das duas obras, farei uma breve leitura e apresentação de ambas as narrativas, para em seguida direcionar os próximos passos dessa travessia, ou seja, apresentar o que abordarei em cada seção desse trabalho.

Pontos de partida rumo à *W* e *Ellis Island*

Participar da história individual de *W* (representada pelo caráter autobiográfico do texto), e por meio dela atravessar um texto ficcional repleto de aventuras (que representará a história coletiva) é uma experiência atípica e não agrada a todos os leitores. É preciso ter coragem (ou ao menos disposição) para enfrentar essa leitura fragmentada, cheia de ausências, quebras, rupturas e desencontros.

⁸ No original: “Ni autobiographie, ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte”.

Apesar de distintos, os dois textos que compõem a obra nos revelam uma intersecção importante e essencial para a construção desta obra literária, conforme o trecho a seguir, escrito pelo próprio autor, na apresentação de seu livro para o público: “há nesse livro dois textos simplesmente alternados; poderia quase parecer que eles não têm nada em comum, mas são entretanto inextricavelmente interligados, como se nenhum dos dois pudesse existir sozinho”⁹, reafirmando a importância da leitura de ambos os textos como um só, ou ainda, que a leitura só funciona a partir da intersecção dos dois textos: “como se de seu encontro apenas, dessa luz distante que lançam um sobre o outro, pudesse se revelar o que não é de maneira nenhuma dito em um, nem dito no outro, mas somente na sua frágil intersecção”¹⁰.

Segundo Burgelin (1996, p. 76), uma das originalidades da construção de *W ou a memória de infância* é dar um lugar tão importante à crítica da memória, à distância da lembrança, ao presente em relação ao passado. Este é um dos aspectos que considero essenciais para que se estabeleça um novo “pacto” entre autor e leitor, ou seja, o leitor precisa “aceitar” este posicionamento crítico do autor em relação a sua própria memória para que o pacto de leitura funcione. Philippe Lejeune (1991, p. 74), em sua obra dedicada aos diversos projetos autobiográficos de Perec, *La mémoire et l’oblique*, nos traz o mesmo conceito de autobiografia crítica, ou seja, a confrontação do autor em relação a sua própria memória.

É como se o adulto, revendo os fatos vividos pela criança, conseguisse escrever com mais racionalidade e distanciamento, após uma nova leitura de seu próprio texto, como se comparasse criticamente o que era com o que acredita ser atualmente. Nesse sentido, é interessante pensar no que Jean Starobinski diz sobre o estilo de escrita próprio da autobiografia: segundo ele, o “eu atual” autobiográfico “não contará somente o que

⁹ No original: “Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés; il pourrait presque sembler qu’ils n’ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul”. (PEREC, 1975)

¹⁰ No original: “comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu’ils jettent l’un sur l’autre, pouvait se révéler ce qui n’est jamais tout à fait dit dans l’un, jamais tout à fait dit dans l’autre, mais seulement dans leur fragile intersection.” (PEREC, 1975)

lhe aconteceu em outro tempo, mas sobretudo como, do outro que era, tornou-se ele mesmo”¹¹.

O texto fictício, por sua vez, apesar de aparentar-se totalmente utópico, revela alguns aspectos intimamente ligados à vida do autor e da História coletiva: o que seria apenas uma ficção advinda da imaginação de uma criança, pode ser a representação daquilo que não há como ser dito no texto autobiográfico, como o aniquilamento e a morte de milhares de pessoas, entre eles os seus pais. A dificuldade de escrever sobre si é um dos fatores que ficam bastante evidentes nessa leitura. O que discutiremos, após a apresentação da próxima obra, serão algumas das estratégias iniciais que puderam colaborar para que esse processo de escrita começasse, sobretudo com o uso de imagens, numa tentativa de rememoração das lembranças de infância.

O segundo texto a ser analisado, também escrito por Perec – já em 1980, intitulado *Récits d’Ellis Island - Histoires d’errance et espoir* - mostrará, da mesma forma, reflexões sobre a relação da memória individual e coletiva. Porém, nesse texto, Perec não “mesclará” o texto autobiográfico a outro gênero: num movimento contrário, usará a escrita para contar uma história coletiva e, a partir dessa história, ressoam traços de uma escrita autobiográfica, mesmo que de maneira indireta.

Mesmo assim, perceberemos ao longo da leitura do texto que algumas dessas questões virão à tona, numa espécie de “retomada” de pontos ainda não “resolvidos” no livro *W*, declaradamente autobiográfico, mas que deixou lacunas a serem ainda respondidas, tendo em vista as dificuldades de escrita, sobre as quais trataremos durante o decorrer do trabalho. Assim, mesmo que indiretamente, poderemos dizer que a autobiografia iniciada em *W* pode ressoar várias questões no momento de escrita do livro *Récits d’Ellis Island*. Uma das questões relevantes para o diálogo entre as obras se deve à utilização de imagens, de forma mais explícita e complexa nessa última do que em *W*.

Trata-se de uma obra literária peculiar, já que concebida para tornar-se o roteiro de um filme, (realizado em parceria com o cineasta Robert Bober), que nos conta uma história coletiva: *Ellis Island* foi, durante o período de 1892 a 1924, o ponto de chegada

¹¹ No original : “Il ne racontera pas seulement ce qui lui est advenu en un *autre* temps, mais surtout comment, d’autre qu’il était, il est devenu lui-même.” (STAROBINSKI, 1970, p. 92)

de milhares de emigrantes europeus que vieram tentar a sorte na América do Norte. Nessa época, quase dezesseis milhões de pessoas passaram pela ilha, a maioria não ficando mais que algumas horas, e apenas dois a três por cento delas recusadas a entrar no país, segundo os dados constantes no livro.

Curioso refletir sobre como o projeto começou: a partir da leitura de um artigo anunciando a reabertura de *Ellis Island* para visita pública, Bober lembra-se de uma história contada pela sua mãe, que trata da ida de seu bisavô polonês aos Estados Unidos, munido de algumas economias, para tentar uma vida melhor. Na viagem, ficou doente e, por isso, obrigado a voltar à terra natal.

A partir dessa história, o cineasta decide convidar Péc para uma parceria: filmagem e escrita sobre esse lugar onde nenhum dos dois nunca esteve, mas que faz parte de uma história comum: ambos são de origem polonesa, e poderiam ter tido destinos diferentes do que tiveram, caso seus parentes tivessem conseguido entrar (no caso de Bober) ou decidido partir (no caso de Péc). Apesar de não conhecerem o lugar, antes mesmo de lá estarem, iniciam certa familiaridade com a ilha, e com as pessoas que por lá passaram, através da observação das fotos de Lewis W. Hine, tiradas no começo do século¹², ou seja, no momento em que os emigrantes chegavam diariamente aos Estados Unidos, em busca de um destino melhor. Mesmo à distância, houve um processo de aproximação entre o escritor, o cineasta, o lugar e, por consequência, esses milhares de desconhecidos, que viveram muito antes deles, aos quais Péc e Bober, mesmo que indiretamente, se sentem intrinsecamente ligados.

O livro é constituído por três partes: a primeira é *L'île des larmes*, na qual Péc faz uma apresentação do lugar e de sua história, a partir de documentos e informações levantadas; a segunda é *Description d'un chemin* e tem um texto mais pessoal, evocando suas relações, suas origens e seus reais questionamentos sobre exílio, identidade, memórias. A última parte, intitulada *Mémoires*, traz depoimentos de pessoas que passaram por *Ellis Island*.

Escrever uma história (individual ou coletiva) utilizando-se da presença (ou não) de imagens para recompor a memória serão as tentativas de escrita presentes em ambas

¹² Na entrevista realizada com Robert Bober e publicada sob o título *Le regard et l'absence*, o cineasta afirma que um ano antes da filmagem, ele e Péc estiveram em Nova Iorque para se documentar, para procurar pessoas e endereços. Foi nessa época que tiveram o contato maior com a obra de Lewis Hine, nos arquivos da New York Public Library. (*Cahiers Georges Péc* 9, p. 245-254).

as narrativas. A partir dessa afirmação, pretendo verificar de que forma essas relações entre texto, memória e imagem serão “manipuladas” por Perec.

Como ler a imagem? Como ver o texto? Como realizar uma leitura que inclua essas possibilidades de intersecção entre escrita e imagem? Como isso se refletirá na tentativa de evocação das memórias individuais e coletivas?

O itinerário da travessia

Para iniciar a travessia em direção às respostas para as questões aqui colocadas, apresentarei na primeira parte desse trabalho um breve histórico onde relaciono o trabalho literário de Perec com outras manifestações artísticas, principalmente na relação texto e imagem. Há outros trabalhos muito interessantes sobre artistas contemporâneos a Perec¹³, no que se refere à relação de intermedialidade da literatura com outras manifestações artísticas, porém não há como detalhar ou aprofundar tais questões, uma vez que meu objeto de pesquisa se delimitará em tratar especificamente da relação entre fotografia e texto literário nas duas obras já mencionadas.

Para introduzir a discussão, farei uma breve apresentação da relevância da relação texto/imagem na obra perecquiana como um todo, destacando alguns trabalhos que considero mais pertinentes para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Em seguida, meus focos específicos se concentrarão nos dois textos já apresentados: veremos que haverá inúmeras coincidências e inter-relações entre ambos, no que se refere à rememoração, à memória individual em relação à coletiva e, sobretudo, ao uso de imagens.

Na segunda parte, investigarei as relações entre processo de escrita e uso das fotografias, uma vez que em muitos momentos tratarei dessas fotos como motores da escrita, fazendo parte inclusive da criação genética do texto, por isso mencionarei o uso de fotos como “quase gênese” da escrita do livro. Veremos uma descrição rica em detalhes, mas completamente “pobre” em lembranças: a partir dos conceitos relacionados

¹³ Entre eles, posso destacar a Tese de Doutorado de Manlio de Medeiros Speranzini, que trata da relação entre as obras de Perec e outros artistas contemporâneos, como Arman, Joe Brainard e Édouard Levé. Outras obras, em formato de livro, tratam também do diálogo de artistas contemporâneos a Perec com outras manifestações artísticas, como por exemplo, *Michel Butor, le dialogue avec les arts* de Lucien Giraud, e o estudo de Márcia Arbex, *Alain Robbe-Grillet e a pintura – Jogos especulares*.

à fotografia, sobretudo no livro *A Câmara Clara*, de Roland Barthes, veremos que a contemplação e descrição exaustiva das fotos será uma estratégia de escrita, mas não um estímulo para a evocação das memórias de infância. A partir dessas reflexões, apresentarei as descrições de fotos e como se deu esse processo de escrita.

Na terceira parte, teremos as fotos dos emigrantes como o plano de fundo para uma escrita menos objetiva (e, por que não, mais autobiográfica) do que em *W*; apesar dessas fotos não fazerem parte do “álbum de família” dos realizadores, Georges Perec e Robert Bober, ambos utilizarão essas imagens como suporte para a criação literária e cinematográfica, valendo-se de uma “autobiografia provável”, na tentativa de reconstruir suas próprias histórias.

As fotografias (antigas) estarão reproduzidas no livro/álbum, assim como confrontadas com imagens cinematográficas atuais. Assim, apresentarei o uso das imagens como forma de reflexão sobre o passar do tempo, os reencontros e desencontros possíveis através desse tempo que não pode voltar, mas que ficou registrado em forma de imagem.

Ambas as narrativas nos levarão a uma única conclusão “ça a été”; antes disso, porém, suscitarão em nós diferentes possibilidades de olhar, de apreender: estarão em jogo os espaços, o tempo e a memória, a partir da observação dessas fotos em conjunto com os textos apresentados.

Partirei rumo a duas ilhas misteriosas, assim como o narrador ficcional parte em busca de aventuras até chegar a *W*; ou posso seguir o percurso de Perec que, alguns anos depois, atravessa o oceano a bordo de um porta-contêiner, registrando os momentos da travessia a partir de imagens precárias de uma *polaroid*. Tentarei reproduzir ambos os percursos, munida dos textos, das imagens neles contidas ou descritas, esperando ao fim da travessia encontrar respostas para as questões apresentadas.

Faremos, então, daqui em diante, uma travessia em conjunto, rumo a novos caminhos, ainda não explorados...

Parte I. Ler as imagens em Perec

Em se tratando da relação entre texto e imagem, a experiência de escrita de Perec é muito vasta e impossível de ser delimitada em poucas linhas. A partir de escolhas, um tanto quanto pessoais, procurarei trazer momentos dessas obras que considero mais interessantes para o diálogo com minha pesquisa, não excluindo obviamente as obras aqui não mencionadas, mas acreditando que seria uma empreitada quase “perecquiana” trazer à tona tantos projetos iniciados, não acabados, concluídos parcialmente, entre outros, que se relacionassem de alguma maneira com a imagem. Coloco para mim, então, a *contrainte*¹⁴ de escrever sobre ou referir-me àquelas obras que, de alguma forma, foram interessantes ou me proporcionaram um prazer de leitura, uma motivação para a pesquisa: procurarei, a partir dos textos e imagens apresentados, reforçar a relevância da relação entre eles, principalmente porque essa relação parece fundamental para o processo de escrita em Perec, em vários momentos de sua obra.

A pergunta inicial que me faço ao começar essa escrita: o que Perec buscava, quando realizava parcerias com artistas de outras áreas (gravuras, pinturas, cinema, fotografia), ou melhor dizendo: qual era o resultado dessas parcerias no seu próprio trabalho de escrita?

Só por uma questão de organização, decido começar pelo fim. Curioso pensar que deveria haver aqui uma cronologia a ser seguida: lendo um texto de uma mesa-redonda de novembro de 1981¹⁵, na qual Perec fala sobre seus trabalhos de parceria com outros artistas, observo que nessa data faltavam menos de seis meses para sua morte, em março de 1982. Assim, quase que incidentalmente (não sei se ele já tinha a informação da doença súbita que o matou, mas acredito que ainda não) Perec faz uma espécie de “retrospectiva” de seu próprio trabalho. É, para mim, quase a mesma sensação de assistir àquelas retrospectivas de fim de ano na televisão - desculpem-me todos aqueles que não suportam

¹⁴ Esse termo será aqui sempre empregado no original em francês, e significa uma regra formal para composição da escrita, frequentemente utilizada nos textos de Perec e que foi muito utilizada pelo grupo ao qual pertencia, Oulipo, (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), que tinha como parâmetro seguir determinadas restrições no processo de escrita dos textos literários. Fundado por Raymond Queneau e François Le Lionnais em 1960, reagrupou também escritores de nacionalidades diversas, como Italo Calvino, Harry Mathews, e matemáticos como Claude Berge, escritores-matemáticos como Jacques Roubaud, um historiador e poeta como Marcel Bénabou. (SIRVENT, 2007, p. 33)

¹⁵ Mesa-redonda realizada na Association culturelle ítalo-française de Bologne, transcrita parcialmente sob o título de “Je ne suis absolument pas critique d’art”, nos *Cahiers Georges Perec* 6, p. 196-203. Todas as citações de Perec, nesta seção, são retiradas desse texto.

quando trazemos informações da vida do autor para nosso texto – mas é inevitável não pensar, lendo o texto hoje, que naquele momento faltavam apenas alguns meses, que logo não estaria mais ali para continuar a falar sobre seu trabalho, assim como é inevitável ver essas retrospectivas de tevê e não se lembrar de todos que morreram naquele ano...

Parcerias com artistas: o texto como “espelho” da imagem

Ainda tratando da retrospectiva (e confiando nas contas que o próprio Perec faz), descubro que ele realizou consideráveis parcerias com pintores, desenhistas e fotógrafos: sendo mais exato, Perec afirma ter trabalhado com sete pintores e um fotógrafo, em trabalhos distintos, “cada vez em circunstâncias muito, muito diferentes e algumas vezes não podemos sequer falar de trabalho, pelo menos não de um trabalho voluntário, um trabalho decidido antes” (p 197).¹⁶

O que ficou evidente nessas parcerias foi um conjunto de acontecimentos diferentes para cada situação: em alguns momentos, artistas procuravam Perec pedindo que escrevesse a respeito de suas gravuras, outras vezes os próprios editores “encomendavam” esses trabalhos. Mas na maioria das vezes ficou evidente que esses trabalhos, apesar de nem sempre serem escolhidos pelo próprio autor, eram considerados verdadeiros desafios para os envolvidos: “a obra gráfica vai funcionar como um desafio para o escritor, ou a obra escrita vai funcionar como um desafio para o pintor”¹⁷ (p. 200). É como se, a partir da intensa observação das obras gráficas, Perec conseguisse, de certa forma, “traduzir” o trabalho daquele artista em palavras, ou transpor as ideias e imagens para o trabalho literário: “o que eu tento fazer, é fazer com que o que sinto vendo o trabalho de um artista, de um pintor ou de um fotógrafo seja traduzido em algo que faço do ponto de vista do meu próprio trabalho”¹⁸ (p. 196).

¹⁶ No original: “chaque fois dans des circonstances très, très différentes et certaines fois on ne peut même pas parler de travail, en tout cas pas de travail volontaire, pas de travail décidé à l’avance”.

¹⁷ No original : “l’oeuvre graphique va fonctionner comme un défi pour l’écrivain, ou l’oeuvre écrite va fonctionner comme un défi pour le peintre”.

¹⁸ No original: “ce que j’essaie de faire, c’est d’essayer de faire que ce que je ressens en voyant le travail d’un artiste, d’un peintre ou d’un photographe, se traduise dans quelque chose que je fais du point de vue de mon propre travail”.

Perec vai citar brevemente o trabalho desenvolvido com cada artista: oito gravuras criadas pelo artista italiano Antonio Corpora em conjunto com seus poemas; o livro *Alphabets* com ilustrações de Dado, (um pintor iugoslavo que vivia na França); ou textos para acompanhar gravuras de Paolo Boni, a partir de desenhos já existentes.

Na imagem ao lado, um dos exemplos desse trabalho: página de *Alphabets* ilustrada por Dado.¹⁹

Com o artista Cuchi White criou a obra *Trompe-l'oeil*, onde tentou transpor ao texto a própria ideia do “trompe-l'oeil”, (ou seja, ilusão de ótica) se perguntando: “o que pode ser uma ilusão de ótica em um texto? Como podemos chegar à ideia da ilusão de ótica em um texto? Como podemos chegar à ideia da ilusão de ótica com palavras?”²⁰ (p. 198). Assim, a escrita iniciada a partir das

imagens resultará em uma reflexão sobre o seu próprio trabalho. Perec complementa sua questão, tentando talvez respondê-la: “se eu devo escrever um texto sobre a ilusão de ótica, eu não quero escrever um texto “sobre” Cuchi White, quero dizer, eu não vou também escrever um texto para dizer que as fotos são belas [...] é preciso que eu ache as fotos suficientemente belas para que elas me sirvam de trampolim, para que elas possam me fazer sonhar”²¹ (p. 200), ou seja: as imagens, segundo Perec, podem servir de motor para que seu trabalho apareça, sua imaginação corra, que haja essa escrita a partir do

Figura 1. Página de *Alphabets*, com ilustração de Dado. (Georges Perec Images, p. 145)

¹⁹ Todas as imagens reproduzidas nesse trabalho fazem parte do livro *Georges Perec Images*, de Jacques Neefs e Hans Hartje, Éd. Seuil, 1993.

²⁰ No original : “qu’est-ce que peut être un trompe-l’oeil dans un texte? Comment est-ce qu’on peut arriver à l’idée du trompe-l’oeil dans un texte? Comment est-ce qu’on peut arriver à l’idée du trompe-l’oeil avec des mots?”

²¹ No original : “si je dois écrire un texte sur le trompe-l’oeil, je ne veux pas écrire un texte “sur” Cuchi White, je veux dire, je ne vais pas non plus écrire un texte pour dire que les photos sont belles [...] il faut que je trouve les photos suffisamment belles pour qu’elles me servent de tremplin, pour qu’elles puissent me faire rêver”

sonho, da viagem, estimulada por essas imagens. Como trazer para o próprio trabalho aquilo que está no trabalho do outro? A partir da imaginação, da observação, do trabalho conjunto, da percepção, da sensibilidade.

É interessante pensar naquilo que Pascal Quignard escreve, em seus *Petits Traités*²², quando reflete sobre a interação entre imagem e escrita, ou entre artistas de “meios” diferentes: “Literatura e imagem são imiscíveis. Muitos são os pintores e os escritores que tentaram unir essas duas expressões. São apenas erros, assim como motivos para risos. Pretensão de loucos. Essas duas expressões não podem ser justapostas” (p. 134).²³

Não creio que o trabalho de Perec buscasse essa justaposição “impossível” pensada por Quignard. Vejo que seu trabalho caminha paralelamente àqueles dos artistas envolvidos, sem que um se justaponha ou prevaleça em relação ao outro; pelo contrário: há um movimento artístico que permite diálogos capazes de “ampliar” os horizontes – trazendo, para ambos, inestimáveis aprendizagens artísticas –, como dito por Barthes nesse curtíssimo trecho: “antes havia redução do texto à imagem, hoje há amplificação de um em relação ao outro”²⁴

Perec questiona-se constantemente sempre sobre como realizar essa tarefa: como trabalhar com outro artista? Uma das possíveis respostas a que chega é que deve tentar fazer em seu próprio trabalho “alguma coisa que venha se colar àquilo que ele [o outro artista] faz, mas que não é um comentário [...] como se o texto pudesse tentar ser o espelho da pintura”²⁵. (p. 199).

²² Trecho do seu VIIe traité: “Sur les rapports que le texte et l’image n’entretiennent pas”, p. 131-136

²³ No original: “Littérature et image sont immiscibles. Nombreux sont les peintres et les écrivains qui ont tenté de fondre ces deux expressions. Ce ne sont qu’erreurs. Ce sont autant d’occasions de fou rire. Prétention de fous. Ces deux expressions ne peuvent pas être juxtaposées”.

²⁴ No texto “Le message photographique”, dentre os textos de 1961, p. 1129, em suas *Oeuvres complètes*. No original: “il y avait autrefois réduction du texte à l’image, il y a aujourd’hui amplification de l’une à l’autre”.

²⁵ No original: “quelque chose qui va venir se coller à ce qu’il fait, mais qui n’est pas un commentaire” [...] comme si le texte peut essayer d’être le miroir de la peinture”.

Figura 2. Perec com outros artistas, no projeto *Métaux*. (G.P. Images, p. 147)

Essa ideia de espelho da pintura fica muito clara quando nos dá o exemplo do último pintor com quem trabalhou: com Fabrizio Clerici, seu trabalho de escrita parece realmente um “reflexo” daquilo que aparece nos desenhos, tanto na ideia apresentada quanto na execução do trabalho. Vejamos o exemplo explicado pelo próprio Perec; segundo ele, o trabalho de Fabrizio tratava-se de:

(...) oito desenhos que são divididos em faixas longitudinais e que... cada desenho pode se combinar, é combinatório, pode se combinar com os outros, com cada parte do desenho [...] o que faz com que com oito desenhos pode-se obter [...] exatamente quatro mil e noventa e seis [...] (p. 199)²⁶

Surpreendentemente, quando diz qual foi o seu trabalho de escrita realizado a partir desses desenhos, inevitavelmente associamos a ele a ideia do espelho: “E então fiz textos que são quatro mil pequenos contos, quatro mil poemas em prosa que são baseados... fundados sobre oito mini-matrizes”²⁷. (p. 199)

O último trabalho (que afirmara anteriormente ter sido com Fabrizio), foi de fato realizado com Pierre Getzler (a quem dedica seu livro de 1974, *Espèces d’espaces*), e

²⁶ No original: (...)huit dessins qui sont divisés en bandes longitudinales et qui... chaque dessin peut se combiner, est combinatoire, peut se combiner avec les autres, avec chaque partie du dessin. [...] ce qui fait qu’avec huit dessins on peut obtenir [...] exactement quatre mille quatre-vingt-seize. [...]

²⁷ No original: “Et alors là, j’ai fait des textes qui sont quatre mille petits contes, quatre mille poèmes en prose qui sont basés... fondés sur huit mini-matrices”

sobre o qual afirma: “tenho a impressão que tudo que ele faz no seu trabalho encontra um eco em tudo que eu faço na minha escrita, e vice-versa: o que escrevo encontra um eco na sua pintura” (p.199)²⁸, nos trazendo mais uma vez a ideia do espelho, do reflexo, do eco: inter-relações entre a escrita e a imagem, em trabalhos de ambos os artistas.

Perguntado sobre as razões que motivariam esses trabalhos em parceria, Perec nos demonstra toda sua sensibilidade artística, ao relacionar seus trabalhos com os artistas a um desejo de beleza, a partir, por exemplo, do trabalho de construção do livro (passo a passo), o qual ele chama de “objeto belo”; esse objeto seria, então, uma das motivações para que ele fizesse parte desses projetos artísticos:

Nesse mundo há uma coisa muito reconfortante, que é ter a possibilidade, com meios um tanto limitados, de fabricar belos objetos. E eu chamo um belo objeto, ou seja, um livro que se fabrica do começo ao fim, o qual escolhemos o papel, o qual escolhemos as letras, trabalhamos com um tipógrafo, supervisionamos a tiragem das fotos, a configuração da página, escolhemos a encadernação. Tudo isso vai terminar com um objeto que é belo. [...] ²⁹(p. 203)

E completando a ideia de “objeto belo”, não deixa de nos lembrar que toda essa beleza tem um preço, que essas iniciativas são um tanto quanto “anticomerciais” do ponto de vista de um escritor ou de um editor, mas nem por isso deixam de ser muito prazerosas e belas, verdadeiras obras de arte³⁰, encerrando com essas palavras sua apresentação:

Eu creio que um dos motivos, pelo menos para mim, uma das motivações essenciais, é para tentar acabar esses objetos que são anticomerciais, anti... antieconômicos sob o ponto de vista da economia de um escritor que deve normalmente produzir *best-sellers*, mas que são objetos que temos prazer de ter nas mãos. É isso.³¹ (p. 203)

²⁸ No original: “j’ai l’impression que tout ce qu’il fait dans son travail trouve un écho dans tout ce que je fais dans mon écriture, et vice versa: ce que j’écris trouve un écho dans sa peinture”

²⁹ No original: Dans ce monde il y a une chose très reconfortante qui est d’avoir la possibilité, avec des moyens qui sont assez limités, dont a, de fabriquer de beaux objets. Et j’appelle un bel objet, c’est-à-dire un livre que l’on va fabriquer d’un bout à l’autre, dont on a choisi le papier, dont on a choisi les caractères, on va travailler avec un typographe, on va surveiller le tirage des photos, on va surveiller la mise en page, on va choisir la reliure. Tout ça va aboutir à un objet qui est beau [...]

³⁰ Veremos logo a seguir um dos projetos não mencionados neste texto por Perec, que se refere a sua parceria com a fotógrafa Christine Lipinska (*Clôture*, 1976), e que foi lançado em edição não comercial, com apenas 100 exemplares.

³¹ No original: “Je pense qu’une des raisons, en tout cas pour moi, une des motivations essentielles, c’est pour essayer d’aboutir à ces objets qui sont anti-commerciaux, anti... antiéconomiques au point de vue de l’économie d’un écrivain qui doit normalement produire des best-sellers, mais qui sont des objets que l’on a plaisir à prendre dans ses mains. Voilà.”

Para concluir essas questões, li um comentário de Christelle Reggiani (no texto “L’image perecquienne comme antitexte”³²), quando cita o texto de Bernard Magné (“Georges Perec : poèmes d’images”), afirmando que a ligação entre textos e imagens não será mera ilustração, mas “uma relação estrutural no plano da atividade produtiva”, ou seja, Magné nos explica que as *contraintes* de escrita tiram sua motivação das próprias imagens, ou seja, a motivação ou a produção da escrita nessas parcerias deve-se, portanto, à motivação anterior criada em Perec pelas próprias imagens manipuladas, a partir das quais pôde sonhar, imaginar, escrever. De maneira similar, Márcia Arbex define o trabalho de colaboração de Robbe-Grillet com outros artistas: “não se trata, nesses trabalhos de colaboração, da ilustração do texto pela imagem, ou vice-versa, mas, antes, do trabalho de imaginação.”³³

Não por acaso sua apresentação intitulou-se “je ne suis absolument pas critique d’art”, (“não sou absolutamente crítico de arte”) frase que usa no início de sua fala: como já mencionado, Perec não se utiliza de imagens para compor comentário a respeito delas, não quer ter um papel de crítico de arte: ao contrário, quer apropriar-se dessa arte ou incluí-la na sua própria, a arte de escrever.

As imagens no texto/ o texto nas imagens

Se fosse evocar todas as imagens relevantes inseridas no texto de Perec, voltaria à mesma empreitada citada anteriormente: um único trabalho seria incapaz de dar conta de tantas imagens repetidas, frequentes, evidentes que se escondem no “labirinto” composto pela vasta obra do autor.

Percorrendo brevemente algumas delas, privilegiarei evocar imagens consideradas “motores de escrita” para Perec: como veremos adiante, principalmente na análise das obras específicas dessa pesquisa (*W e Ellis Island*), a fotografia terá um papel de “geradora de escrita” muito importante em diversas obras, que tentarei demonstrar brevemente a partir de alguns exemplos que seguirão.

³² Artigo publicado na Revista *Le Cabinet d’amateur*, n. 7-8, dezembro de 1988, p. 21-29. (a citação de Magné encontra-se na página 26)

³³ No livro *Alain Robbe-Grillet e a pintura – Jogos especulares*, p. 23

Como parti do fim, ao tratar da mesa-redonda-retrospectiva analisada acima, quero continuar a tratar das obras nesse movimento contrário do tempo, para que haja, ao menos, um parâmetro a seguir.

Como *Récits d'Ellis Island* será um dos objetos específicos da pesquisa, entrarei em mais detalhes sobre essa obra na última parte do trabalho, apesar de ter sido uma das últimas realizações de Perec, em 1980.

Voltemos a 1978: Perec torna-se exclusivamente escritor (antes disso, conciliava seu trabalho de documentarista no CNRS, durante quase vinte anos, com seus projetos literários) a partir do sucesso de *La Vie mode d'emploi*.

Em 1974, em seu livro *Espèces d'Espaces* reuniu simultaneamente ensaios e uma escrita quase poética sobre diversos aspectos relativos ao espaço - desde sua cama até o país onde vive, o mundo - Perec comenta um dos seus projetos em andamento: *La vie mode d'emploi* parte desse questionamento, entre outras obras, sobre o espaço em que vivemos.

Discutir a presença de imagens nessa obra volumosa seria, volto a dizer, uma empreitada senão impossível, de proporções não cabíveis nessa pesquisa, visto que não se trata do objeto específico. Mas um dos aspectos cruciais aqui é justamente enfatizar a importância das imagens em relação à concepção do projeto.

Perec afirma ter como uma das fontes um desenho de Saül Steinberg, que representa um prédio todo mobiliado, mas sem as paredes externas, o que possibilita que se tenha uma visão do que acontece “por dentro” da vida de cada uma das pessoas que ali vivem, dentro de seu apartamento, em seu cômodo específico, naquele exato momento.

É como se essa imagem fixasse um “plano de fundo” para a composição do projeto, a partir da observação e descrição de detalhes minuciosos desse microuniverso criado por Steinberg - visualmente - e que será de extrema importância para a criação literária de Perec:

As fontes desse projeto são múltiplas. Uma dentre elas é um desenho de Saül Steinberg, presente em *The Art of Living*, (Londres, Hamish Hamilton, 1952), que representa um imóvel [...] que teve uma parte da fachada retirada, deixando à mostra o interior de uns vinte e três cômodos.³⁴

Figura 3. *The art of living*, de Saul Steinberg. (Georges Perec Images, p. 150)

Esse desejo de “esmiuçar”, detalhar, observar imagens, que seriam os pontos de partida para a escrita, para o trabalho literário, estará presente em diversos momentos na obra de Perec, como veremos. Essa maneira de “enumerar” as coisas, será também “influência” da arte de Steinberg? Segundo Barthes³⁵, essa enumeração de objetos presente na obra de Steinberg, “na qual não se deve buscar nenhuma ordem, nenhuma estrutura”, será capaz de “designar o “mundo” – o mundo humano, urbano, que “me bombardeia” com suas imagens, suas repetições, seus artifícios”.

³⁴ Citação de *Espèces d'Espaces*, p. 58. No original: Les sources de ce projet sont multiples. L'une d'entre elles est un dessin de Saül Steinberg, paru dans *The Art of Living* (Londres, Hamish Hamilton, 1952) qui représente un meublé [...] dont une partie de la façade a été enlevée, laissant voir l'intérieur de quelque vingt-trois pièces.³⁴

³⁵ No texto “All except you – Saul Steinberg”, em *Inéditos –vol. 3- Imagem e moda*, p. 187

Declarada a importância que Perec atribui ao desenho de Steinberg, impossível não associar aos dois artistas as mesmas inquietações encontradas, um no desenho e o outro na escrita: assim como Barthes afirma que Steinberg enumera o mundo mais ou menos como faria um enciclopedista, Perec afirma que desejaria encontrar em sua obra essa espécie de “totalidade do mundo”, a partir de quatro grandes interrogações que vai se colocar: é claro que muitas de suas obras perpassam entre uma ou mais dessas “categorias”, mas seu objetivo parece quase enciclopédico, englobando tantos gêneros e interrogações a partir de diversos projetos literários simultâneos, como já salientado na introdução desse trabalho:

A primeira dessas interrogações pode ser qualificada de “sociológica”: como olhar o cotidiano [...]; a segunda é de ordem autobiográfica[...]; a terceira, lúdica, remete a meu gosto pelas regras [...]; a quarta, enfim, diz respeito ao romanesco, o gosto pelas histórias e peripécias.³⁶

Imagens do cotidiano, do banal

Voltando à questão da imagem em relação à escrita, a pergunta que coloco é: até que ponto esses pequenos detalhes apresentados no desenho poderão orientá-lo em busca de sua escrita “ideal”? Quanto mais detalhes, melhor? É o que podemos observar quando continua a descrever seu projeto de *La vie mode d'emploi*, em *Espèces d'Espaces* (p.61):

Um exame um pouco mais atento do desenho permitiria facilmente traçar detalhes de um romance volumoso: é evidente, por exemplo, que nos encontramos em uma época onde a moda é dos cabelos cacheados (três mulheres colocaram “bigoudis”), o homem que dorme sobre seu divã desconfortável é provavelmente um professor: é a ele que pertence a toalha de couro e ele tem no seu escritório alguma coisa que parece muito com um pacote de provas [...]³⁷

³⁶ Em *Penser/classer*, p. 10. Hachette, 1985. No original : la seconde est d'ordre autobiographique; la troisième, ludique, renvoie à mon goût pour les contraintes(...) ; la quatrième, enfin, concerne le romanesque, le goût des histoires et des péripéties.

³⁷ No original: Un examen un peu plus attentif du dessin permettrait sans peine d'en tirer les détails d'un volumineux roman: il est evidente, par exemple, que nous nous trouvons à une époque où la mode est aux cheveux frisés (trois femmes se sont mises des bigoudis); le monsieur qui dort sur son inconfortable divan est sans doute un professeur: c'est à lui qu'appartient la serviette de cuir et il a sur son bureau quelque chose qui ressemble fort à un paquet de copies [...]

Figura 4. Cartão postal conservado por Perec.
(Georges Perec Images, p. 151)

Esse gosto pelo banal, pelo cotidiano, pelo desimportante, será acompanhado pela obsessiva observação de imagens, lugares, fotos, documentos, infra-ordinários que circularão por sua obra, que serão os motivadores de seu trabalho. Impossível não pensar, por exemplo, em *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* - onde descreve detalhadamente fatos banais a partir da observação da cidade e que passam despercebidos pela maioria das pessoas - ou do improvável texto *Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze*, que representa o extremo

do banal sendo colocado em evidência, e que trata exatamente daquilo que o título informa. Levar à tona aquilo que não foi visto e nem observado por outras pessoas, dar importância àquilo que é desnecessário, observar detalhes insignificantes, isso tudo poderia resumir o trabalho de Perec, em linhas bastante gerais.

Tanto é que outra inspiração para a composição de *La vie mode d'emploi* vem de um cartão postal, representando uma casa de bonecas sem as paredes, como no desenho de Steinberg: novamente o desejo de se apropriar do cotidiano está aqui fortemente marcado. Vemos a fotografia desse cartão postal na figura representada acima (figura 4).

Em se tratando de cartões postais, há um texto interessante a mencionar, publicado no livro *L'infra-ordinaire*³⁸, que remete às imagens de cartões postais: “Deux cente quarante-trois cartes postales en couleurs véritables”, (“Duzentos e quarenta e três cartões postais em cores verdadeiras”) composto de exatamente duzentos e quarenta e três fragmentos (os quais contei, um a um, para não perder a “obsessão” perecquiana) que descrevem belas paisagens, a situação do tempo, as comidas, e as trivialidades de uma viagem de férias.

³⁸ Uma compilação de textos a partir dessas imagens do cotidiano, imagens “infraordinárias”, publicadas em 1989 pela Éd. Seuil.

O que exatamente esses textos querem dizer? A princípio nada, mas ao mesmo tempo podem querer tentar nos mostrar a relevância dessa banalidade do cotidiano. Aquela que vemos, mas não enxergamos: essa atenção dada à banalidade das imagens faz com que se tornem - por isso - especiais?

Aquilo que é banal faz parte das coisas importantes da vida e também deve fazer parte do trabalho de escrita. Como não há possibilidade de escrever sobre o que é importante (evocar suas lembranças de infância, por exemplo) escrever sobre o banal pode ser uma visível tentativa de deslocar essa escrita para algo possível de traduzir em palavras, já que visível, classificável, mesmo que aparentemente “sem utilidade”.

Assim como enumera ruas, alimentos, e coleciona os mais diversos tipos de listas e programas de escrita, também se valerá do banal ao tentar evocar suas memórias de infância: veremos, ao tratarmos da descrição de fotos em *W*, que muito do que está escrito ali é banal, dispensável, uma verdadeira acumulação de detalhes que não serão capazes de evocar as lembranças, mas ao menos serão os condutores dessa escrita, na ausência de algo realmente importante a ser escrito, já que permeia as questões do indizível autobiográfico.

Esse comportamento não se limitou à criação literária. Em um relato de seu analista, vemos esse caráter detalhista do analisado evidenciado por Pontalis³⁹ (aqui, ele usa o nome de Pierre para referir-se ao autor) e o quanto isso pode estar relacionado com o sentimento de ausência discutido nesse trabalho:

Pierre me descrevia as ruas onde vivera, os quartos onde dormira, o desenho do papel de parede, precisava-me as dimensões do leito, da janela, a localização de cada móvel, a forma do fecho da porta, e eis que desse inventário maníaco, desta recensão infinita que não poderia ter deixado nada de fora, nascia em mim o sentimento pungente da ausência. Os quartos de Pierre: quanto mais eu os via se encherem de objetos, mais eles me pareciam vazios; quanto mais precisa era a topografia, mais vasto o deserto; quanto mais o mapa se povoava de nomes, mais mudo ele era. Ali só havia relíquias, não havia ninguém. (PONTALIS, 1988, p. 148)

³⁹ O texto com o relato completo encontra-se em “O amor dos começos”, Ed. Globo, 1988.

O que nos mostram essas imagens descritas, enumeradas, classificadas, organizadas, dentro do texto de Perec? Novamente digo, provavelmente nada, a não ser a beleza do trabalho literário, o poder da imaginação a partir das imagens, o trabalho do sonho, da criação. Teria Perec anotado todas as frases de cartões postais recebidos ou enviados?

Essa questão não tem a menor importância: a relação entre escrita e imagem, sim, é que deve ser observada: suas interligações são evidentes e surpreendentes, apesar de sua “aparente inutilidade”. Exemplo de um postal enviado a Paulette Perec em 1970, sobre algo que talvez não faça o menor sentido para quem recebe, já que não comunica nada: assim mesmo, torna-se especial para quem envia, porque esse lugar faz parte das lembranças; a curta frase “voilà où ce que c’était”, escrita no postal, talvez seja uma outra forma de dizer a Paulette: “é isso que posso lhe contar sobre minha infância”:

Figura 5. Cartão postal enviado a Paulette Perec. (Georges Perec Images, 124)

Ainda em *Espèces d'Espaces*, quando escreve sobre “La rue”, uma das divisões de seu texto, afirma que as ruas, normalmente, não podem pertencer ou não pertencem a ninguém, a princípio: “ao contrário dos imóveis que pertencem quase sempre a alguém,

as ruas não pertencem em princípio a ninguém”⁴⁰ (p. 66). Curioso observar que, logo adiante, no próximo texto, intitulado “Le quartier” vai se contradizer, na página 76, afirmando que há uma ligação forte entre ele e determinados lugares, entre eles e algumas das ruas mencionadas: “em 1969, escolhi em Paris 12 lugares (ruas, praças, cruzamentos, uma passagem) nos quais ou eu vivi ou aqueles que me ligam a lembranças particulares”⁴¹. Pode soar exagerado afirmar que se contradiz, já que sabemos que essa ligação com os lugares não é real, mas uma constante tentativa de aproximação.

Os doze lugares por ele mencionados referem-se a um dos muitos projetos inacabados (e nesse caso específico, *Lieux*, iniciado em 1969, com duração prevista para 1980, mas definitivamente abandonado em 1975), obra que abordarei adiante, ao tratar especificamente da fotografia. O que fica evidente é que essa contradição realmente existe, essa busca ou constante investigação desses lugares, presente em muitos de seus textos, mesmo quando afirma que, teoricamente, esses lugares não podem pertencer a ninguém: em *Récits d’Ellis Island* Perec afirma que se sente estrangeiro, não importa onde esteja⁴².

Por isso, essa obsessão por observar, anotar, listar, investigar e, a partir daí, compor imagens do cotidiano, são questionamentos aos quais se coloca frequentemente: o espaço, o cotidiano, são as possíveis tentativas de ligar-se a algum lugar, tentar não se sentir tão estrangeiro quanto se sente - na maior parte do tempo - a partir de uma descrição de coisas que já não enxergamos, já que tão habituados a tais imagens, como explica o autor:

Minha “sociologia” do cotidiano não é uma análise, mas somente uma descrição e, mais precisamente, descrição do que não olhamos jamais porque estamos nele, ou achamos que estamos, tão habituados e sobre o qual normalmente não há discurso.⁴³

⁴⁰ No original: “à l’inverse des immeubles qui appartiennent presque toujours à quelqu’un, les rues n’appartiennent en principe à personne”

⁴¹ No original: “en 1969, j’ai choisi, dans Paris, 12 lieux (des rues, des places, des carrefours, un passage), ou bien dans lesquels j’avais vécu, ou bien auxquels me rattachent des souvenirs particuliers”

⁴² Em qualquer lugar, eu sou estrangeiro em relação a alguma coisa de mim mesmo; em qualquer lugar, eu sou “diferente”, mas não diferente dos outros, diferente dos “meus”: eu não falo a língua que meus pais falavam, eu não compartilho nenhuma das lembranças que eles pudessem ter, alguma coisa que fosse deles, que fizesse com que eles fossem eles, sua história, sua cultura, sua esperança, não me foram transmitidos. (PEREC, 1995, p. 59)

⁴³ Trecho da entrevista concedida a Jean-Marie Le Sidaner, na Revista *L’Arc*, p. 4. No original: Ma “sociologie” de la quotidienneté n’est pas une analyse, mais seulement une description et, plus précisément,

O que haveria de mais banal e cotidiano do que um sonho? Perec será capaz de apropriar-se dessas imagens noturnas, imprecisas, para compor um de seus livros: *La Boutique obscure*.

Durante muitos anos, anotou os próprios sonhos: segundo ele, havia transcrito cinco deles em 1968, sete em 1969, vinte e cinco em 1970 e sessenta em 1971⁴⁴. Coincidentemente, nessa época, estava em período de análise⁴⁵: a partir das anotações dos próprios sonhos, buscava respostas para suas inquietações psicológicas. Mas revela que o analista lhe dizia que esses sonhos estavam muito “empacotados”, “polidos”, “passados a limpo”, que não seriam capazes de revelar nenhum tipo de símbolo ou senso, nem “esclarecer a verdade”.

Em vez de decepcionado, chega à conclusão que sua experiência de sonhador não trouxe esclarecimentos específicos à análise, mas transformou-se numa experiência ainda mais interessante: “minha experiência de sonhador tornou-se então, pela força das coisas, somente experiência de escrita”⁴⁶. As imagens imprecisas, desordenadas transformaram-se, novamente, em uma experiência de escrita inovadora.

Mas não são só as anotações dos sonhos que interessam Perec; escrever sobre o cotidiano, para ele, faz parte de uma tentativa de conservação da memória. No mesmo texto (*Lieux d'une ruse*), insiste novamente nessa obsessão pelo registro do banal, quando resolve explicar porque anota seu cotidiano nos seus mínimos detalhes.

Sua justificativa para tais anotações tem relação com o medo de esquecer ou de deixar passar qualquer “traço” de sua vida: “Esse pânico de perder meus traços se acompanhava de um furor por conservar e classificar. Eu guardava tudo [...] imaginando uma classificação que preenchesse cada ano, cada mês, cada dia da minha vida” (p. 70).⁴⁷

description de ce que l'on ne regard jamais parce que l'on y est, ou que l'on croit que l'on y est, trop habitués et pour lequel n'existe habituellement pas de discours.

⁴⁴ Todas as informações e citações de Perec, nesse parágrafo, encontram-se no texto “Le rêve et le texte”, em *Je suis né*, p. 75-79.

⁴⁵ O texto “Les lieux d'une ruse”, escrito por Perec e que trata mais especificamente desse período de análise, foi publicado em *Penser/Classer*, Hachette, 1985.

⁴⁶ No original : “mon expérience de rêveur devint donc, par la force des choses, seule expérience d'écriture”

⁴⁷ No original : “Cette panique de perdre mes traces s'accompagna d'une fureur de conserver et de classer. Je gardais tout [...] imaginant un classement qui remplirait chaque année, chaque mois, chaque jour de ma vie”.

Outra experiência de escrita inovadora, (que carrega em si também imagens da vida cotidiana) é aquela em que participa de um projeto para uma rede de televisão - programa intitulado *La vie filmée des français* - para o qual escreveu os comentários, a partir de imagens antigas, do bairro onde passou sua infância: “Trabalhei então com documentos onde quase encontrei minha própria história. Um desses filmes se passava no meu bairro de infância e era como se eu estivesse com minha mãe, meus pais, na imagem!”⁴⁸.

Interessante pensar na importância da imagem para reconstruir um espaço, mesmo que seja um espaço de convivência (fictício) do qual não fez parte, mas a partir do qual pôde desenvolver sua escrita.

A partir de imagens antigas, que remetem a um tempo remoto, em um acontecimento não vivido por ele, (mas talvez por seus pais, mesmo que nada se saiba a respeito), Perec elabora um texto que servirá de comentário a essas imagens que não lhe “pertencem”, diretamente, mas que fazem parte de uma memória coletiva, transformada por ele em uma “possível memória familiar”.

Esse será exatamente o mesmo movimento de escrita presente na obra *Récits d'Ellis Island*, que apresentarei na terceira parte: a partir de imagens de desconhecidos, que viveram em uma outra época, é possível escrever uma autobiografia “provável”, investigar a História do outro para construir sua própria história, hipoteticamente criada, a partir da escrita e imaginação, já que a autobiografia “própria” não encontra maneiras para ser representada, há uma “impossibilidade de escrita” a respeito dela.

⁴⁸ Citação do texto “Le travail de la mémoire”, em *Je suis né*, p. 81. (Mais detalhes sobre o documentário, além da transcrição dos comentários de Perec - feita por Cécile de Bary, incluindo alterações posteriores feitas no texto pelo próprio Perec -, podem ser encontrados no texto *La vie filmée*, em “Cahiers Georges Perec 9”, Le Castor Astral, 2006, p. 73-82.). No original: “J’ai donc travaillé sur des documents où j’ai presque retrouvé ma propre histoire. Un de ces films se déroulait dans mon quartier d’enfance et c’était comme si j’avais été avec ma mère, mes parents, dans l’image!”

Figura 6. Imagem retirada do documentário *LA VIE FILMÉE DES FRANÇAIS*. (Georges Perec Images, p. 27)

Vemos, a partir desses exemplos, momentos distintos e situações totalmente adversas em que surgem oportunidades para que o texto literário venha à tona, se relacione com essas imagens, interfira no cotidiano a partir delas.

Outro momento de uso inesperado de imagens refere-se a uma foto entregue a Perec, da qual ele se valerá para a escrita de um capítulo de *La Vie mode d'emploi*: “Um dia me ofereceram uma fotografia de um filme de Marcel L’Herbier, e no dia seguinte, me servi dela para um dos capítulos de *La Vie mode d'emploi* e seu presente tornou-se a fonte de uma história, de alguma coisa que chegou antes”⁴⁹. Segue abaixo a foto “inspiradora”:

⁴⁹ Idem, p. 91/92. No original: “Un jour on m’offre une photographie d’un film de Marcel L’Herbier, eh bien, le lendemain, je m’en suis servi pour un des chapitres de *La Vie mode d'emploi* et son présent est devenu la source d’une histoire, de quelque chose qui est arrivé avant”.

Figura 7. Brigitte Helm no filme "L'argent", de Marcel L'Herbier, que "inspirou" a personagem de *La vie mode d'emploi*. (Georges Perec Images, p. 155)

E em seguida o manuscrito e o texto passado a limpo: a partir da descrição inicial da personagem, vejo que houve um trabalho de escrita “incentivado” por essa bela mulher (“une américaine énigmatique”) presente na foto, conforme a transcrição abaixo (seguida da reprodução dos manuscritos) do texto escrito para o capítulo LXV de *La Vie mode d'emploi*:

QUARTA PARTE

Capítulo LXV

Moreau, 3

No início dos anos cinquenta, viveu no apartamento que a senhora Moreau mais tarde adquiriu uma americana enigmática, a qual, por causa de sua beleza, de seus cabelos louros e do mistério que a envolvia, foi apelidada Lorelei. Dizia chamar-se Joy Slowburn e aparentemente morava sozinha naquele imenso espaço sob a proteção silenciosa de um motorista e guarda-costas chamado Carlos, um filipino baixinho e espadaúdo, sempre irrepreensivelmente vestido de branco. Era encontrado às vezes nas lojas de artigos de luxo, adquirindo frutos confeitados, chocolates ou guloseimas. Mas ela jamais era vista na rua. As persianas estavam sempre fechadas; não recebia correio, e sua porta se abria apenas para os entregadores que lhe traziam refeições já preparadas ou para os floristas que, todas as manhãs, portavam grandes

braçadas de lírios, áruns e tuberosas. Joy Slowburn só saía tarde da noite, conduzida por Carlos num enorme Pontiac negro. As pessoas do prédio viam-na passar, estonteante, em seu vestido comprido de faille de seda branca de cauda longa que deixava as costas quase nuas, uma estola de visom no braço, com um grande leque de plumas negras e cabelos de um louro sem igual [...]⁵⁰

Figura 8. Manuscrito original e cópia passada a limpo do início do capítulo LXV de *La vie mode d'emploi*. (Georges Perec Images, p. 155)

Além do comentário citado acima, onde indica ter se “inspirado” na foto para criar uma personagem em *La vie mode d'emploi*, vejo que, a partir da descrição, o autor novamente vai se valer da minúcia de detalhes para constituir seu trabalho de escrita. As roupas descritas, o ambiente, as flores, somente observados na imagem funcionam como “ponto de partida” para enriquecer sua narrativa. A partir da roupa, imagina uma personagem misteriosa, que só sai de casa à noite, quando não pode ser vista. A partir do vaso de flores, imagina a personagem recebendo-as em casa por um florista, a cada manhã. São detalhes que vão sendo acrescentados à narrativa, a partir de uma imagem e tudo que ela pode suscitar, no sentido de estimular a imaginação e a escrita.

⁵⁰ Trecho da edição em português pela Companhia das Letras, 1991, p. 317

É evidente que volto a me referir à *La vie mode d'emploi*, no trecho transcrito acima. Verifico que minha intenção inicial, de fazer uma retrospectiva através do tempo, talvez já tenha sido abandonada ao longo da minha escrita. Percebo também que ainda há um tema muito importante a ser tratado: a relação entre a pintura e o texto de Perec. Como pretendo me aprofundar na fotografia, mais adiante, selecionei para esse assunto apenas duas obras de um mesmo artista (Antonello de Messina) que parecem “percorrer” a escrita de Perec em vários momentos e que, por isso, também me parecem verdadeiros motores para seu trabalho de escrita.

Portrait d'un homme, ou a história de uma cicatriz

Novamente veremos as relações entre escrita, espaço e imagem, a partir descrição do quadro *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, em *Espèces d'Espaces*: a partir de minúcias e detalhes, temos uma descrição exaustiva de *Saint Jérôme*, em seu local de trabalho: um móvel de madeira instalado em uma igreja; espécie de escrivaninha, que concentra todas as inquietações do processo de escrita: ao mesmo tempo em que há a descrição de objetos, há a reflexão sobre o espaço e também sobre o ato de escrever. O início do texto indica uma composição descritiva do texto, ao mesmo tempo em que mostra *Saint Jérôme* em plena atividade de leitura/trabalho:

O gabinete de trabalho é um móvel de madeira colocado sobre os azulejos de uma catedral. Ele fica sobre uma plataforma que se acessa por três passos, e compreende principalmente seis armários cheios de livros e de diversos objetos (sobretudo caixas e um vaso), e uma mesa de trabalho cuja parte plana suporta dois livros, um tinteiro e uma pluma, e a parte inclinada o livro que o santo está lendo.⁵¹ (p. 117)

⁵¹ No original: 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 encrier et une plume, et la partie inclinée de livre que le saint est en train de lire.

Figura 9. Saint Jérôme dans son cabinet de travail.

Depois de dar ainda maiores detalhes sobre o móvel, os inúmeros objetos que o compõem, a reflexão se desloca para o espaço. Esgotadas as possibilidades de descrição do móvel, a visão se amplia, nos dando também um panorama do entorno do móvel, ou seja, o espaço onde está inserido, já no final do texto: vejamos a descrição detalhada do espaço:

O espaço inteiro se organiza em torno desse *móvel* (e o móvel inteiro se organiza em torno do livro): a arquitetura glacial da igreja (a nudez dos azulejos, a hostilidade de seus pilares) se anula: suas perspectivas e verticais deixam de delimitar o único lugar de uma fé inefável; elas estão ali mais para dar ao móvel sua escala, permiti-lo *inscrever-se*: no meio do inabitável, o móvel define um espaço doméstico que os gatos, os livros e os homens habitam com serenidade⁵². (p. 118)

Assim como Perec faz o movimento de inter-relações do espaço entre todas as seções do livro, desde o espaço da cama, do quarto, do apartamento e assim por diante, até chegar ao universo, esse movimento se repete na composição desse curto texto, a partir da observação do quadro: primeiro descreve o móvel, seus objetos, afirma que o espaço se organiza em torno do móvel, depois caminha para a dimensão espacial da igreja para, finalmente, dizer que o móvel inteiro se organiza em torno do livro.

Dentro desse constante movimento de ir e vir, observar as imagens será fundamental para produzir esse complexo movimento de escrita, desde os textos que vão compor o livro como um todo, até as seções que se interligam, transformando o livro num único todo: espaço, imagens, escrita, movimentos constantes e complementares.

⁵² No original: L'espace tout entier s'organise autor de ce *meuble* (et le meuble tout entier s'organise autor 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.

Vale ressaltar também outro momento em que essa mesma imagem aparecerá: na primeira descrição do escritório de Sylvie e Jérôme, em *As coisas*: lá estariam presentes e descritos logo no início do texto, “algumas gravuras, desenhos, fotografias – o São Jerônimo de Antonello de Messina [...]”⁵³.

Magné propõe algumas alusões a essa pintura presentes em *La vie mode d'emploi*, quando reproduz um manuscrito com a lista de detalhes “emprestados” de *Saint Jérôme*.⁵⁴ Além disso, observamos a partir da foto apresentada abaixo, uma reprodução de tal quadro na parede do escritório do autor, sinal de que havia realmente uma preferência por essa imagem:

Figura 10. O “Saint Jérôme dans son cabinet de travail” na parede. (Georges Perec Images, p. 82)

⁵³ Na página 12 da edição de 1969, traduzida pela Ed. Nova Crítica

⁵⁴ No texto *Saint Jérôme mode d'emploi*, em *Cahiers Georges Perec* n° 6 (para maiores detalhes, ver página 92).

Figura 11. Antonello da Messina, *Le Condottiere*. (Georges Perec Images, p. 61)

Todavia, apesar da importância e recorrência nessas obras, *Saint Jérôme* parece não ter superado outro quadro de Antonello de Messina: aquele intitulado *Portrait d'un homme* nos dá a impressão de ter sido uma das grandes imagens motivadoras da escrita para Perec, principalmente por encontrar nesse personagem grande identificação, já que ambos possuem a mesma cicatriz no lábio superior. Uma das menções que faz à obra, em seu texto de *W ou a memória da infância*, funciona ao mesmo tempo com um relato de infância,

Um dia, um de meus esquis escapou das mãos e bateu de leve no rosto do rapaz que estava a meu lado guardando seus esquis e que, furioso, pegou um de seus bastões de esqui e me desferiu um golpe no rosto com a ponta do bastão, abrindo-me o lábio superior [...] a cicatriz que resulta dessa agressão ainda hoje é perfeitamente visível [...] tornou-se uma marca pessoal, um sinal distintivo [...] (p.130)⁵⁵

Figura 12. Cena do filme "Un homme qui dort" (Georges Perec Images, p. 132)

e a relação que esse acidente infantil poderia ter com a preferência que dará a esse quadro, quando visita o Louvre, anos depois:

Foi essa cicatriz também que me fez preferir a todos os quadros reunidos no Louvre, e mais precisamente numa sala chamada "dos sete metros", o *Retrato de um homem*, dito *O Condottiere*, de Antonello de Messina, que veio a ser a figura central do primeiro romance mais ou menos acabado que consegui escrever: ele se intitulou inicialmente *Gaspard pas mort*, depois *Le Condottiere*.⁵⁶

⁵⁵ Trecho da edição em português, da Companhia das Letras, 1995.

⁵⁶ Idem.

Essa relação de identidade (mesmo que o motivo dessa suposta “identidade” entre a imagem do quadro consigo mesmo seja decorrente de um acidente, e a cicatriz deixada por ele) é talvez o ponto de partida para a escrita do livro que revela ser “seu primeiro romance” inacabado. Veremos outros exemplos em que essa imagem reaparecerá, uma delas é sem dúvida no livro *Un homme qui dort*: nesse trecho voltará à cena do museu do Louvre, no momento de contemplação da obra:

Você olha os jogadores de cartas nos jardins do Luxemburgo, as grandes águas do Palácio de Chaillot, vai ao Louvre no domingo, atravessando sem parar todas as salas, parando perto de um único quadro ou de um único objeto: o retrato incrivelmente enérgico de um homem da Renascença, com uma pequena cicatriz acima do lábio superior, à esquerda, ou seja, à esquerda para ele, à direita para você. [...] (p. 92-93)⁵⁷

Na adaptação homônima dessa obra para o cinema, uma curiosidade: coincidentemente, o ator escolhido para o papel também apresentava uma cicatriz no lábio superior, semelhante tanto à de Perec quanto à do homem retratado no quadro. Na cena do filme reproduzida na imagem acima (figura 12), vemos ao fundo uma espécie de *mise en abîme*: lá está o quadro *Portrait d'un homme*, novamente, nos observando e sendo observado por nós.

Em seu texto *Perec, Simon et le Condottiere*⁵⁸, a autora Brigitte Ferrato-Combe diz constatar, a partir da leitura de Bernard Magné: “as ressonâncias *autobiográficas* do retrato à cicatriz [...] são sempre ligadas aos episódios disfóricos marcados pela quebra, pela separação: solidão quase autista do personagem em *Um homem que dorme*, dentes quebrados e lábio cortado em *W* [...]”⁵⁹

⁵⁷ No original: Tu regardes les joueurs de cartes dans les jardins du Luxembourg, les grandes eaux du Palais de Chaillot, tu vas au Louvre le dimanche, traversant sans t’arrêter toutes les salles, te postant pour finir près d’un unique tableau ou d’un unique objet: le portrait incroyablement énérgique d’un homme de la Renaissance, avec une toute petite cicatrice au-dessus de la lèvre supérieure, à gauche, c’est-à-dire à gauche pour lui, à droite pour toi [...]

⁵⁸ Texto publicado na revista *Le Cabinet d’amateur*, 7-8, dezembro de 1998, p. 103.

⁵⁹ No original : les résonances *autobiographiques* du portrait à la cicatrice [...] sont toujours liées à des épisodes dysphoriques marqués par la cassure, la séparation: solitude quasi autiste du personnage dans *Un homme qui dort*, dents brisées et lèvre fendue dans *W* [...]”.

Se há uma possível ligação ou identidade entre quadro e autobiógrafo (nesse caso, aquele de *W ou a memória da infância*), essa é uma identidade marcada pelo acidente, fissura, quebra, separação. Já que não há ligação, identidade, cria-se essa identidade a partir de uma mutilação sofrida, como se ambos compartilhassem de determinada perda, mutilação, agressão, ou seja, ainda segundo Ferrato-Combe, “a cicatriz é somente o signo aparente de uma ferida bem mais profunda e a lembrança da agressão no esquí a tela de uma realidade mais mutiladora, aquela da separação e da morte”⁶⁰.

Assim, as falhas deixadas pela cicatriz podem ser também as falhas da identidade, da memória. Esse detalhe, captado pela observação de Péc, fez-se constituir no sentimento de identidade que perpassa sua escrita, sempre que se refere à imagem desse homem sem nome, somente representado a partir de seu *portrait*.

Encerrando a retrospectiva

Para finalizar, apresento brevemente um trecho escrito por Péc em mais uma de suas empreitadas “fora” da literatura: em um projeto para uma série radiofônica⁶¹, escreveu sobre aquilo que ainda pretendia fazer antes de morrer, versão escrita de uma participação na série de Jacques Bens, chamada *Les 50 choses que je voudrais faire avant de mourir* (*As 50 coisas que eu gostaria de fazer antes de morrer*). Entre as 37 enumerações que faz (decide parar na 37 e não ir até a 50), cita alguns projetos desejados para o futuro, mas que dependiam de outros artistas para serem realizados; duas delas me chamaram a atenção, justamente por se relacionarem com outras artes, bastante mencionadas até aqui: “escrever um roteiro de filme de aventuras” e “trabalhar com um desenhista de HQ”.⁶²

Ao ler sobre esse último projeto, ironicamente, volto à ideia da “retrospectiva” comentada no início do texto, e sua relação intrínseca com a lembrança dos mortos. Péc,

⁶⁰ No original : “La cicatrice n’est alors que le signe apparent d’une blessure bien plus profonde et le souvenir de l’agression au ski l’écran d’une réalité autrement plus mutilatrice, celle de la séparation et de la mort”.

⁶¹ Reproduzido em *Je suis né*, p. 108, sob o título “*Quelques-unes des choses qu’il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir*”

⁶² No original : “écrire un scénario de film d’aventures” e “travailler avec un dessinateur de BD”.

ao revelar o desejo de trabalhar com um ilustrador de quadrinhos, talvez tenha se esquecido ou não tenha dado importância ao que realizou, ainda no Lycée Henri-IV (em 1954-55): uma história em quadrinhos, singela, com um dos colegas de sala, Bernard Quilliet, e com a qual encerro a seção sobre as imagens. Nostalgia do passado, retrospectiva, esquecimentos... e as imagens sempre presentes, ainda que o próprio autor não se lembre mais delas:

Figura 13. Les aventures extraordinaires d'Enzio, le petit roi de Sardaigne. (Georges Perec Images, p. 47)

Imagino que essa experiência não tenha sido muito relevante para o próprio autor, caso contrário ele se lembraria de tê-lo realizado, ou na hipótese de lembrar-se dele, talvez

o considerasse um trabalho “amador”, que precisaria se desenvolver de maneira mais consistente.

Para mim, pelo contrário, como pesquisadora, ver um trabalho de parceria de Perec com um ilustrador, muito antes de que imaginasse fazer algum sucesso como escritor, me dá ainda mais certeza de que todas as suas parcerias sempre fizeram parte de sua trajetória como artista, independente da relevância do trabalho: já no título da história, - *Les aventures extraordinaires d'Enzio – le petit roi de Sardaigne* – (*As aventuras extraordinárias de Enzio – o pequeno rei de Sardaigne*) o autor nos mostra seu gosto por narrativas de aventuras, algo que afirma ao longo de toda a sua carreira.

Além disso, é curioso também verificar que o primeiro quadrinho começa com um desenho de um mapa, que mostra a terra de Sardaigne, “vista de longe”; e ela tem a aparência de uma ilha. Inevitável não relacionar esse trabalho ainda “amador”, às ilhas posteriormente descritas e narradas por Perec: a ilha de W, ficcional, e a ilha *Ellis Island*, real, ambas fazendo inter-relações com diversas questões autobiográficas, sobre as quais tratarei ao longo do trabalho.

Perec e a fotografia

Para começar, refletirei sobre a importância da fotografia dentro da obra de Perec, baseando-me não somente em textos barthesianos que tratam da fotografia, mas também em textos escritos por outros teóricos da fotografia, entre eles Philippe Dubois, Susan Sontag e François Soulages. Esse último me ajuda a refletir, inicialmente, a respeito das possíveis manifestações a partir do trabalho com a fotografia:

Há três tipos de manifestações diante da fotografia: o discurso do teórico, que analisa conceitualmente a obra; a fábula do fotógrafo, ou seja, o dizer que às vezes o artista adota para apresentar sua obra; a fala do poeta ou o texto do escritor, que ou recriam uma obra a partir da imagem fotográfica ou criam uma obra com a própria foto. (SOULAGES, 2010, p. 264)

A manifestação que tem uma relação mais evidente com o trabalho de Perec é sem dúvida a terceira, uma vez que o escritor vai criar sua obra literária a partir do contato com vários tipos de fotografias, em situações diversas.

Contarei também com as argumentações de especialistas em Perec e sua relação com a imagem: o artigo de Christelle Reggiani⁶³ e o livro de Jacques Neefs e Hans Hartje⁶⁴, que me parecem fundamentais para compreender a “empreitada” de Perec no que se refere à relação texto/imagem em suas obras.

Christelle Reggiani afirma que a fotografia terá um papel importante na obra de Perec, não somente como geradora de escrita, mas também a partir de imagens efetivas, sempre conotando algo frágil e/ou deceptivo, desprovido de qualquer confiança para o leitor. Alguns exemplos interessantes nos mostram a fotografia diretamente inserida no texto literário, como objeto recorrente: “Dia após dia, eles se instalaram [...] Eles colaram nas paredes [...] fotografias de todos os seus amigos” em *As coisas*: aqui a fotografia nos mostra a busca por uma decoração “ideal” à qual o casal Sylvie e Jérôme nunca conseguem alcançar; em *La Boutique obscure*, um dos sonhos que remete a fotos, no trecho “dois dissimulam fotografias nas caixas de seus relógios. Mas essas fotografias [...] são apenas finas rodela de couro dobradas ao meio e mostram apenas vagas listras cinzentas”⁶⁵: essa frase demonstra uma decepção, pois não há o que ser visto a partir delas.

Olhar para uma foto significa decepcionar-se, deparar-se com o vazio? Em um trecho de *La vie mode d'emploi*, um exemplo desse vazio observado a partir da descrição de alguns álbuns de fotos, que fazem parte dos “antigos objetos” de M. de Beaumont: “álbuns de fotografias, em couro em relevo, em feltro negro, em seda verde, onde, quase em cada página, a marca das abas triangulares, há muito tempo descoladas, esboça agora quadriláteros vazios”⁶⁶

Em se tratando de álbuns, esse formato estará presente em outras obras de Perec e não só no livro/álbum composto a partir do filme documentário *Récits d'Ellis Island*: verifico outras intervenções que remetem à coleções de fotos em relação com as obras: Jacques Neefs (1993, p. 14) relembra que “o grande caderno manuscrito de *Je me*

⁶³ “Perec: une poétique de la photographie”. Em: Revista *Littérature*, n° 129, 2003, p. 77-106

⁶⁴ *Georges Perec: Images*, de Jacques Neefs e Hans Hartje. Ed. Seuil, 1993, livro já citado no início desse trabalho.

⁶⁵ No original : “deux dissimulent des photographies dans les boîtiers de leurs montres. Mais ces photographies [...] ne sont que de minces rondelles de cuir pliées en deux et ne montrent que de vagues stries grisâtres”

⁶⁶ No original : “albums de photographies, en cuir repoussé, en feutrine noire, en soie verte, où, presque à chaque page, l’empreinte d’onglets triangulaires, depuis longtemps décollés, esquisse désormais des quadrilatères vides”.

souviens é também um tipo de álbum”⁶⁷, já que composto de lembranças de “coisas comuns”, folhas recortadas, páginas arrancadas, uma verdadeira coleção numerada, uma versão particular de um “álbum de memórias coletivas”, já que Perec colecionava *tickets*, ilustrações da época, tudo o que pudesse ser rememorado no âmbito privado e, ao mesmo tempo, coletivo: *Je me souviens* num âmbito mais coletivo e *L’Herbier des villes* - projeto que consistia em guardar todos os prospectos, papéis diversos que encontrava na caixa de correspondência, na rua e fazer disso um enorme corpus onde poderia esgotar um trabalho de reescrita e montagem - num âmbito mais privado, no qual trabalhava nos últimos meses de vida, segundo Philippe Lejeune.⁶⁸

Neefs (p. 14) cita também trinta e cinco fotos “preto e branco” tiradas por Perec em Sfax em março de 1966, quando retorna de um dos lugares de *Les Choses*, “visando uma eventual adaptação fílmica do romance”, projeto não concretizado. Segundo Neefs, são imagens “estranhamente neutras, desertas, opacas”.

⁶⁷ No original : “le grand cahier manuscrit des *Je me souviens* est lui aussi une sorte d’album”

⁶⁸ Em *La mémoire et l’oblique*, p. 177-178.

Figura 14. Sequência de fotos de Sfax. (Georges Perec Images, p. 93)

Cito, também a partir de Neefs (p. 14-15), as muitas fotos “polaroïd” tiradas por Perec na travessia que faz no oceano Atlântico em 1979, justamente para chegar a Nova Iorque e realizar o projeto de *Ellis Island*: “fotos de bruma, de espaço vazio, onde vemos somente uma proa, um rastro, um ângulo do barco, um traço fixo”. Essas fotos Polaroid, símbolos de imagens “precárias”, serão discutidas na última parte do trabalho, especificamente nas reflexões finais. Adianto que esse será mais um dos projetos inacabados, um projeto comum que Perec pretendia desenvolver com Jacques Poli, sobre “obras no espaço” e que a ideia de bruma ligada à falta de memória não está presente somente na obra de Perec, mas em trechos de textos de Barthes, como também veremos adiante⁶⁹.

⁶⁹ “Bruma-sobre-Memória”, o que soa como o nome de um lugar, foi uma expressão criada por Barthes como uma espécie de alegoria a um lugar que se chega após uma travessia. O fato ocorreu no colóquio de Cerisy, em junho de 1977, a partir da afirmação de Barthes: “Eu disse a mim mesmo, ao chegar aqui, que tínhamos atravessado um rio normando que se chamava *Mémoire* e que, em vez de este lugar se chamar *Cerisy-la-Salle*, chamava-se *Brume-Sur-Mémoire*. De fato minha anamnese tem um caráter que não é brutalmente negativo; é uma impotência de memória, uma bruma”. (Prétexte Roland Barthes, actes du Colloque de Cerisy, 1978, p. 249/50)

O álbum, portanto, será uma referência para obras de Perec, justamente por seu gosto pelas listas e inventários: “a coleção, a lista, o inventário, o álbum, ganharam o conjunto da obra de Perec, como formas e como temas”⁷⁰ (NEEFS, 1993, p. 15).

Aa partir desses breves exemplos, verifico que a fotografia terá sempre uma relação com o espaço, com o tempo, com as memórias e com a ausência, com o inacabamento. Continuemos com a leitura de um trecho do livro *Espèces d’espaces*, onde encontraremos as mesmas questões:

Meus espaços são frágeis: o tempo vai usá-los, vai destruí-los: nada parecerá mais com o que era, minhas lembranças trairão, o esquecimento se infiltrará na minha memória, eu olharei sem conhecê-las algumas fotos amareladas com as bordas irregulares. (PEREC, 1992, p. 122-123).⁷¹

O trecho acima traz o pensamento do próprio Perec quando se refere a sua memória em relação com as fotos, com o espaço, com o tempo. A partir dessa declaração, evidencia-se uma intrínseca ligação entre seu trabalho de escrita e as imagens, mesmo que as lembranças possam tê-lo “traído”, mesmo que nada possa reconhecer quando olha as fotos amareladas, com suas bordas irregulares, envelhecidas.

A fotografia e o fúnebre

A busca da identidade, ligada à utilização de imagens, nos faz refletir sobre o que Barthes afirma em relação à foto, em uma entrevista dada à época da escrita da *Câmara Clara*⁷²:

Se se quer realmente falar da fotografia a um nível sério é preciso pô-la em relação com a morte. É verdade que a fotografia é uma testemunha, mas é uma testemunha do que já não existe. Mesmo que o sujeito continue vivo, o que foi fotografado foi um momento do sujeito e esse momento já não existe. E isto é um traumatismo enorme para a

⁷⁰ No original: “la collection, la liste, l’inventaire, l’album ont gagné l’ensemble de l’oeuvre de Perec, comme formes et comme thèmes”

⁷¹ No original: “Mes espaces sont fragiles: le temps va les user, va les détruire: rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs trahiront, l’oubli s’infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les connaître quelques photos jaunies aux bords cassés.”

⁷² Citação retirada do livro *O grão da voz*, no texto “Sobre a fotografia”, publicado no Brasil em 1981.

humanidade e um traumatismo renovado. Cada ato de leitura de uma fotografia, e há milhares todos os dias, cada ato de captura e leitura de uma fotografia é implicitamente, de uma forma recalcada, um contato com o que já não existe, ou seja, com a morte. Creio que é deste modo que se deve abordar o enigma da fotografia, pelo menos é assim que eu vivo a fotografia: como um enigma fascinante e fúnebre. (BARTHES, 1981, p. 346)

É dessa maneira fascinante e fúnebre que quero me aproximar dessas obras de Perec, ligadas direta ou indiretamente à fotografia. Sei que, na maioria dos casos, as buscas e os textos de Perec estarão revestidos dessa relação com a morte, e talvez por isso eu encontre em Barthes as explicações para esse “vasculhar” de fotos que pretendo fazer nesses textos: como se estivesse com um “álbum de família” em mãos, em que cada texto de Perec representasse um ente querido, e como se eu desejasse investigar o que está por trás daquele ser, seu passado, suas origens, suas histórias secretas. Como se eu quisesse despertar em mim memórias que ainda não tenho, (como ocorre com Perec ao começar seu texto autobiográfico), como se esse percurso a partir das fotos em textos perequianos fosse também o percurso necessário para compor minha própria história e escrita.

Assim como Barthes afirma, na mesma entrevista, que “esse livro vai decepcionar os fotógrafos” (p. 347), referindo-se ao livro *A Câmara Clara*, eu também posso afirmar que esse trabalho pode decepcionar os especialistas em fotografia.

Não é meu objetivo aqui refletir sobre a fotografia em si, mas principalmente no sentido de que, a partir de reflexões sobre ela, eu possa criar outras, nas leituras de Perec: lendo a imagem a partir do texto e não o contrário; não quero criar legendas para as fotos presentes nas obras, mas quero aprender a ler a imagem a partir da literatura.

Essa relação para mim, ainda recente e cheia de enigmas, é o que pretendo desenvolver nesse trabalho. Mesmo que não consiga encontrar uma solução para os enigmas, é importante que eu encare meus medos, retire as fotos, uma por uma, olhe, contemple, descreva, relacione, descubra.

É possível delimitar exatamente qual a relação que se estabelece, em diferentes textos, entre o texto escrito e a imagem reproduzida (ou não, como veremos)? Essa era também uma das questões de Barthes, à qual provavelmente não deve ter conseguido responder satisfatoriamente.

A interrogação se coloca e me impulsiona a ir adiante. Destrinchar os textos, as fotos, evocar lembranças, decepcionar-me, não encontrar o que procuro, descobrir o que não busco... não posso ainda afirmar como Barthes o faz: “Do que gosto, no fundo, é da relação entre a imagem e a escrita, que é uma relação muito difícil, mas, por isso mesmo, produz autênticas alegrias criadoras”, pois ainda me encontro em fase de tentativas de descobertas em meio a essas relações, mas posso dizer que essas “autênticas alegrias criadoras” em Perec (e seus colaboradores, principalmente fotógrafos) são motivadoras da minha busca daqui em diante. Da mesma maneira em que a escrita é traço, deixa uma marca, diz algo, se perpetua, assim também pode ser considerada a fotografia, como nos explica Philippe Dubois (1994, p. 61-64): “a fotografia (...) é da ordem da impressão, do traço, da marca e do registro”.

Essa característica da foto como traço é uma das questões mais importantes para pensarmos na escrita do texto perecquiano. Ora, se para escrever suas “memórias”, mesmo que elas sejam totalmente inventadas, ele recorre a traços, a partir das fotografias, não seria diferente com todo seu trabalho de composição e escrita: mesmo que não haja lembranças, escrever será uma forma de deixar um traço, homenagear ou testemunhar por aqueles que não o puderam fazer.

As marcas ou traços da fotografia serão como inspiração para a escrita, como veremos em muitos momentos desse trabalho. Na falta de um texto autobiográfico construído a partir de lembranças do vivido, esses traços deixados pela fotografia farão o papel de desencadear a imaginação, já que incapazes de recuperar a memória: “diante de uma memória individual inacessível [...] a escrita perecquiana teria recurso às imagens de memória já constituídas, aquelas, notadamente, da fotografia”⁷³ (REGGIANI, 2003, p. 81).

Esse é um dos problemas principais levantados por Barthes na *Câmara Clara*: “a foto não rememora o passado”; então, como poder contar com as fotos para escrever uma autobiografia? Como recuperar o passado, a partir dessa insuficiência da imagem? Adentrarei nessas questões, pensando de que forma essa fragilidade da imagem pode relacionar-se com o texto literário. Mesmo não rememorando o passado, a fotografia terá

⁷³ No original: “face à une mémoire individuelle inaccessible [...] l’écriture perecquienne aurait recours à des images de mémoire déjà constituées, celles, notamment, de la photographie”

como uma das características a relação com a morte, e, conseqüentemente, com a evocação dos mortos:

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram. (SONTAG, 1986, p. 24)

As imagens, o espaço, o tempo

Perec “flertará” com esse aspecto fúnebre da fotografia, ou ao menos com a relação entre fotografia e tempo. Ela será capaz de evocar não só os mortos, os entes queridos, mas também lugares que estão desaparecidos ou prestes a desaparecer. A relação entre escrita e espaço em Perec é inegável e inerente às suas reflexões e muitas de suas obras versam sobre o tema. Um dos projetos inacabados de Perec, *Lieux*, vem à tona, já que é exemplar quando se trata da relação entre tempo e espaço:

Escolhi, em Paris, doze lugares, ruas, praças, cruzamentos, ligados a lembranças, a eventos ou a momentos importantes da minha existência. A cada mês, eu descrevo dois desses lugares; uma primeira vez, no lugar (num café ou mesmo na rua) eu descrevo “o que vejo” da maneira mais neutra possível. [...] uma segunda vez, em qualquer lugar [...] descrevo esse lugar de memória, evoco lembranças que são ligadas a ele, pessoas que lá conheci, etc. [...] Ao final de um ano, terei descrito cada um dos meus lugares duas vezes, uma vez no modo da lembrança, uma vez no lugar em descrição real. (PEREC, 1990, p.58-59)⁷⁴

Esse projeto de Perec não foi finalizado, apesar de ter sido previsto pelo autor para começar em 1969 e terminar em 1980, quando abriria os envelopes fechados com os textos escritos, releria, copiaria e estabeleceria relações e listas necessárias para a escrita

⁷⁴ No original : “J’ai choisi, à Paris, douze lieux, des rues, des places, des carrefours, liés à des souvenirs, à des événements ou à des moments importants de mon existence. Chaque mois, je décris deux de ces lieux; une première fois, sur place (dans un café ou dans la rue même) je décris “ce que je vois” de la manière la plus neutre possible [...] une deuxième fois, n’importe où [...] je décris le lieu de mémoire, j’évoque les souvenirs qui lui sont liés, les gens que j’y ai connus, etc. [...] Au bout d’un an, j’aurai décrit chacun de mes lieux deux fois, une fois sur le mode du souvenir, une fois sur place en description réelle”.

do texto, mesmo ainda não tendo uma ideia clara sobre o que fazer após encerradas todas essas etapas, conforme confidencia a Maurice Nadeau⁷⁵.

Pois bem, como esse projeto relaciona-se com a questão da fotografia? No momento em que ia aos locais, fazer a “descrição real” dos lugares, Pécerc contava não somente com suas anotações mas também com fotógrafos colaboradores, e que as fotos tiradas nesses lugares iam juntamente com os textos para os envelopes destinados ao futuro projeto de publicação intitulado inicialmente de *Lieux*, conforme explica Lejeune⁷⁶: os textos preservam sua independência em relação às fotos (há neles somente a menção da foto, da presença do fotógrafo e nada mais). Lejeune afirma que Pécerc coloca as fotos no envelope juntamente com os textos, porém sem olhá-las.

Qual o papel das fotos nesse processo de escrita? Apesar de Lejeune afirmar que as fotos eram totalmente independentes dos textos, e que Pécerc nem sequer as consultava antes de guardá-las, uma das afirmações do crítico me despertam interesse e me fazem duvidar da afirmação anterior: “como melhor dar a ver o envelhecimento dos lugares?

“As fotografias poderiam ter participado da montagem da obra futura...”⁷⁷ (1991, p. 176). Lejeune parece não dar muita importância para essas fotos que acompanham os textos, mesmo levantando a hipótese de um futuro uso no processo de criação literária.

Assim, é possível que essas fotos fossem utilizadas “futuramente” por Pécerc, no momento de concretizar o projeto, na abertura dos envelopes?

Provavelmente sim e, se partirmos da ideia de que a fotografia não rememora o passado, é evidente que essas fotos não seriam suficientes para dar conta da escrita, mas poderiam funcionar como um “estímulo”, em um trabalho conjunto com as anotações, para a criação literária. Temos aqui uma imagem de Pécerc em plena atividade de escrita, a partir da investigação do cotidiano, da descrição de lugares.

⁷⁵ Veremos que nessa carta encontra-se também o projeto do livro *W*, que será visto com mais detalhes adiante. (Texto integral da carta publicado no livro *Je suis né*, em 1990)

⁷⁶ Dois estudos de Lejeune sobre o projeto de *Lieux* serão mencionados aqui: em 1991, no livro *Mémoire et oblique*, e no ano seguinte, na Revista *Genesis*, n.1, onde publica as inéditas “*Vilin Souvenirs*”.

⁷⁷ No original: “comment mieux donner à voir le vieillissement des lieux? Les photographies auraient pu participer au montage de l’oeuvre future...”

Figura 15. Perec tomando notas para o projeto "Lieux" (Georges Perec Images, p. 113)

Infelizmente só posso deduzir e imaginar o que poderia ter sido a obra, em que descrições reais de lugares se mesclariam a fotos, e juntando-se a elas as lembranças daquele lugar, sem necessariamente vê-lo, mas a partir de eventos ou fatos ligados a ele... seria uma obra bastante instigante, que incluiria toques de investigação, autobiografia ou ficção, e que representaria de certa forma a relação precária com o tempo, com as memórias e com os lugares que faziam parte do projeto, como bem lembra Sontag:

Tal como amigos e parentes já mortos preservados no álbum de família em fotografias que exorcizam parte da ansiedade e remorsos provocados pelo seu desaparecimento, também as fotografias dos bairros agora demolidos, das zonas rurais desfiguradas e deslocadas compensam a nossa precária relação com o passado. (SONTAG, 1986, p. 25)

A precariedade da escrita de Perec está intrinsecamente ligada à precariedade da imagem da foto, do lugar degradado, à falta de memórias, falta de ligação com as origens, com os lugares, falta de referências pessoais e, por isso, o uso da fotografia pode parecer um meio ou um “suporte”, uma via de acesso ao texto, que auxilie ou sustente a escrita fragmentada.

Figura 16. Perec embala exemplares de "*La Clôture*".
(Georges Perec Images, p. 140).

Outra sustentação encontrada por Perec - como já dito - será a colaboração de outros artistas, e aqui em especial fotógrafos, que atuarão nessa tentativa de criar relações entre textos e imagens, compondo uma obra coerente com a busca de identidade, mas paradoxalmente a partir da alteridade, da participação de outros artistas na criação.

A maior parte dessas colaborações ocorreu no projeto de *Lieux*, que resultou em outras parcerias entre Perec e esses artistas. A primeira edição de *La Clôture*, de 1976, um livro de poemas composto de "17 fotografias de Christine Lipinska acompanhadas de 17 poemas heterogramáticos"⁷⁸ de Georges Perec, em edição não comercial e através de assinatura"⁷⁹ (NEEFS, 1993, p. 140) cujas páginas poderiam ser alteradas, dissociadas, já que dispostas em uma caixa, e não um livro convencional, evidenciando mais um exemplo de obra em formato de "álbum". Constituíam-se de fotos da Rua Vilin, acompanhadas de textos de Perec (que na foto acima – figura 16 - aparece embalando os exemplares).

Perec apresentava esse livro a partir de um prospecto que mandava aos assinantes juntamente com a obra: "no curso desses últimos anos, voltei à rua Vilin para tentar descrever ao mesmo tempo as lembranças que me ligavam a essa rua e os vestígios cada vez mais apagados do que foi uma rua"⁸⁰, texto no qual mencionava o trabalho de parceria com Lipinska. *La Clôture*, em sua edição original, é uma manifestação artística que trata de uma investigação do passado, a partir dos traços encontrados nas fotos e na observação do lugar, tão marcadamente ligado a sua infância.

⁷⁸ Mireille Ribière, em seu trabalho sobre a descrição dessas fotos, destaca que são 16 textos para 17 fotos, mais uma vez trazendo à tona a questão da falta na escrita de Perec. Em: *La photographie dans La Clôture*, Revista *Cabinet d'amateur*, 7-8, dezembro 1998.

⁷⁹ No original : "17 photographies de Christine Lipinska accompagnées de 17 poèmes hétérogrammatiques de Georges Perec, en édition hors commerce et par voie de souscription"

⁸⁰ No original : "au cours de ces dernières années, je suis revenu rue Vilin pour tenter de décrire à la fois les souvenirs qui me rattachent à cette rue et les vestiges chaque fois plus effacés de ce qui fut une rue",

Edições posteriores (comerciais) não trouxeram as fotos reproduzidas. Além de Lipinska, Pierre Gletzer também acompanhou Perec algumas vezes à rua Vilin, sempre com o intuito de recuperar traços para a escrita de *Lieux*.

O escritor preferia guardar as fotos sem vê-las (dentro dos envelopes), reafirmando, assim, a relação das fotos com o tempo. O que Perec pretendia enxergar, encontrar nessas imagens, muitos anos depois, quando abrisse novamente os envelopes para iniciar a escrita de *Lieux*?

Assim como as questões já feitas anteriormente sobre esse projeto, essa também não terá uma resposta. O que posso constatar, ao ler o estudo de Lejeune sobre as *Vilin Souvenirs*, é que as ideias ali presentes aparecem bastante repetitivas, como uma tentativa de dizer, a cada ano, a mesma coisa, a partir de palavras ou ideias novas: exatamente por isso, evidencia-se o desinteresse gradual pelo projeto e a diminuição da produção escrita, ao longo dos anos.

Segundo Lejeune, o texto de *Lieux* de 1970, comparado com o de 1969, “não é mais um inventário de lembranças, mas uma pesquisa de escrita, a pesquisa de uma voz, de um discurso possível sobre sua impossível relação com a infância”⁸¹ (p. 129). Vale ressaltar que nesse mesmo ano Perec começa a escrever seu *Petit carnet noir* e, por isso, as ideias acabam se tornando mais “escassas” para que consiga levar adiante dois projetos diversos, apesar de tratarem de temas idênticos (as memórias da infância).

Com o passar dos anos, os textos vão diminuindo ainda mais. Em 1971, pouco escreve sobre as memórias e decide incluir no envelope “seu orçamento provisional para 1972”, registro do que chama *l’infra-ordinaire*. Nesse mesmo ano, incluirá a seus registros “tentativas de engrenagem entre memória, música, números, letras e grafismo”, que “parecem feitas ao acaso, para ver se alguma coisa sairia dessa combinação”⁸² (p. 129), como se somente a escrita não desse mais conta, não conseguisse, sozinha, levar o projeto adiante.

⁸¹ No original: “ce n’est plus un inventaire de souvenirs, mais une recherche d’écriture, la recherche d’une voix, d’un discours possible sur son impossible rapport à l’enfance”.

⁸² No original: “tentatives d’engrenage entre mémoire, musique, chiffres, lettres et graphisme,”/ “semblent faites à tout hasard, pour voir si quelque chose sortira de cette combinatoire”

Em 1973 não escreve, por estar envolvido com a filmagem de *Un homme qui dort*, e em 1974, escreve muito pouco, já que está na fase final da escrita de *W*. No ano seguinte (1975) depois de abandonar definitivamente o projeto (momento de publicação do livro *W*), Perec reagrupa seus textos por série, deixando juntos todos os *réels* de cada lugar e, do mesmo modo, agrupa os envelopes *souvenirs*.

Os textos da série *Réels* são publicados independentemente, não agrupados como um conjunto de textos. Aquele que mais me interessa, os *réels* da Rue Vilin, são publicados no livro *L'infra-ordinaire*, e conta com descrições bem mais detalhadas do que aqueles constantes na parte *Souvenirs* analisada por Lejeune. Apesar de Perec não mencionar o uso das fotos e do próprio Lejeune não destacar sua importância, o texto *réel* da Rue Vilin aparenta um caráter mais “fotográfico”, composto de mais detalhes. Perec deve ter se aproveitado das fotos tiradas ali, no momento da escrita, para “estimular” seu trabalho, já que detalhes insignificantes do texto remetem a uma possível observação fotográfica, simultânea ao trabalho da escrita.

Curiosamente, nenhum dos textos da série *Souvenirs* será publicado por Perec. Talvez por acreditar ter esgotado as possibilidades de escrita com a publicação de *W*, talvez por preferir trabalhar com a série *Réels*, por contar com um instrumento (adicional) de suporte para a escrita: as fotografias deixadas nos envelopes.

Não tendo observado essas imagens no momento em que foram tiradas, pode ter desejado observá-las apenas no momento mais importante: o da criação literária, numa tentativa de “resgatar” o tempo a partir das imagens e da escrita, simultaneamente.

Essa obsessão pelo tempo a partir da manipulação de imagens será também evidente em uma das parcerias mais interessantes que Perec fará: ele e Robert Bober trabalharão com a colaboração póstuma de Lewis Hine, intercalando essas fotos antigas às fotos atuais de *Ellis Island*. A ausência aqui é a do colaborador, apesar da presença de suas fotos. Essa outra voz, esse outro olhar que Perec busca a partir do trabalho em conjunto, será um dos fatores cruciais para a composição da sua escrita. Escrever a partir do seu olhar, mas também a partir do olhar do outro, vasculhar “as fotos” do outro, tomar as fotos para si, apropriá-las à sua escrita. O movimento no tempo e a busca por um passado não vivido estarão latentes em cada foto escolhida, em cada imagem contemplada.

Lewis Hine, mesmo ausente, se faz presente também nas afirmações que se relacionam intrinsecamente com o trabalho de escrita de Perec: “O Documento Humano que sempre manterá o presente e o futuro em contato com o passado”, diz ele sobre a fotografia; ou ainda: “se eu pudesse contar uma história com palavras, não precisaria de andar com uma câmara”. Essas frases foram citadas por Susan Sontag em seu livro sobre fotografia (p. 161), mas podem também dizer muito sobre o trabalho de escrita literária: Perec também não desejou manter o presente e o futuro diretamente ligados ao passado, a partir da escrita? E, contrariamente a Hine, contou uma história com palavras, mas também apropriou-se de fotos suas (ou de outros) para que essa história fosse escrita.

Na contradição entre o desejo de escrever e a dificuldade em iniciar o processo de escrita, como num jogo de esconde-esconde, o autor percorre esses movimentos opostos dentro de sua obra, tanto em relação ao texto quanto em relação às imagens. Quando escreve, essas angústias ficam evidentes, como se descobríssemos, escondida em alguma gaveta, uma fotografia do autor tirada em primeiro plano: “uma vez mais, as armadilhas da escrita se instalaram. Uma vez mais, fui como uma criança que brinca de esconde-esconde e não sabe o que mais teme ou deseja: permanecer escondida, ser descoberta”. (PEREC, 1995, p. 14).

Assim como acontecerá com a contemplação de fotografias em seu texto autobiográfico: não sabemos se o autor deseja permanecer escondido ou ser descoberto, já que as descrições de fotografias nada nos revelará, a não ser uma enorme quantidade de descrições de pessoas que não conhecemos, de roupas de uma época da qual não fazemos parte, de objetos e detalhes insignificantes e exaustivamente repetidos. As fotos não nos mostrarão nada, a não ser o desejo de escrever, sobre a própria memória. A fotografia prova, como já dito, toda a sua incapacidade de rememorar o passado, de esconder o que dá a ver, e nós, leitores, é que teremos que nos esforçar para enxergar, apesar de todas essas dificuldades e barreiras impostas pela imagem. As fotos serão, juntamente com o texto, capazes de preencher os vazios e os mistérios que o leitor espera desvendar? Segundo Barthes, a fotografia não será capaz de rememorar o passado; pelo contrário, ela será uma constatação de algo que já existiu, já passou, já está morto, não pode ser restituído:

A Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo **de fato existiu**. (Barthes, 1984, p. 123 – grifo meu)

Nesse mesmo sentido, Didi-Huberman afirma que ver uma imagem pode significar sofrer uma perda, a partir desse olhar:

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34)

Susan Sontag também nos afirma que essa expectativa de rememoração não será cumprida na contemplação de uma imagem ou uma fotografia: “Em rigor, nunca se pode compreender nada a partir de uma fotografia. É claro que as fotografias preenchem vazios nas nossas imagens mentais do presente e do passado [...] no entanto, a maneira como na câmara apresenta a realidade esconde mais do que revela” (1986, p. 31). A partir dessas afirmações, posso afirmar que experiência de perpassar a leitura das imagens será para mim o ponto central, mesmo que elas nada tenham a me revelar; e que sua relação com o texto literário traga a mim (e aos leitores desse texto) ao menos algumas das respostas para as questões aqui levantadas.

Parte II. W ou as fotos amareladas na gaveta da memória

Refletindo sobre o trabalho de escrita de Perec, vejo que as dificuldades em falar sobre o passado estão, na verdade, relacionadas às perdas, ausências da infância. Seus pais mortos na guerra, sua infância de família em família, de escola em escola, sempre circundado pelo trauma. Retraço em vários momentos do texto a relação entre a dificuldade de escrever/ dificuldade de rememorar; além disso, em nenhum momento há dúvidas que essas lembranças (escassas) só foram “recuperadas” com a ajuda de elementos externos, como fotos, testemunhos e documentos:

Mesmo contando apenas, para escorar minhas lembranças improváveis, com o **apoio de fotos, amarelecidas**, de testemunhos raros e documentos insignificantes, não tenho outra escolha senão evocar o que por muito tempo insisti em chamar o irrevogável: o que foi, o que se deteve, o que ficou enclausurado: o que foi, sem dúvida, para hoje não ser mais, mas o que foi, também, para que eu seja ainda. (PEREC, 1995, p. 20-21 – grifo meu)

As relações entre autobiografia e ficção vão se tornando mais evidentes ao longo da leitura intercalada dos textos. Para exemplificar, temos a seguir o trecho de uma das cenas ficcionais, que proporciona um certo incômodo no momento da leitura, e que pode se relacionar a fatos autobiográficos não explicitados pelo autor:

Mas a morte mais horrível foi a de Caecilia; ela não morreu imediatamente, como os outros, mas, com a espinha quebrada por um baú que, mal fixado, fora arrancado de seu lugar no momento da colisão, tentou, certamente durante várias horas, alcançar e depois abrir a porta de sua cabine; quando a equipe de socorro chilena a descobriu, seu coração mal havia cessado de bater e suas unhas ensanguentadas haviam arranhado profundamente a porta de carvalho. (PEREC, 1995, p. 72)

Diferentemente do que se possa acreditar, a cena acima não é totalmente imaginada. Apesar de possuir poucas memórias da infância, uma delas parece ter sido guardada e “reconstituída” indiretamente nesse trecho (dito) ficcional. A descrição acima tem forte relação com a exposição que visita, juntamente com sua tia, cena agora descrita no texto autobiográfico: “Lembro-me das fotos que mostravam as paredes dos fornos laceradas pelas unhas dos gaseados (...)” (PEREC, 1995, p. 190) e representa, indiretamente, a (suposta) maneira como sua mãe pode ter morrido nos campos de

concentração. Essa afirmação (“lembro-me”) é a única lembrança real, a lembrança de uma imagem vista há anos: trata-se de uma das poucas lembranças que o autor afirmar possuir de uma imagem do passado; ou seja, a memória aparentemente real é aquela de uma imagem vista no passado, o que não ocorre quando observa as fotos da infância, no momento de escrever o texto autobiográfico.

Ora, uma foto que viu em uma exposição, e que não está diante do autor no momento da escrita do livro, funciona como um ponto de apoio para sua memória, ou melhor, representa uma das poucas memórias efetivas do narrador autobiográfico. A partir de Barthes, penso nessa cena da foto como uma imagem real e memorizada, e não imaginada:

Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um **esforço de descrição** que sempre deixará de atingir o ponto de efeito, o *punctum*. (BARTHES, 1984, p. 83 – grifo meu)

Assim, as descrições de fotos apresentadas por Péric (com exceção da última citada, aquela lembrada por Péric e não descrita por ele) podem ser entendidas como simples representações de *studium*: lá consegue-se ver o estilo da época, conhecer algo sobre as roupas usadas, as maneiras da época, ou auxiliar na aquisição de algum conhecimento técnico ou prático em relação à imagem apresentada:

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. (BARTHES, 1984, p. 45-46)

Lembrar-se de uma foto pode ser mais “útil” à memória do que fixar o olhar sobre fotos, já que a visão direta pode “equivocar” a linguagem. A descrição de uma foto, portanto, será um esforço vão, uma vez que não recuperará a memória daquilo que se vê, não causará o efeito de *punctum*:

A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena

mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46)

Barthes consegue atingir o efeito de *punctum*, oposto ao *studium*, somente ao contemplar a foto do Jardim de Inverno, aquela onde acredita ter alcançado a “essência” da sua mãe, apesar de tratar-se do retrato dela aos cinco anos de idade: “a Fotografia no Jardim de Inverno, esta era bem essencial, ela realizava para mim, utopicamente, *a ciência impossível do ser único*”. (BARTHES, 1984, p. 106).

A pergunta que me faço é: terá Perec alcançado o mesmo efeito, no momento em que folheia e se esforça para encontrar uma “verdade, uma essência” para aquelas imagens que ele observa e descreve? E ainda: quais serão os efeitos dessa utilização de imagens no momento da escrita?

O artigo de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier⁸³, ao discutir os efeitos provocados ao contemplar uma foto, compara a experiência pessoal de Barthes à “não-experiência” de Perec, reafirmando que, em vez de lembrar-se a partir das fotos, Perec simplesmente construirá uma história a partir dessa observação, e não das lembranças a respeito delas, fazendo inclusive uma analogia entre a imaginação usada, tanto para criar o texto autobiográfico quanto para desenvolver a parte ficcional do livro (a ilha de W): segundo a autora, como Perec foi privado dessa experiência pessoal, as lembranças aflorarão a partir de um jogo narrativo capaz de fabricar uma história progressivamente construída com base “na imaginação da outra série, aquela da ilha, onde o horror não se conta nunca e simplesmente se descreve no presente”⁸⁴.

Evidentemente, juntam-se a essa privação de experiência pessoal as dificuldades de escrita - e consequentes reconstruções, fabulações que estarão presentes em ambos os textos - já que não há como definir fronteiras entre ficção e realidade entre eles, ainda que haja essa disposição formal no momento da montagem dos manuscritos e posterior edição do livro. Como não há memórias a serem lembradas, o trabalho de composição ficcional estará presente de formas distintas nos dois textos.

⁸³ *Image et temps, ou le temps de l'arrêt*. In: Littérature, N°115, 1999. Henri Michaux. pp. 94- 103.

⁸⁴ No original : “sur l’imagination de l’autre série, celle de l’île concentrationnaire, dont l’horreur ne se raconte jamais et simplement se décrit au présent”.

No texto autobiográfico, teremos pistas que nos levam a possíveis “enganos” e falsas informações. No texto ficcional, ao contrário, fatos vividos pelo autor aparecem indiretamente, através da alegoria da ilha *W*. As intersecções e hesitações em ambos os textos são consequências das dificuldades enfrentadas pelo autor em busca de uma escrita sobre si. O processo de criação, a partir da intersecção de textos já existentes, alguns no *carnet* e outros advindos do folhetim publicado na *Quinzaine Littéraire*⁸⁵, resultará numa complexa montagem de textos diversos, evidenciando as questões de dificuldade da escrita frequentemente confidenciadas por Perec.⁸⁶

Não somente no texto publicado, mas nas anotações prévias à escrita, já ficavam evidentes as dificuldades para começar a escrita. Nas minhas pesquisas, descobri que as memórias de infância (embora muito escassas) estavam anotadas em cadernos de Perec⁸⁷. Já nas primeiras tentativas de iniciar a escrita, nos deparamos com os primeiros questionamentos do autor sobre como iniciar seu texto. Veremos que o primeiro artifício a que recorre será o minucioso exame de fotografias antigas:

(Le Petit Carnet Noir)

2 de agosto de 1970

Por onde começar? Quase em desespero de causa, acabei por encontrar no meio dos meus documentos um álbum de fotos de onde tirei as sete mais antigas. Examinei-as longamente, aumentando até alguns detalhes com a ajuda de uma lupa [...]

Fica evidente, a partir da leitura desse trecho do “diário/manuscrito”, que as fotos são a única “salvação” para o desespero de causa, ou seja, a única maneira possível de iniciar a escrita: a partir da descrição “das sete fotos mais antigas”.

⁸⁵ Sua ficção *W* foi escrita e publicada em formato de folhetim na revista *Quinzaine Littéraire*, no período de outubro de 1969 a agosto de 1970, com o objetivo de trazer aos leitores uma história de aventuras. Mais detalhes sobre o projeto podem ser lidos na carta escrita a Maurice Nadeau, em 7 de julho de 1969, com texto integral publicado em *Je suis né*, p. 51-66

⁸⁶ O trabalho de criação de *W* é estudado detalhadamente por Philippe Lejeune, em seu livro *La Mémoire et l'oblique*, e retomada no texto do mesmo autor, intitulado *La rédaction finale de W ou le souvenir d'enfance*, acrescentando, nesse último, novas informações que nos ajudam a compreender melhor o processo de criação (Publicado na Revista *Poétique*, n. 133, em 2003)

⁸⁷ Além do próprio Perec admitir, ao longo do capítulo 8, utilizar textos (sobre seus pais) escritos por ele há quinze anos, é possível consultar a transcrição do *Petit carnet noir*, diário escrito entre agosto e setembro de 1970, que serviu como uma espécie de “ponto de partida” para a escrita do texto autobiográfico. (Disponível na Revista *Textuel*, n. 21, 1998, p. 159-169 – Cahiers Georges Perec 2)

Isso vai totalmente contra as ideias de Barthes, já que, segundo ele, a descrição a partir do olhar direto, antes de auxiliar na rememoração e na linguagem, é capaz de “distorcer” essa linguagem, dificultá-la, já que não será capaz de trazer de volta um passado que não existe mais. Ora, se temos vários trechos de descrição de fotos fazendo parte do texto considerado autobiográfico, vemos que Pécerc parece não se importar muito com a questão da “linguagem equivocada” que produz ao descrever as fotos; ao contrário, parece inclusive valer-se de tais equívocos para a composição do texto literário.

“Quase em desespero de causa”, utilizará essas imagens como espécies de “cenas congeladas” do passado, as quais explorará minuciosamente, mesmo que o resultado linguístico não atenda às expectativas do seu leitor. Não há nenhuma memória evocada ou facilitada a partir dessas descrições. É como se estivéssemos acompanhando a descrição de alguém que folheia fotos de desconhecidos. Se a intenção do leitor é acessar a memória autobiográfica do autor a partir dessas descrições, ele se sentirá frustrado ao saber que, ali, na minúcia do detalhe, há só restos, vestígios de uma memória ficcional, inventada ou imaginada, palavra por palavra, como se cada detalhe acrescentado funcionasse como uma tentativa (infrutífera) de recuperar um passado do qual não tem nenhuma lembrança.

Tanto não prioriza a “qualidade/quantidade/certeza” das memórias ou lembranças apresentadas, que acredita realmente ter “realizado a tarefa”, ou seja, de ter escrito uma autobiografia “a partir de descrições de fotos”, como vemos no depoimento dado a um entrevistador; ao ser perguntado: “como nasce uma lembrança?”, Pécerc responde da seguinte forma, dando o exemplo da escrita de lembranças em *W*:

Esta autobiografia da infância *se fez a partir de descrições de fotos*, de fotografias que serviram de intermediárias, de meios de aproximação de uma realidade da qual eu afirmava que não tinha lembranças. Na verdade, se fez através de uma exploração minuciosa, quase obsessiva, graças a precisões e detalhes. (PEREC, 1990, p.84)

Essa exploração minuciosa é a mesma busca que Barthes inicia em seu livro *A câmara clara*, momento em que procura explicações para seu interesse por fotos, ao mesmo tempo em que deseja descobrir, a partir de imagens da mãe, aquela foto que

represente seu “ser, essência”, ou seja, que a traga de volta, mesmo sabendo que se trata de algo impossível:

Ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e no entanto não a “reencontrava”. Eu a reconhecia diferencialmente, não essencialmente. A fotografia me obrigava assim a um trabalho doloroso; voltado para a essência de sua identidade, eu me debatia em meio a imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas. Dizer diante de tal fato “é quase ela!” era-me mais dilacerante que dizer diante de tal outra: “não é de modo algum ela”. O quase: regime atroz do amor, mas também estatuto decepcionante do sonho – por isso odeio os sonhos. (BARTHES, 1984, p. 100)

Perec, ao descrever as fotos com tantos detalhes, estaria buscando atingir esse efeito que Barthes alcança? Apesar das dificuldades encontradas, Barthes chega, como já dissemos, ao efeito de *punctum* ao contemplar uma única foto. Mas antes, faz uma ampliação de detalhes, minuciosa, em que percebe que seu esforço é em vão:

Creio que ao ampliar o detalhe “em cascata” (cada clichê engendrando detalhes menores que no estágio precedente), vou enfim chegar ao ser de minha mãe [...] Infelizmente, escruto em vão, nada descubro: se amplio, não há nada além do grão do papel: desfaço a imagem em proveito de sua matéria; e se não amplio, se me contento em escrutar, obtenho apenas esse único saber, possuído há muito tempo, desde meu primeiro olhar: que isso efetivamente foi: as voltas não deram em nada. (Barthes, 1984, p. 149)

Assim, houve um processo de escrita “estimulado” pela descrição minuciosa de fotos, mas não necessariamente a rememoração de algum fato da infância; escrever um texto autobiográfico baseado em fotos antigas, significa, portanto, escrever um texto de *memória ficcional*. Como podemos então pensar no texto como gênero autobiográfico, já que o conteúdo nele apresentado baseia-se em invenção/imaginação? Esse é o pacto de leitura que deveremos estabelecer para que consigamos ler meras descrições de fotos como leitura autobiográfica, apesar de repleta de ausências.

Na falta de memórias, de relações com o passado, a memória ficcional fará as vezes da memória autobiográfica. O que sabemos, definitivamente, sobre a autobiografia é algo não explicitado no momento da descrição das fotos. Contemplá-las com o intuito de rememorar o passado será tarefa inútil, uma vez que essas imagens só nos lembrarão do inevitável: tanto para quem vê as fotos (aqui no caso o autor, na tentativa da escrita autobiográfica), quanto para quem lê a descrição desse autor (nós, os leitores), a única evidência é: *ça a été*⁸⁸, expressão de Barthes: quem está ali, isso foi, isso realmente aconteceu, e, ao mesmo tempo, essa pessoa não existe mais, não está mais aqui.

Essa é a única constatação real da contemplação da imagem: sua relação intrínseca com a morte. Pierre Bourdieu também reforça essa noção de ausência em relação à foto com a seguinte afirmação: “a fotografia “desrealiza” aquilo mesmo que ela fixa. A imagem é literalmente o negativo da presença”⁸⁹. (BOURDIEU, 1989, p. 294/295)

Portanto, a foto atesta a conservação e a perda, simultaneamente. Ver significa, inelutavelmente, sofrer uma perda, como também afirma Didi-Huberman⁹⁰: “cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta [...] e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue” (p.23), ou seja, sempre haverá uma cisão entre aquele que vê e aquele que é olhado (mesmo que esse último seja uma imagem, um objeto): o olhar é inelutável e paradoxal, já que depende desse movimento de cisão que “separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (p. 29). Assim, quando vemos nosso olhar “nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (p. 31).

É exatamente nesse sentido que pensamos na contemplação das imagens como um processo de encontro com o vazio, com a perda e a ausência, e não como um processo de rememoração, como Barthes também já havia afirmado: “a modalidade do visível torna-se inelutável [...] quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí” (p. 34).

⁸⁸ “O nome do noema da Fotografia será então: ‘Isso-foi’, ou ainda: o Intratável. Em latim (pedantismo necessário porque esclarece nuances), isso seria sem dúvida: “interfuit”: isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (operator); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido”. (BARTHES, 1984, p. 115-116)

⁸⁹ No original: la photographie « déréalise » cela même qu’elle fixe. L’image est littéralement le négatif de la présence”.

⁹⁰ Essa citação e as seguintes estão no livro *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Ed. 34, 2010.

No caso de *W*, a fotografia exerce seu duplo papel no texto autobiográfico: as imagens descritas detalhadamente são um **esforço da linguagem** para representar aquilo que está ali, na foto, mas ao mesmo tempo não está mais (no presente de quem as vê). Esse é o caráter melancólico da fotografia.

Se as imagens não são produtoras de rememoração (contradizendo o autor, que afirma que delas “nasceram suas lembranças”, no depoimento apresentado), foram, porém, extremamente importantes para a geração do texto embrionário (presente no *carnet noir*) que deu origem ao texto final, publicado. Ainda citando Barthes, essa confusão parece desfazer-se por completo na passagem d’*A câmara clara*, onde afirma: “Não somente a Foto jamais é, em essência, uma lembrança [...] mas também ela a bloqueia, torna-se rapidamente uma contra lembrança” (Barthes, 1984, p. 136).

Assim, a tentativa de rememoração nada mais é que uma descrição de detalhes que funcionam como uma “contra lembrança”, ou seja, não são capazes de funcionar como um gerador de lembranças. Mesmo assim, apesar de seu “fracasso de memória”, Péric se vale dessa descrição para iniciar sua autobiografia “ficcional”, inventada, imaginada; essa contra lembrança, portanto, poderá ser um dos efeitos de leitura produzidos pelo texto: como as imagens ali descritas não são resultado de um trabalho de rememoração, o leitor também sentirá esse efeito de falta, de ausência, de esquecimento, tão evidentes no texto em questão.

As fotos ou “a quase gênese” da escrita

Apesar de haver uma descrição minuciosa de detalhes, não se alcança “o ser” que desejaria “capturar” a partir da contemplação, mas o uso dessas imagens pode, por sua vez, ter sido um dos fatores cruciais no momento de “gerar a escrita”: Christelle Reggiani, em seu artigo já citado, vai também afirmar que a empreitada autobiográfica de *W* se funda essencialmente a partir de uma série de *ekphrasis*⁹¹ fotográficas: descrições detalhadas que serão responsáveis pela dupla construção ou geração do texto: segundo

⁹¹ Em seu artigo, Christelle Reggiani explica a origem do termo, definida por Michel Constantini, em “Écrire l’image, redit-on”: o termo *ekphrasis* nunca significou “comentário de imagem” [...], mas “descrição”, ou se preferirmos, “discurso detalhado sobre algum assunto”, op. cit., p. 25 e 35.

ela, a fotografia em W é “duplamente construtora (geradora): de um imaginário assim como da escrita”⁹². (REGGIANI, 2003, p. 81).

O processo de escrita ao qual Perec submete seu texto está ligado à técnica da *ekphrasis*, como tentativa incerta, mas ao mesmo tempo como instrumento de criação: o recurso aparece como a “tentativa incerta de reconstruir, senão de reencontrar, pela escrita, as lembranças: daí o caráter distorcido e deceptivo da descrição fotográfica”⁹³ (REGGIANI, 2003, p. 82).

Reggiani destaca também o caráter decepcionante dessa técnica para a escrita de Perec, já que não há possibilidades de relembrar, mas sobretudo de inventar, imaginar, como ocorre de forma evidente no momento em que compara uma foto de Kafka à única foto que possui do pai: como não há lembranças nítidas sobre ele, é evidente que haja uma reconstrução fantasmática a partir da suposta semelhança entre a lembrança que possui da foto do pai (“há anos que não vi o retrato de meu pai”) em comparação a fotos de Kafka “em má qualidade”: é como se a má qualidade fosse, então, uma “aliada” da memória, que provocasse essa confusão entre os dois, que o fizesse pensar nessa “semelhança fantasma”, onde Kafka pode ser o pai, ou o pai pode ser Kafka.

A fotografia significa, nesse caso, além de ausência, descolamento do real e reconstrução fantasmática - a partir de um consolo, de uma presença falsa (a de Kafka), em oposição à ausência real (a do pai) -, resultando assim em uma dupla ausência: “se essa reconstrução fantasmática é possível, é porque a fotografia redobra, a princípio, uma ausência primeira”⁹⁴ (REGGIANI, 2003, p. 83)

A leitura do texto de Reggiani é fundamental ao reforçar a ideia da fotografia como “geradora” do texto autobiográfico, nos lembrando de que forma Perec reutilizará os primeiros textos escritos em seu livro: segundo ela, a descrição da foto do pai tem o papel na escrita de W de uma “quase gênese da escrita”.

⁹² No original: “La photographie, dans W, est donc doublement constructrice (génératrice): d'un imaginaire aussi bien que de l'écriture”

⁹³ No original: la tentative incertaine de reconstruire, sinon de retrouver, par l'écriture, des souvenirs: d'où le caractère retors et déceptif de la description photographique”

⁹⁴ No original: “si cette reconstruction fantasmatique est possible, c'est bien parce que la photographie redouble en principe une absence première”.

O que temos que levar em conta aqui é o fato de Perec começar a escrever seu texto autobiográfico levando em conta a “reutilização”, ou a cópia – melhor dizendo – de dois textos escritos “mais de quinze anos antes”: o primeiro em que aparece a descrição da única foto que possui do pai (descrição não retomada no *carnet*, em 1970, mas somente acrescida de notas no texto final). Ou seja, se no *Petit carnet noir* há um desespero de causa para começar um texto, uma das alternativas encontradas, conforme já vimos, foi descrever as sete fotos de família. Mas esse não é o primeiro texto autobiográfico escrito pelo autor. Como ele mesmo diz, esses textos escritos quinze anos antes parecem ser o início dessa tentativa autobiográfica, e que inicia justamente com a descrição da foto do pai.

Por esse motivo, Reggiani levanta a hipótese de que essa descrição seja a “quase” gênese da escrita, já que iniciado muitos anos antes da escrita final. Curioso pensar nesse texto como início da escrita. O papel que Perec dá ao pai no texto autobiográfico é menor do que aquele que confere à mãe. Curioso também encontrar o questionamento do autor em seu *carnet*, na data de 8 de setembro de 1970: ele se pergunta porque fala primeiro do pai e não da mãe; esse é o questionamento que se faz ao começar uma espécie de “sumário”, provável plano dos assuntos que pretendia abordar no texto autobiográfico. Se o texto antigo seguia nessa ordem (vindo primeiro a descrição da foto do pai), no momento de organizar o projeto de escrita talvez fosse evidente para ele manter a mesma ordem, o que depois acabou se tornando um questionamento para si mesmo. Uma resposta possível: para manter a ordem dos textos já escritos; vista assim, a hipótese de Reggiani faz ainda mais sentido.

Mais importante que refletir sobre qual texto apareceu primeiro, (a descrição do pai ou da mãe) - já que não é possível e nem de nosso interesse divagar por questões de reconstituição cronológica do processo de criação - o essencial aqui é pensarmos na possibilidade de que uma única foto, descrita muito tempo atrás, tenha sido instrumento de reflexão para que Perec retomasse as descrições fotográficas no *Petit carnet noir*. Contrariamente, nesses textos antigos, não há descrição das fotos da mãe; em 1970, munido da descrição antiga do pai e das sete fotos selecionadas, a releitura desse texto inicial pode ter sido uma inspiração para Perec e, por esse motivo, evoca esse caráter genético sugerido por Christelle Reggiani.

A ideia da foto como “geradora” de escrita será lida também por Bernard Magné, mas por outro viés: a partir de sua análise, veremos como o crítico define a descrição de fotos em *W* como um “programa de escrita” desenvolvido e estruturado por Perec.

A descrição como “programa de escrita”

Bernard Magné, em seu texto *Les descriptions de photographies dans W ou le souvenir d'enfance*⁹⁵ vai nos mostrar as estratégias utilizadas por Perec para “gerar” essa escrita autobiográfica a partir das fotos. Comparando textos do *Petit carnet noir* em relação ao texto publicado, percebo as alterações no momento da escrita definitiva, que deixam claro que o uso das imagens foi definitivamente importante para compor o texto. Como já dito, se o uso dessas imagens não será capaz de contribuir para a rememoração do passado, terá importante papel na criação, na gênese do texto; seu “aprimoramento” para o texto final será fortemente influenciado por essas descrições iniciais do *carnet*.

A partir da comparação entre texto inicial e publicado, não só percebo a quantidade de detalhes já mencionada, como verifico uma considerável ampliação daquilo que foi “esboçado” no *carnet* para o que realmente foi publicado. As imagens, então, serviram como um ponto de partida para o levantamento de ideias, espécies de palavras-chave que foram ampliadas ou amplificadas, sendo melhor elaboradas no momento da escrita definitiva.

Antes de detalhar essa comparação entre manuscrito e texto final, resta ainda considerar algumas observações interessantes de Magné. Ele enumera a descrição de nove fotos no total, no livro publicado, intituladas da seguinte maneira: 1) o pai; 2) a mãe e a criança em primeiro plano; 3) a mãe e a criança em Vincennes; 4) a criança no carro; 5) a mãe sozinha no parque Montsouris; 6) foto de grupo em Villard, sem Perec; 7) Perec sobre a rocha; 8) Perec, Ester e a cabra; 9) os fornos crematórios⁹⁶.

Porém, após enumerar essas fotos, curiosamente ressalta que não analisará a foto 9, já que ela “não é uma das fotos de família possuídas por Perec, mas a lembrança de uma foto vista em uma exposição sobre os campos”⁹⁷, alegando que somente essa foto

⁹⁵ Publicado na Revista *Le Cabinet d'amateur*, nº 7-8, 1998, p. 9-29

⁹⁶ *Idem*, p. 9

⁹⁷ *Ibidem*

daria uma única e exclusiva análise, independentemente das outras. No meu caso, diferentemente, disponho do espaço necessário para levantar questões a respeito dessa foto, que inclusive já foi citada aqui, anteriormente. Já trouxe à tona a questão de que, apesar de não ter a foto em mãos, fica nítida a ideia de Barthes de que é mais provável lembrar-se de uma foto já vista do que evocar uma memória a partir da contemplação exaustiva de uma foto.

Logo, lembrar-se dessa foto e incluí-la no texto autobiográfico, anos depois de tê-la visto na exposição que vai com sua tia, é um exemplo típico da questão proposta por Barthes: o *punctum* só foi alcançado por Perek nessa foto vista há anos, mesmo que não haja mais nenhum contato “físico” com a tal imagem. Ela faz parte do conjunto de imagens utilizadas na escrita do texto autobiográfico, mas não deve pertencer ao mesmo grupo das outras fotos; aqui, entretanto, levanto uma hipótese diferente da apresentada por Magné: a foto da exposição, lembrada no texto por Perek, deve ser destacada das demais não simplesmente porque não faz parte das fotos constantes no álbum de Perek, mas principalmente por ser a única foto da qual ele *realmente se lembra*, ou seja, não faz parte da memória ficcional do autor.

Pelo contrário, faz parte da memória real, uma vez que tem referência direta com a possível morte da mãe e, por esse motivo, pode ter desencadeado o efeito do *punctum* na criança, diante das fotos expostas, muitos anos antes de pensar em escrever sua própria autobiografia. É importante salientar, todavia, que a memória dita aqui como “real” faz referência somente à imagem de uma fotografia presente em uma exposição vista pelo autor quando criança, imagem essa que, mesmo adulto, ainda é capaz de rememorar. Não posso afirmar, entretanto, que a associação que ele faz dessa imagem com a provável morte da mãe seja “real”, uma vez que não há registros oficiais sobre a morte dela e, portanto, qualquer tipo de memória relativa a esse tema sempre será uma memória “ficcional”.

A partir da leitura do texto, verifico as diferenças entre as descrições apresentadas no *carnet* e no texto final. Começando pelo manuscrito, encontro uma relação de sete

fotografias descritas por Perec: segundo ele, selecionadas por serem as sete mais antigas⁹⁸. A descrição das fotos segue a seguinte disposição:

- 1) Foto de identidade da mãe;
- 2) A mãe e a criança em primeiro plano;
- 3) A mãe e a criança em Vincennes;
- 4) A mãe sozinha no parque Montsouris;
- 5) A criança no carro;
- 6) Perec, Esther e a cabra;
- 7) Perec e Esther no balcão da rua de L'Assomption;

A partir dessa lista, verifico que há algumas diferenças entre a enumeração apresentada anteriormente, referente às fotos efetivamente descritas, no livro publicado. Passamos de sete no manuscrito para nove no texto definitivo. Além disso, as fotos “Grupo de Villard sem Perec”, “Perec sobre a rocha” e “Fornos crematórios”, não aparecem no texto do manuscrito, ou seja, são incluídas diretamente no texto definitivo, apesar de não fazerem parte do “plano inicial”. Já a foto 7 da lista do manuscrito (*rue de L'Assomption*) é retirada do texto definitivo.

Segundo Magné⁹⁹, essas descrições de fotografias e seu exame minucioso são um recurso “face à paralisia da escrita”; sendo assim, o texto insistirá no uso dessas fotos como ajuda não “à escrita, mas à anamnese”, conforme afirmação do narrador autobiográfico: “(...) mesmo contando apenas, para escorar minhas lembranças improváveis, com o apoio de fotos amareladas” (PEREC, 1995, p. 20). Na tentativa de escrever, recorrer à anamnese a partir das imagens será uma tentativa de reconstruir a escrita e a memória.

Como leitores, a descrição das fotos nos mostrará, paradoxalmente, a ideia contrária: quanto mais escreve, quanto mais detalhes adiciona às fotos, mais parece evidente a falta de memórias, já que não as evoca diretamente; ao contrário, trata de

⁹⁸ Trecho do *Petit carnet noir*, no original: “j’ai fini par trouver au milieu des mes dossiers un album de photos dont j’ai extrait les 7 plus anciennes”, p. 159. As seis primeiras foram descritas em 2 de agosto de 1970 e a última, mais de um mês depois, em 7 de setembro do mesmo ano.

⁹⁹ As citações desse parágrafo são referentes ao texto já citado, da Revista *Le Cabinet d’amateur*, p.10.

detalhes por vezes insignificantes, como se fossem suficientes para preencher essa ausência de lembranças.

Essa angústia por falta de lembranças e dificuldade em escrever fica clara, logo no início da escrita do *Petit carnet noir*, como já vimos, e persegue o autor durante todo o processo de escrita do texto definitivo. Veremos abaixo dois trechos de descrições de fotos, para exemplificar essa questão da evidência da falta de memórias.

No texto em que descreve o pai, no início do capítulo 8, não há nada que deixe claro que a descrição tenha sido útil para rememorar fatos do passado: pelo contrário, a quantidade de informações, hesitações e correções em relação ao texto inicial (escrito quinze anos antes e acrescido de várias notas, ao final do capítulo) nos levam a crer que a descrição da foto causou ainda mais dúvidas em relação às lembranças que julgava (ou não) possuir do pai: cada detalhe é usado exclusivamente para dar início (e continuidade, no caso das notas) à escrita, para servir de apoio a essa escrita que não chega, a partir de uma memória voluntária; mais uma vez destaco, portanto, a descrição como representação de uma memória ficcional.

Para descrever o pai, o narrador sequer consegue utilizar a expressão “meu pai”, no início do texto, tamanha a distância existente entre o que vê e o que (não) lembra:

Na foto, o pai tem a atitude do pai. É alto. Tem a cabeça descoberta, segura o boné na mão. Seu capote desce quase até os pés. Tem a cintura marcada por um daqueles cinturões de couro grosseiro que se assemelham às correias das vidraças nos vagões de terceira classe. Adivinham-se, entre os coturnos limpos de poeira – é domingo – e a base do capote, as faixas intermináveis das grevas. O pai sorri. É um simples soldado. Está de licença em Paris, é o final do inverno, no bosque de Vincennes. Meu pai foi militar durante muito pouco tempo. Mas quando penso nele, é sempre num soldado que penso. [...] Sei onde ele nasceu, no fundo saberia descrevê-lo, sei como foi educado; conheço alguns traços de sua personalidade. (PEREC, 1995, p. 38)

Figura 17. A única foto que Perek possui do pai.

Essa descrição objetiva nos leva a refletir sobre algumas questões: como o pai pode ter atitude de pai na foto, mesmo que não haja, junto a ele, seu filho? Aparentemente, essa objetividade tem relação a uma imagem “cultural” de pai ali representada, sem que haja elementos suficientes para confirmar essa afirmação. A pose da foto pode ser capaz de comprovar essa paternidade? As informações sobre a foto são reais? Uma delas é contestada a partir de uma nota, ao final do capítulo (“domingo, licença, bosque de Vincennes: **nada me permite afirmar isso**”).

O texto acaba num movimento entre objetividade e dúvida, já que ao mesmo tempo em que dá detalhes e informações minuciosas, algumas delas caem por terra no momento em que o leitor passa às notas finais do capítulo. Assim, essa “atitude do pai” veementemente afirmada no início do texto, é exatamente o oposto do que encontramos ao ler as notas críticas: ali, todas as informações e impressões de “quinze anos atrás” parecem não mais convencer o narrador autobiográfico da história que “inventou” para si mesmo: até mesmo as roupas usadas pelo pai são corrigidas nas notas. A inicial objetividade, transformada quinze anos depois em textos repletos de dúvidas, faz com que suspeitemos de toda essa dinâmica de escrita e descrição.

Para descrever a mãe, os esforços parecem ainda mais intensos: a anamnese e tentativa de percepção de mínimos detalhes estará mais aguçada, buscando a partir delas um efeito de escrita ainda mais “sofisticado”:

Minha mãe está sentada ou, mais precisamente, apoiada numa espécie de moldura metálica da qual se percebem, atrás dela, as duas barras horizontais e que parece estar no prolongamento de um cercado de estacas de madeira [...] Veste um mantô de tecido escuro, de gola ampla, aberto sobre uma blusa certamente de seda sintética, de colarinho redondo, fechado por sete grandes botões brancos, sendo que o sétimo quase não dá para ver, (...)” (PEREC, 1995, p. 63-64)

A mãe, como veremos, será objeto de três descrições de fotos, e não de uma só, como foi o caso do pai, mas essas descrições não estarão no capítulo 8. O uso da descrição da foto do pai foi a única maneira de iniciar a escrita a respeito desse desconhecido, na ausência de outra estratégia.

Nesse mesmo capítulo, no segundo texto, Perek não se utilizará de descrições fotográficas para escrever sobre a mãe: suas primeiras descrições a respeito dela são

realizadas a partir de informações sobre sua vida, segundo relatos de parentes e de claras fabulações sobre como sua vida poderia ter sido.

Mesmo aparecendo em outros momentos da escrita, a descrição das fotos da mãe não somente seguirá a mesma obsessão por detalhes, como essa prática se tornará mais evidente, visto que, em relação à mãe, a questão da ausência estará ainda mais marcada. Haverá, nesse caso, não um embate com a memória, mas uma série de fabulações, em substituição à memória ausente.

Uma espécie de “poderia ter sido assim” em vez de “isso foi”, a partir da contemplação das fotos e da imaginação em relação à vida que poderia ter tido, representada através dessas imagens. Já na descrição da primeira foto, onde aparece junto à mãe, o narrador acrescenta o seguinte comentário: “tenho cabelos louros com uma onda muito bonita na testa (de todas as lembranças que me faltam, esta é talvez a que eu mais fortemente gostaria de ter: minha mãe me penteando, fazendo-me aquela ondulação engenhosa). (...)” (PEREC, 1995, p. 63).

Apesar de não revelarem suas lembranças, as fotos novamente serão capazes de evocar essa “autobiografia provável”, a partir das fabulações criadas pelo narrador, incentivado pela observação das imagens, trazendo à tona essa presença materna, física, mesmo que fabulada, como uma prova dessa existência passada:

Se essas fotos não revelam nele nenhuma memória concreta, carregam entretanto o traço de uma relação, de uma “memória” que passa pela carne, e que se exprime nas atitudes, nos gestos comuns à mãe e à criança, pelo qual precisamente ele é seu filho: assim, o fato da mãe e da criança inclinarem levemente a cabeça à esquerda poderia ser considerado como uma das provas ‘que nós vivemos juntos [...], [que] eles [os pais] deixaram em mim sua marca indelével e que o traço disso é a escrita [...]’¹⁰⁰. (NORDHOLT, 2008, p. 226-227)

¹⁰⁰ No original: “Si ces photos ne réveillent chez lui aucun souvenir concret, elles portent pourtant la trace d’un rapport, d’une “mémoire” qui passe par la chair, et qui s’exprime dans des attitudes, des gestes communs à la mère et à l’enfant, par quoi précisément il est son enfant : ainsi le fait que la mère et l’enfant penchent légèrement la tête à gauche pourrait être considéré comme une des preuves ‘que nous avons vécu ensemble [...], [qu’] ils [les parents] ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l’écriture [...]’

Ao observar as fotos da mãe, Perec não se lembrará dela, nem tampouco sentirá o efeito provocado em Barthes, ao ver a foto do Jardim de Inverno. As fotos serão para ele os motivadores para sua escrita, a partir da ficção, da imaginação, da criação de um texto autobiográfico ficcional, já que marcado pela fabulação e exploração de detalhes que sequer são lembrados. Olhar não significa lembrar, nem ser “picado”, significa iniciar um trabalho de escrita, mesmo que ela seja totalmente ficcional, em se tratando de um suposto texto autobiográfico; o *punctum* de Perec não se dará na contemplação, mas sim no ato de escrever: somente a partir da escrita, tentará fazer “reviver” os mortos: o instante em que Barthes parece recuperar o “ser” de sua mãe, atingindo o *punctum* a partir da foto, será alcançado por Perec no instante em que consegue ser capaz de produzir a escrita, mesmo que ela não o faça rememorar; apesar disso, a foto fará com que os mortos “revivam” por esse breve instante da escrita, para que em seguida morram novamente.

Uma imagem interessante que conduz a essa ideia de *punctum* a partir da escrita também está presente em Barthes, a partir da observação de outras fotos, além daquela do Jardim de Inverno. Barthes descreve a sensação de “reviver” os mortos e do sentimento de *punctum* sofrido ao referir-se a uma foto de um condenado aguardando seu próprio enforcamento:

Em 1865, o jovem Lewis Paine tentou assassinar o secretário de Estado americano, W. H. Seward. Alexander Gardner fotografou-o em sua cela; ele espera seu enforcamento. A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. (BARTHES, 1984, P. 142)

O efeito de *punctum* só é alcançado, nesse caso, se houver uma legenda para a foto, ou seja, se houver a escrita: “ele vai morrer”, caso contrário é apenas uma “bela foto”. A picada, o sentimento de “esmagamento do tempo” (“isso está morto e isso vai morrer”), como diz o próprio Barthes, só é possível se a escrita sobre a morte acompanhar a foto. Assim, o *punctum* sofrido por nós leitores, não vem à tona a partir das memórias (não) evocadas pelo narrador autobiográfico, mas simplesmente porque entramos em contato com esse mesmo sentimento da foto do condenado: “isso será e isso foi”; já lemos as descrições sabendo que se tratam de pessoas mortas, que estão ali, no breve instante da escrita, sendo revividas para morrer novamente em seguida.

Mas Perek estaria, de fato, em busca desse *punctum* no momento da escrita? Sobre esse instante da escrita, da descoberta de algo a ser dito, J.B. Pontalis escreve, quando se refere ao trabalho de análise, já mencionado anteriormente:

A mãe de Pierre morrera numa câmara de gás. Em todos esses quartos vazios que ele não parava de encher, havia aquela câmara. Sob todos esses nomes, o sem-nome. Sob todas essas relíquias, uma mãe perdida sem deixar o mínimo traço. Um dia – quando foi mesmo? – Pierre e eu conseguimos encontrar palavras que não eram restos, palavras que, por milagres, se dirigiram a seu destinatário desconhecido. (PONTALIS, 1988, p. 148)

As palavras encontradas, através da análise, têm esse valor de *punctum*, pois trazem à tona um sentimento profundo, um choque, uma “picada”, como se algo se revelasse, mesmo que essa revelação fosse feita para um “destinatário desconhecido”. Assim, o trabalho de análise desenvolvido por Pontalis também foi um dos motivadores para essa escrita; quando as palavras surgiram, a escrita enfim pode também surgir: “nesse dia, o analista escutou o que eu tinha a dizer a ele, isso que, durante quatro anos, ele tinha escutado sem ouvir, pela simples razão que eu não lhe dizia, que eu não o dizia a mim”¹⁰¹ (PEREC, 1985, p.72).

Perec, portanto, não está necessariamente em busca do *punctum* definido por Barthes, mas tenta apenas se valer da descrição da foto como um “programa de escrita”, como já sinalizei no início desse item. As fotos, de certa maneira, têm o mesmo status que em outras obras têm as *contraintes* para Perek, uma vez que elas não são mostradas ao leitor: é significativo que essas fotos sejam descritas, dadas a “ver” pelo texto, mas não reproduzidas no volume, ou seja, são acessíveis pelo leitor através da escrita.

Esse acesso a partir da escrita é que podemos encontrar, também, na foto do Jardim de Inverno descrita por Barthes. O leitor poderá reproduzir, a seu modo, algo não reproduzido em imagens, somente em palavras. Para Barthes, mostrar a foto não significaria para o leitor o mesmo que esse ato proporciona a si mesmo: sem afetividade, o leitor veria essa foto a partir do *studium*, e não do *punctum*:

(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de

¹⁰¹ No original: “ce jour-là, l’analyste entendit ce que j’avais à lui dire, ce que, pendant quatre ans, il avait écouté sans l’entendre, pour cette simple raison que je ne lui disais pas, que je ne me le disais pas”

vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida). (BARTHES, 1984, p. 110)

É importante observar, portanto, quais são os possíveis fatores ligados à não reprodução das fotos no texto de *W*. O essencial para Perec consiste na descrição das fotos, e não as imagens em si. A partir da descrição é que se constitui sua escrita, que toma forma seu trabalho autobiográfico, mesmo que sustentado por “falsas” lembranças. A descrição é a própria busca pelo passado, busca pelas memórias, o processo a que se submete, a partir da escrita; não são suas memórias propriamente ditas.

Assim, o fato de não reproduzir as imagens apresenta-se como uma tentativa ou esforço de dar ênfase ao trabalho da escrita. Tudo aquilo que o leitor espera encontrar (memórias “reais” em um texto autobiográfico, imagens “reais” daquilo que foi descrito, por exemplo) não têm tanta importância para o narrador autobiográfico. Para ele, o importante está no fato de que o leitor pode criar suas próprias imagens, fazer sua própria leitura, a partir das descrições, fabulações e hesitações, ou seja, que possa ler o texto autobiográfico de maneira autobiográfica também, porque única, particular, impossível de reproduzir, como as fotos descritas no texto.

É como se o leitor fizesse uma leitura das fotos *a partir* da descrição do narrador. Como não há reprodução, a leitura das fotos/imagens será única, portanto, para cada leitor. Assim, o documento foto perde seu espaço para a escrita ativa que cada leitor fará sobre as fotos ali descritas. A foto é, ao mesmo tempo, signo de ausência e presença. Estão ali, descritas no texto, mas ausentes visualmente; assim como as pessoas ali descritas, presentes e ao mesmo tempo ausentes; assim como o texto autobiográfico, em busca de memórias que não consegue encontrar. O caráter melancólico da fotografia, bastante destacado por Barthes, deve-se ao fato de que está sempre ligada à morte: há uma perda mesmo onde uma aparente conservação se mantém. É como se a escrita da perda e da ausência fossem respeitadas, a partir do momento em que essas imagens não são reproduzidas no texto publicado.

Todavia, é importante frisar que, em um momento posterior à publicação do livro, as fotos descritas em *W* serão reproduzidas, em outro contexto: primeiramente em um

volume especial da Revista *L'Arc*, consagrado ao autor¹⁰² e, três anos depois, no livro de Neefs e Hartje, já citado.

Mesmo se tratando de decisões editoriais e de publicações não literárias, essas reproduções posteriores das fotos de *W* (tanto na revista quanto no livro crítico sobre Perec) ainda apresentam o caráter de inacabamento, tão presente na escrita perecquiana, como uma espécie de *contrainte* definida pelo autor: no número especial da revista, o editor da revista - em conjunto com o autor, provavelmente - decide “dar a ver” essas imagens, mas apenas parcialmente: a publicação reproduz apenas três das fotos descritas em *W*. No segundo caso, a publicação é posterior à morte de Perec, e nesse momento todas as fotos descritas em *W* serão reproduzidas, dando um caráter de homenagem póstuma a essa obra crítica.

Volto agora à questão das diferenças entre manuscrito e texto definitivo: uma delas dá-se exatamente no anúncio da descrição que virá a seguir. Enquanto no *Petit carnet noir* é anunciada a descrição das sete fotos mais antigas (fato que se concretiza), em *W* há o anúncio de seis fotos dos pais: “eu possuo uma foto de meu pai e cinco de minha mãe” (p. 37), mas apenas quatro serão descritas: a única foto que possui do pai e três da mãe, comprovando assim a hipótese da falta e do inacabamento presentes na obra como um todo e aqui já mencionados em relação à publicação da revista *L'Arc*.

A diferença acontece, então, em dois níveis: entre o texto manuscrito e o publicado (o primeiro anunciando quatro fotos da mãe, enquanto o segundo anuncia cinco); e no interior do próprio texto publicado: apesar de declarar possuir cinco fotos, apenas três serão descritas.

Entre possuir e descrever, entretanto, há um jogo de não-coincidências imposto pelo autor: não descrever o que anunciou, ou apenas descrever parcialmente o que possui.

Seria uma forma de representar, a partir dessa não-coincidência, a própria falta de memórias? Falhar na descrição das fotos seria uma tentativa de “imitar” a falha da memória? Possibilidades não descartadas, certezas improváveis. Afinal, se alguma *contrainte* foi criada para a descrição dessas fotos, ela não ficou evidente na escrita do texto. Só posso hipoteticamente afirmar que, de certa forma, não descrever aquilo que foi anunciado pode ser uma maneira indireta de lembrar-nos que algo falta, algo não se

¹⁰² Revista *L'arc*, n.76, de 1990. São publicadas apenas as fotos de número 3,7 e 8 do corpus de *W*.

completa, algo que continuamos procurando pelo texto, sem êxito. Nesse caso, a *contrainte* (implícita) poderia ser a seguinte: escolher as fotos, anunciar quais serão descritas e, por fim, excluir uma (ou mais) delas no momento de escrever. Aquela falta representará, então, todas as faltas concernentes às questões autobiográficas não explicitadas (ou explicitadas indiretamente) na obra.

Enquanto possuí uma única foto do pai e a descreve, em relação à mãe não há uma totalidade de descrição das fotos. Metaforicamente, penso na situação do narrador autobiográfico em relação aos pais: enquanto há um túmulo para o pai, um fechamento para sua história com ele (a descrição da visita ao túmulo paterno está presente no texto), em relação à mãe não há essa possibilidade de fechamento, de uma descrição que dê conta da totalidade: “Minha mãe não tem túmulo. Somente em 13 de outubro de 1958 um decreto a declarou oficialmente falecida, no dia 11 de fevereiro de 1943, em Drancy” (p. 53), ou seja, impossível de descrevê-la definitivamente, impor um limite, encerrar a questão.

A partir da descrição dessas fotos, a ausência e as perdas tornam-se ainda mais evidentes, como pistas a serem descobertas pelo leitor. O caráter melancólico das fotos sobressai quando percebemos que a descrição terá a função de ilustrar essa ausência, essa falta jamais preenchida, a não ser pelo trabalho de escrita.

Utilizar fotografias para iniciar um texto autobiográfico não deixa de ser, então, escrever a vida, só que a partir da morte. Como já vimos, essa relação entre fotografia e morte é um tema recorrente na escrita de Barthes:

[...] se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como se o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. (BARTHES, 1984, p. 118)

Portanto, olhar e descrever fotos, na escrita de Péc, quer dizer escrever sobre a morte dos pais, sobre sua ausência. Se essa também não é uma *contrainte* explícita no processo de escrita, há uma outra interessante coincidência, entretanto, a ser observada:

no texto definitivo de *W*, Perec descreve duas fotos não mencionadas no *carnet*: a foto do pai e a sua foto sobre uma rocha, ainda criança.

Em contrapartida, no *carnet*, descreve duas fotos não mencionadas em *W*: a foto de identidade da mãe e a foto da *rue de L'Assomption*. Seria essa mais uma *contrainte* de composição escolhida por Perec ou apenas mera coincidência?

A foto do pai não é mencionada no manuscrito, já que sua descrição já figurava no retrato do pai escrito mais de quinze anos antes, ou seja, no texto anterior que Perec incorpora à escrita atual, do qual já tratei anteriormente.

Em contraponto, a foto de identidade descrita no *carnet* não se incorporará ao texto definitivo, já que “segundo a composição interna de uma autobiografia de infância toda fundada sob a ausência, da mãe morta, não deve restar nenhum traço objetivamente fiável”, conforme aponta Magné (p. 13).

Perec decide reforçar a motivação composicional da obra, retirando do texto algo que, de certa forma, pudesse comprovar ou atestar a presença da mãe (foto do documento de identidade), o que seria incompatível com o tom de ausência sempre empregado ao

tratar dela. Se não há túmulo, nem data oficial da morte, também não deve haver informações precisas sobre sua identidade, seu nascimento, traços objetivos de sua existência real.

Figura 18. Foto da identidade de Cyrla Schulevitz. (Georges Perec *Images*, p. 31).

A partir de uma composição de imagens, descritas exaustivamente, evidenciando uma sensação de falta de memórias para quem lê, a descrição transforma-se numa escrita a partir da memória ficcional, como já dito, ou melhor dizendo: Bernard Magné afirma que a autobiografia de Perec consegue,

paradoxalmente, passar do *ça-a-été* de Barthes para um “*ça-aurait-pu-être-mais-*

ça-n’a-pas-été” (p. 13), transformando as descrições do texto autobiográfico em descrições fictícias, próprias a estruturar o “programa de escrita” imaginado por Perec:

tanto as imagens quanto a memória autobiográfica não são dadas no texto, mas construídas pelo leitor, ou seja, a relação entre presença e ausência funcionam no mesmo movimento, tanto em relação às imagens não reproduzidas quanto em relação à busca de lembranças: “as fotografias descritas na obra são amareladas, ou ausentes, como são precárias as imagens de memória do escritor”¹⁰³ (REGGIANI, 2003, p. 83)

Descrever para escrever: do manuscrito ao texto final

Elaborarei algumas comparações para verificar até que ponto Perec se vale das primeiras descrições do manuscrito para recompor, ampliar e modificar o texto final, numa tentativa de dar conta de um texto autobiográfico sem memórias. Para tanto, verificarei a *construção da memória ficcional no texto*, a partir dessa manipulação das imagens, e como isso pode ter interferido no processo de criação do manuscrito e nas decisões tomadas para a escrita do texto final.

Seguirei esses passos a partir da análise das duas primeiras fotos que constam em ambos os textos (tanto no *Petit carnet noir* quanto no texto publicado), pois chama a atenção, o fato da primeira foto descrita no manuscrito (a identidade da mãe) não aparecer no livro e, paradoxalmente, a foto do pai aparecer no livro e não no *carnet*¹⁰⁴, conforme tabela a seguir (as fotos destacadas em negrito serão aquelas às quais me atentarei daqui em diante).

<i>Petit carnet noir</i>	<i>W ou le souvenir d'enfance</i>	<i>L'Arc</i>
Photo d'identité de ma mère	Ø	Ø
Ø	Photo du père en militaire (p. 42) ¹⁰⁵	Ø
En gros plan, ma mère et moi	Ma mère et moi, en gros plan (p. 69)	Ø
Vincennes, ma mère et moi	Vincennes, ma mère et moi (p. 70-71)	+
Montsouris, ma mère seule	Monstouris, ma mère seule (p. 74)	Ø
<i>Petit carnet noir</i>	<i>W ou le souvenir d'enfance</i>	<i>L'Arc</i>
Je pilote une petite voiture	Je pilote une petite voiture (p. 72-73)	Ø

¹⁰³ No original: les photographies décrites dans l'œuvre sont jaunies, ou absentes, comme sont précaires les images de mémoire de l'écrivain”

¹⁰⁴ O quadro que Magné cria na página 19 de seu artigo ilustra bem essa não-coincidência dessas duas primeiras fotos, enquanto que a terceira da lista é a primeira que coincide, e que justamente será aqui tratada. (Reproduzo o quadro exatamente como aparece no artigo).

¹⁰⁵ As datas da tabela referem-se à edição Denoël, de 1975.

<i>Petit carnet noir</i>	<i>W ou le souvenir d'enfance</i>	<i>L'Arc</i>
Ø	Perec sur le rocher (p. 107)	+
Avec Esther au cabri	Avec Esther au chevreau (p. 135)	+
Avec Esther rue de L'Assomption	Ø	Ø

A partir da leitura das duas versões da terceira foto, (figura 19), apresentarei o processo de construção da memória ficcional. Para tanto, farei um quadro comparativo entre os dois textos, para evidenciar as alterações e elaborações textuais entre o primeiro e o segundo momento da escrita literária. Para facilitar a comparação entre os textos, eles serão divididos em trechos, destacando em *itálico* aquilo que foi acrescentado ao texto (detalhes, comentários) e em **negrito** algumas pequenas variações entre o primeiro e o segundo texto¹⁰⁶.

Figura 19. "Ma mère et moi, en gros plan"

Será possível verificar, nesse momento, que as passagens em *itálico* serão mais numerosas, pois a composição do texto se ampliará, como já afirmou Magné, tendo sempre como base o texto do *Petit carnet noir*. Assim, prevalecerá a inclusão de detalhes e minúcias, e não as mudanças de palavras ou frases, como veremos a partir de agora. Toda essa ampliação do texto faz parte de uma nova observação, ainda mais criteriosa,

¹⁰⁶ Para evidenciar tais alterações entre o texto original do *Petit carnet noir* e o texto publicado, optei por utilizar os textos originais em francês, sem traduzi-los, nas descrições das duas fotos às quais vou me referir daqui em diante.

que contribuiu para o processo de escrita. A partir de uma nova “leitura” das fotos, o texto do *Petit carnet noir* pôde ser ampliado, para dar lugar ao texto final publicado. A observação da imagem será fundamental, portanto, para esse trabalho de composição, onde não há memórias, mas muita observação e imaginação.

Trechos de descrição (figura 19)

Texto do <i>Petit carnet noir</i> (trecho 1)
La 2nde photo (Photofeder, 47 Bd de Belleville, Paris 11e) nous montre, em gros plan, ma mère et moi. Au dois j’ai marqué, je ne sais plus quand (sans doute vers 65-66 au moment où je commençais L’Arbre), “38”. Cela me ferait 2 ans.
Texto de W (trecho 1)
La première a été faite par Photofeder, 47 boulevard de Belleville, Paris, 11e. Je pense qu’elle date de 1938. Elle nous montre, ma mère et moi, en gros plan.

Logo no início da descrição, percebo que ocorre uma exceção em relação a todas as descrições seguintes. É o primeiro trecho em que o texto do *Petit carnet* é maior do que aquele publicado. A frase em negrito de W (“*Je pense...*”) substitui a expressão “38” do petit carnet, mas o autor acaba excluindo uma parte desse primeiro trecho (“*Au dois j’ai marqué...*” e “*cela me ferait...*”) no texto publicado. A explicação sobre a data em que marcou o verso da foto talvez não tenha conseguido uma confirmação, por isso a decisão no texto final foi utilizar somente a frase em negrito: “acho que ela data de 1938”. Dizer que tinha 2 anos (última frase do *Petit carnet*) também não parece algo necessário, se bem que veremos, ao longo da leitura dos próximos trechos, que vários detalhes “desnecessários” serão incluídos na descrição, coerentemente com o gosto pelo banal, já discutido nesse trabalho.

Texto do <i>Petit carnet noir</i> (trecho 2)
La mère et l’enfant donnent l’image d’un bonheur que les ombres du photographe exaltent. Leurs tempes se touchent.
Texto de W (trecho 2)
La mère et l’enfant donnent l’image d’un bonheur que les ombres du photographe exaltent. <i>Je suis dans les bras de ma mère.</i> Nos tempes se touchent.

Aqui noto que a única frase que acrescenta ao texto final, de fato nada acrescenta ao conteúdo do texto (“estou nos braços da minha mãe”). Nada rememorado, pouco a

acrescentar. Um detalhe parece crucial: o uso dos pronomes, na frase final, passa de “*leurs temps*” para “*nos temps*”, como se pretendesse, de certa forma, tornar o texto um pouco mais familiar, menos objetivo; movimento que veremos presente também nos trechos seguintes. No texto definitivo, abandona a “neutralidade” da terceira pessoa do plural e passa para a primeira, incluindo-se de certa forma como personagem dessa “narrativa visual”.

Texto do <i>Petit carnet noir</i> (trecho 3)
Ma mère semble avoir ramené ses cheveux en avant, peut-être avec une grosse natte. Elle porte un corsage imprimé. Elle sourit en découvrant une brassière claire.
Texto de W (trecho 3)
Ma mère a des cheveux sombres gonflés par devant et retombant en boucles sur sa nuque . Elle porte un corsage imprimé à motifs floraux, peut-être fermé par un clip. Ses yeux sont plus sombres que les miens et d’une forme légèrement plus allongée. Ses sourcils sont très fins et bien dessinés. Le visage est ovale, les joues bien marquées. Ma mère sourit en découvrant ses dents , <i>sourire un peu niais qui ne lui est pas habituel, mais qui r��pond sans doute à la demande du photographe.</i>

Esse desejo de tornar o texto mais familiar, mais “autobiogrfico”, faz com que o narrador descreva sua me no tempo presente, enquadrando-a numa espcie de “moldura”, onde possa contempl-la. Andre Chauvin-Vileno -, em seu artigo *Pratiques photobiographiques chez Perec et Roubaud*¹⁰⁷ – destaca que o fato de “emoldurar” a me, utilizando o tempo presente para sua descrio, faz com que o texto parea mais familiar, mas ao mesmo tempo, ainda mais distante, “sagrado”: enquadrar uma imagem, “ faz-la entrar na familiaridade [...] ou o inverso: separ-la de nossa vida, tomar dela uma distncia respeitvel, releg-la categoria de uma relquia, de um resto que testemunha... que nada mais resta”¹⁰⁸ (CHAUVIN-VILENO, 2002, p. 37).

Nesse movimento de “enquadramento” para a descrio da foto, vemos a ampliao do texto inicial em relao ao final. Muitos detalhes so acrescentados, mnimos detalhes que no relembram, apesar de produzirem a escrita. Percebo novamente a mudana de pronomes de um texto ao outro: na frase final, “*elle sourit*” se transforma em

¹⁰⁷ Publicado no livro *Images du mythe, images du moi*. Presses Univ. Franche-Comt, 2002

¹⁰⁸ No original: “Encadrer une image, c’est la faire entrer dans la familiarit [...] ou l’inverse: la sparer de notre vcu, la tenir distance respectable, la rleguer au rang d’une rlique, d’un reste qui tmoigne... que plus rien ne reste”.

“*ma mère sourit*”, reforçando a ideia da participação desse narrador: a partir do pronome possessivo (“*ma*”), ele consegue também se inserir na foto, apesar de descrever sua mãe.

Texto do <i>Petit carnet noir</i> (trecho 4)
J’ai des grandes oreilles, des joues rebondies, un petit menton, un sourire et un regard en biais déjà très reconnaissables.
Texto de W (trecho 4)
<i>J’ai des cheveux blonds avec un très joli cran sur le front (de tous les souvenirs qui me manquent, celui-là est peut-être celui qui j’aimerais le plus fortement avoir: ma mère me coiffant, me faisant cette ondulation savante). Je porte une veste, (ou une brassière, ou un manteau) de couleur claire, fermée jusqu’au cou, avec un petit col surpiqué. J’ai de grandes oreilles, des joues rebondies, un petit menton, un sourire et un regard de biais déjà très reconnaissables.</i>

Quando o narrador descreve a si mesmo, o movimento de ampliação do texto é semelhante ao verificado nos trechos anteriores. A quantidade de detalhes também chama a atenção, como acontece na descrição da mãe, mas aqui há uma diferença determinante: o texto escrito entre parênteses, na segunda versão, deixa de ser apenas uma inclusão de detalhes e passa a um desejo de memória, uma evidente demonstração da impossibilidade de rememoração: ou seja, a partir da tentativa de rememorar-se, dá-se, nesse caso, uma fabulação de memória que o narrador gostaria de ter. Novamente há, além desse desejo de memória, também o desejo de parecer familiar, já anunciado no trecho anterior. Tentando acentuar essa familiaridade, de se reconhecer, de fazer parte dessa imagem com ar mais “familiar”, Perec abre parênteses que são, ao mesmo tempo, “marca de uma ferida e o meio de se colocar fora do parentesco” (CHAUVIN-VILENO, 2002, p. 37), uma vez que, ao mesmo tempo em que deseja fazer parte disso, sabe que está definitivamente excluído dessa aparente familiaridade da imagem.

A partir dos cabelos bem penteados daquela criança impressa na foto, imagina como seria agradável ter a lembrança da mãe penteando seus cabelos. Mais uma vez, a foto não rememorou, mas trabalhou a favor da criação literária. Mais uma vez, criou-se memória ficcional no texto.

Na quarta foto da tabela (figura 22), também encontraremos as mesmas questões: ampliação do texto a partir de acréscimo de detalhes, cada vez mais minuciosos, além de outros elementos externos que contribuem para a criação de uma “memória ficcional”.

Figura 20. "Vincennes, ma mère et moi"

Trechos de descrição (figura 20)

Texto do Petit carnet noir (trecho 1)
La troisième photo porte 2 mentions: l'une à moitié découpée (car j'ai un jour totalement émarginé toutes ces photographies) peut-être de la main d'Esther peut s'interpréter comme: Vincennes 1939; l'autre, de ma main: 1939.
Texto de W (trecho 1)
La deuxième photo porte <i>au dos</i> trois mentions: la première à moitié découpée (car j'ai un jour, <i>stupidement</i> , émarginé totalemtent la plupart de ces photographies), est de la main d'Esther et peut se lire : Vincennes, 1939; la seconde , de ma main, <i>au crayon bille bleu, indique</i> : 1939; <i>la troisième, au crayon noir, écriture inconnue, peut vouloir dire "22" (le plus vraisemblable étant qu'il s'agit d'une inscription du photographe qui la développa). C'est l'automne.</i>

Curioso notar que, nesse trecho, muda-se a quantidade de menções anotadas no verso da foto: passa de duas para três (terá sido uma questão de desatenção no primeiro momento de observação?). Em todo caso, os detalhes aqui apresentados nada acrescentam (novamente) à descrição da foto, são apenas suposições sobre o fato de o fotógrafo ter

feito uma anotação a lápis no verso da foto, que provavelmente não foi percebida no momento da escrita do *Petit carnet noir*. Curioso também observar o acréscimo da palavra “*stupidement*” ao texto final, (“*j’ai un jour, stupidement, émarginé totalement...*”) como se o próprio narrador, ao observar sua atitude do passado, condenasse fortemente o fato de ter cortado uma parte da foto, o que imagina ter prejudicado as evidências da escrita e suas posteriores investigações e análises. Esse movimento de crítica e reflexão sobre si, e sobre a própria memória fará parte de toda a escrita autobiográfica em *W*.

Texto do <i>Petit carnet noir</i> (trecho 2)
Ma mère est assise; je me tiens debout près d’elle. Elle a un grand chapeau galonné qui lui couvre les yeux. Elle porte des boucles d’oreille (perles).
Texto de <i>W</i> (trecho 2)
Ma mère est assise, <i>ou plus précisément appuyée à une sorte de cadre métallique dont on aperçoit derrière elle les deux montants horizontaux et qui semble être dans le prolongement d’une clôture en pieux de bois et fils de fer comme on en rencontre fréquemment dans les jardins parisiens</i> . Je me tiens debout près d’elle, à sa gauche – à droite sur la photo – et sa main gauche gantée de noir s’appuie sur mon épaule gauche. A l’extrême droite, il y a quelque chose qui est peut-être le manteau de celui qui est en train de prendre la photo (mon père)? Ma mère a un grand chapeau de feutre entoure d’un galon , et qui lui couvre les yeux. Une perle est passé dans le lobe de son oreille . Elle sourit gentiment en penchant très légèrement la tête vers la gauche.

Além de continuar ampliando o texto com detalhes, e de novamente substituir “*elle*” por “*ma mère*” no texto definitivo, o que chama a atenção nesse trecho é a presença de outro aspecto que indica uma possível “memória ficcional”. As duas palavras entre parênteses (“*mon père*”) seguidas de um ponto de interrogação são suficientes para nos sinalizar um desejo, mas nada que possa ser comprovado. Seria seu pai o fotógrafo? Essa memória não existe, mas pode ser fabulada a partir da imagem de um casaco deixado ao lado, que se torna a representação da imagem de alguém ausente: “o casaco está ali, logo o dono desse casaco é o fotógrafo, esse fotógrafo pode ser meu pai?”. São questões que o narrador autobiográfico pode se colocar: a partir da observação minuciosa desse detalhe, um mundo de criação pode se abrir, uma história pode ser narrada, inventada.

Texto do <i>Petit carnet noir</i> (trecho 3)
La photo n’ayant pas été retouchée comme c’est sans doute le cas pour la précédente, on voit qu’elle a un gros grain de beauté près de la narine gauche (à droite sur la photo). Elle porte un manteau à grands revers, en drap sombre, ouvert sur un corsage en

rayonne (rouge ou bleu?) à gros boutons blancs, une jupe grise (à mi-mollets), des bas gris (?) et de curieuses chaussures à trépointe, semelles épaisses de crêpe, haute empeigne et gros lacets.
Texto de W (trecho 3)
La photo n’ayant pas été retouchée comme c’est très certainement le cas pour la précédente, on voit qu’elle a un gros grain de beauté près de la narine gauche (à droite sur la photo). Elle porte un manteau à grands revers, en drap sombre, ouvert sur un corsage <i>sans doute</i> en rayonne, à <i>col rond, fermé par sept gros boutons blancs, le septième étant à peine visible</i> , une jupe grise <i>a très fines rayures qui descend jusqu’à mi-mollets</i> , des bas <i>peut-être également</i> gris et d’assez curieuses chaussures à trépointe, semelle épaisse de crêpe, haute empeigne et gros lacets <i>de cuir terminés par des sortes de glands</i> .

A observação dos detalhes chega ao extremo: os incontáveis botões brancos, já de difícil visualização, aparecem no texto como sendo exatamente sete, mesmo que o último seja “quase invisível”: o que faz com que o narrador detenha-se em cada detalhe, escrute, esmiúce? Tentar enxergar aquilo que está além do visível, e que por isso mesmo, não pode ser visto, nem memorado; ou como já dito, aquilo que olhamos também nos olha e por isso provoca em nós uma sensação de perda.

Temos aqui esse olhar minucioso que olha, mas não vê e, por isso, escruta o corpo com um olhar quase “científico”, à procura de vestígios: Chauvin-Vileno afirma que esse olhar traz palavras que remetem ao corpo (*grain de beauté, sourcils, genoux*) mas a superfície em que elas aparecem – o texto descritivo - não apresenta “nenhuma espessura, nenhuma profundidade” (p. 42)

Texto do <i>Petit carnet noir</i> (trecho 4)
J’ai un béret, un manteau sombre à mi-cuisse à 2 boutons de cuir, des chaussettes roulées sur les chevilles et des bottines à un seul bouton.
Texto de W (trecho 4)
J’ai un béret, un manteau sombre <i>à col raglan fermés par deux gros boutons de cuir et qui me descend à mi-cuisses, les genoux nus</i> , des chaussettes <i>de laine sombre</i> roulées sur mes chevilles et des <i>petites</i> bottines, <i>peut-être cirées</i> , à un seul bouton.

O que há para descrever sobre si mesmo? Nada, além de detalhes que são acrescidos, após inúmeras observações. Como descrever uma imagem de alguém que não se reconhece vendo a imagem de si mesmo? Como afirma ainda Chauvin-Vileno, essa infância descrita por fotos oscilará entre “não me lembro da minha infância / vejam as imagens da infância que não foi a minha”, como se o texto autobiográfico fosse “uma

escrita de si que se dirige pouco a pouco em direção do fantasma de um autorretrato e da ficção de um sujeito em elaboração”¹⁰⁹ (p. 31).

Texto do <i>Petit carnet noir</i> (trecho 5)
Mes mains sont potelées et mes joues rebondies. J’ai un petit sourire triste et la tête légèrement penchée vers la gauche. A l’arrière-plan il y a des arbres et une petite fille qui porte un manteau clair avec un tt petit col de fourrure.
Texto de <i>W</i> (trecho 5)
Mes mains sont potelées et mes joues rebondies. J’ai <i>des grandes oreilles</i> , un petit sourire triste et la tête légèrement penchée vers la gauche. A l’arrière-plan, il y a des arbres <i>qui ont déjà perdu pas mal de leurs feuilles</i> et une petite fille qui porte un manteau clair avec un tout petit col de fourrure.

O detalhe mais minucioso não poderia escapar na última descrição da foto. A jovem garota de casaco claro é quase imperceptível aos nossos olhos. O sorriso triste de si mesmo também se evidencia, como uma confissão da infância esquecida.

Vimos que, ao longo de todas as descrições, o desimportante, o detalhe e o banal ganharam força, fizeram as vezes de uma escrita e uma memória autobiográfica impossível. Para concluir, citando novamente Chauvin-Vileno, posso afirmar que em *W* escrever-descrever essas fotografias permite evidenciar a ausência dessa infância. E Perec, como narrador autobiográfico, permanece cindido, separado de sua história, a partir das modalidades presentes nessas descrições: “a neutralidade de uma parte, o superinvestimento imaginário da outra, são duas modalidades da ausência de si”¹¹⁰ (p. 153).

¹⁰⁹ No original: “une écriture de soi qui incline peu à peu vers le fantasme d’un autoportrait et la fiction d’un sujet em cours d’élaboration”

¹¹⁰ No original: “la neutralité d’une part, le surinvestissement imaginaire de l’autre, sont deux modalités de l’absence à soi”.

Parte III - *Ellis Island*: um olhar subjetivo a partir de vestígios

O trabalho de parceria entre Péric e Bober começa quando decidem ir a Nova Iorque conhecer *Ellis Island*, entrar em contato com o lugar, observar, preparar-se para o trabalho que ainda viria pela frente. É interessante observar, logo no início da seção “Repérages”¹¹¹ como Péric descreve sua primeira ida a Nova Iorque e o que conheciam previamente sobre o lugar: “Fizemos uma primeira viagem à Nova Iorque na primeira quinzena de junho de 1978. Não conhecíamos de *Ellis Island* nada mais que algumas **fotografias antigas**”¹¹².

Esse trecho é fundamental, já que faz refletir sobre o primeiro contato que tiveram com o lugar. Foi através de “algumas fotos antigas” que iniciaram seu projeto: através delas iniciou-se o desejo de levar o trabalho adiante, de investigar o local até então “abstrato” (só visto através de fotos), de vê-lo pessoalmente e de compará-lo com as fotos antigas: “Tratava-se para nós, inicialmente, de manter contato com esse lugar ainda abstrato, e em seguida preparar a filmagem que deveríamos realizar no outono”¹¹³.

Antes de se tornar uma “autobiografia provável” e válida para ambos, a investigação do lugar e das fotos revela um importante trabalho documental: tanto o livro quanto o filme são, além de autobiográficos, também biográficos e documentais, históricos. Filmar e fotografar esse lugar - além de trazer à tona possíveis destinos aos quais os autores não tiveram acesso - possibilita trazer à tona, principalmente, uma parte da história coletiva: a proveniência dos emigrantes, sua travessia, sua chegada à *Ellis Island*, o tratamento reservado a essas pessoas: tudo estará documentado, tanto no livro quanto no filme.

Além disso, as descrições, as listas, indicando a quantidade de pessoas que chegaram, a quantidade de objetos abandonados, a quantidade de perguntas feitas aos recém-chegados, nos remetem às intermináveis listas preparadas por Péric nos seus variados momentos de composição: tanto em manuscritos, quanto em projetos inacabados e aqui, visivelmente, compondo o texto publicado.

¹¹¹ As duas citações dessa página são do livro *Récits d'Ellis Island*, seção *Repérages*, p. 94.

¹¹² “Nous avons fait un premier séjour à New York dans la première quinzaine de juin 1978. Nous ne connaissions alors d'Ellis Island que quelques **photographies anciennes**”

¹¹³ No original: “Il s'agissait pour nous, d'abord de prendre contact avec ce lieu encore abstrait, ensuite de préparer le tournage que nous devions alors réaliser à l'automne”.

No texto *La poétique des listes chez Georges Perec*¹¹⁴, Jacques Roubaud ressalta a importância das listas no trabalho poético em geral, e especificamente na obra de Perec. Segundo Roubaud, a lista tem um papel central na poesia universal, já que há uma forte relação entre a “arte das listas” e “arte de memória”: ele nos afirma inclusive que todas as listas investidas poeticamente são construídas a partir do uso poético de nomes próprios. Esse será um recurso poético bastante desenvolvido no texto de Perec, uma vez que ele se apropria desses nomes, utilizando-os de maneira repetitiva e por vezes exaustiva, para trazer um efeito de leitura voltado para uma reflexão mais ampla.

Um dos exemplos de repetição, disposto em forma de versos, faz com que a leitura crie um efeito poético e, ao mesmo tempo, certo desconforto. Apesar de haver a quantidade específica de emigrantes provenientes de cada região, esses detalhes parecem trazer um efeito oposto para a leitura: quanto mais informações temos sobre essas pessoas, maior a sensação de distância que criamos em relação a elas: a imensa massa humana distancia-se de nós a cada verso lido, cai cada vez mais no anonimato:

cinq millions d’émigrants en provenance d’Italie
quatre millions d’émigrants en provenance d’Irlande
un million d’émigrants en provenance de Suède
six millions d’émigrants en provenance d’Allemagne
trois millions d’émigrants en provenance d’Autriche et de Hongrie
trois millions cinq cent mille émigrants en provenance
de Russie et d’Ukraine
cinq millions d’émigrants en provenance de Grande-Bretagne
huit cent mille émigrants en provenance de Norvège
six cent mille émigrants en provenance de Grèce
quatre cent mille émigrants en provenance de Turquie
quatre cent mille émigrants en provenance des Pays-Bas
six cent mille émigrants en provenance de France
*trois cent mille émigrants en provenance du Danemark (p. 21)*¹¹⁵

¹¹⁴ No livro *Penser, Classer, Écrire – de Pascal à Perec*, de 1990.

¹¹⁵ Assim como optei em manter as descrições de fotos de W em francês, decido manter também o texto de Perec em francês, para enfatizar o jogo de palavras utilizado pelo autor e também para manter a disposição dos versos. Opto também em deixar todos os textos originais em itálico para demarcar essa diferença com o restante da escrita do trabalho.

Essas listas intermináveis querem apenas nos trazer dados objetivos, nos dizer exatamente quantas pessoas chegaram à Ellis Island? Pela maneira como escreve/descreve/repete exaustivamente, Perec nos faz não só ver aquilo que é apresentado nas listas, mas ir além, perceber o sentido poético e subjetivo em cada verso, uma vez que não se tratam apenas de números e de nacionalidades distintos, mas acima de tudo, trata-se de seres humanos.

A partir da acumulação “em cadeia” de todas essas informações, passamos a não mais prestar atenção nos dados objetivos, mas sim na maneira como eles são dispostos no texto literário. Dados e nomes próprios, a partir da escrita em listas nos darão essa sensação de texto poético, uma vez que evocarão mundos que vão além desses nomes, nos levarão a refletir sobre esse movimento de chegada dessa inúmera quantidade de pessoas. Não seremos mais capazes de ler o texto simplesmente como uma “aglomeração estatística”, já que esses nomes começam a fazer para nós, leitores, um sentido: todos eles carregam em si, histórias de vida, histórias de esperança e não apenas números, como o guia apresenta aos turistas que chegam para a visita da *Ellis Island* atual.

Com que olhar leremos as listas descritas, como as que aparecem abaixo?

*pendant toutes ces années, les navires à
vapeur de la Cunard Line, de la Red Star Line, de
l'Anchor Line, de l'Italien Line, de la Hamburg-
Amerika Line, de la Holland-America Line,
Sillonnèrent l'Atlantique nord*

*ils partaient de Rotterdam, de Brême, de
Göteborg, de Palerme, d'Istanbul, de Naples, d'Anvers,
de Liverpool, de Lübeck, de Salonique, de Bristol, de
Riga, de Cork, de Dunkerque, de Stettin,
de Hambourg, de Marseille, de Gênes, de Danzig, de
Cherbourg, du Pirée, de Trieste, de Londres, de Fiume,
du Havre, d'Odessa, de Tallin, de Southampton (p. 27)*

Não há uma recusa ou negação explícita à apresentação desses dados históricos, inclusive porque partes da narração do guia são mostradas no documentário. Mas o que fica claro tanto para quem lê o livro quanto para quem assiste ao filme é que os números e as estatísticas são apenas instrumentos para que os realizadores possam criar suas reflexões, interferindo de maneira subjetiva, poética, peculiar, fugindo do “lugar-comum” daquilo que está sendo mostrado pelo guia. Além de turístico, o lugar é histórico e, acima de tudo, é o lugar onde se pode falar de exílio, de memória, de homenagem. Se o livro e o filme se opõem, de certa forma, aos números e estatísticas fornecidas pelo guia turístico, não seguem a linha cronológica dos fatos, datas e números que envolvem o lugar, ou se “subvertem” esses números ao tentarem tratar de pessoas e histórias reais, podemos dizer então que o filme perderá seu caráter objetivo, documental? A partir da leitura de Bill Nichols¹¹⁶, entendo que a subjetividade pode fazer parte de um documentário, sem que isso o transforme em outro tipo de filme. Não há uma característica única que possa definir o documentário como simplesmente uma “reprodução da realidade”.

Assim como no documentário tradicional normalmente há entrevistas, fatos históricos, fala de um narrador imparcial, pode haver uma série de intervenções consideradas mais “subjetivas”, que trazem a marca pessoal do cineasta, sem perder a essência do filme que prioriza, em teoria, não a reprodução mas a representação de uma realidade, de um fato histórico. Portanto, não há como falar em características do documentário, mas sim em modos diferentes de documentários que podem se inter cruzar dentro de um mesmo filme:

A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos. As características de um dado modo funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade. (NICHOLS, 2005, p. 136)

Verifico que o modo reflexivo, também chamado de “performático” por Nichols, é aquele que mais se aproxima das características de *Récits d’Ellis Island*, ao menos como característica dominante: segundo Nichols, esse modo de documentário dá mais ênfase às narrativas menos convencionais, valendo-se de formas de representação mais

¹¹⁶ Em *Introdução ao documentário*, Campinas, SP: Papirus, 2005.

subjetivas, deixando a representação realista e o mundo histórico, mesmo que presentes, para um segundo plano. Quando lemos o texto de Perec associado às imagens de Bober, fica evidente que essa “ênfase” na subjetividade, na reflexão sobre o indivíduo, acaba prevalecendo em relação ao fato histórico. Esse fato é determinante para a realização do filme, mas não deve ser o único motivador. A expressão da subjetividade (como por exemplo, na elaboração das listas ou dos planos que intercalam fotos passadas a cenas presentes) têm uma carga maior na concepção do filme, deixando as questões mais objetivas menos evidentes. A voz do guia turístico, repetindo fatos e curiosidades sobre o local, às vezes tem o som diminuído ou a voz de Perec sobreposta a ela, como se, de certa forma, Bober e Perec tentassem “impor” a sua subjetividade sobre os fatos realmente ocorridos ali. Mesmo se tratando de um documentário, portanto, posso afirmar que o resultado do texto literário mostra um texto mais poético, mais subjetivo; um olhar individual sobre o olhar coletivo, histórico.

A disposição do texto entre as páginas - dos brancos nelas suscitados, da ausência de maiúsculas e de pontuação - nos remete à poesia, ao verso livre, à experimentação da escrita, como se o conjunto de termos repetidos (números, nomes de países, nomes de barcos, traduções do nome da ilha em outras línguas, nomes das possíveis doenças dos emigrantes) dessem ao conjunto do texto um ritmo de poema em prosa.

Além disso, a relação entre fotos e texto faz com que não nos esqueçamos do aspecto documental da obra, visto que se trata de documentos históricos; porém, a composição poética/subjetiva/ particular se revelará predominante ao aspecto histórico no momento da filmagem do documentário.

A teoria de Nichols, portanto, nos conduz a pensar nessa obra como predominantemente “performática”, uma vez que o tipo de trabalho artístico desenvolvido permite ver esse documentário com uma carga mais emocional que simplesmente uma coleta de informações objetivas: segundo o teórico, esses documentários de caráter mais subjetivo “incluem momentos performáticos que nos atraem para representações subjetivas – no estilo de “como seria se ... ” – de acontecimentos passados traumáticos [...] mas o traço organizador dominante desses filmes gira em torno de uma história linear que inclui esses acontecimentos”, assim eles são capazes de chegar até nós, os espectadores, “ de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum” (p. 171).

É exatamente assim que podemos observar o documentário aqui discutido: veremos adiante que a expressão “como seria se ...” vai servir como uma questão importante no trabalho literário de Péc, no momento de se colocar no lugar dessas pessoas retratadas, de imaginar para si uma “autobiografia provável”.

Mesmo que o mundo objetivo nos seja apresentado, a partir de um guia que conta fatos históricos, vemos que os realizadores fazem um certo contraponto a esses fatos, questionando-os a partir de um olhar mais peculiar, particular. As cenas das salas repletas de turistas acompanhados pelo guia (que conta histórias incessantemente) são mescladas, no documentário, às cenas de salas abandonadas e não mostradas aos turistas: essas salas, ao contrário das primeiras, são a marca de um silêncio, observações sucintas e descrições de alguns objetos ali deixados: no texto de Péc não há “anedotas” para divertir o leitor; há, sim, uma demonstração dos lugares tal como eles estão, para que esse leitor/espectador possa também fazer sua própria leitura subjetiva dos fatos.

Para pensar a partir de outra fala de Nichols, os documentários performáticos recentes (que o teórico define como aqueles realizados a partir dos anos 70), tentam representar uma “subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal”, que apesar de “ancorada em indivíduos específicos”, acaba ampliando-se com o intuito de “abarcando uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada.”(p. 171/172), ou seja, sempre há um movimento de reciprocidade entre aquilo que é subjetivo e, ao mesmo tempo, pode ser compartilhado por qualquer um de nós, como leitores ou espectadores.

Por isso a relação entre as fotos (fatos históricos), o filme (constatação das cenas atuais) e o texto literário (questionamento sobre as histórias, a partir de uma visão subjetiva) será importante para compor o conjunto da obra e para que o leitor/espectador tenha uma interessante experiência com essa obra de arte, a partir de três manifestações artísticas distintas, que se inter cruzam em *Récits d'Ellis Island*. A cena inicial do filme será fundamental para destacar essa importante relação entre as fotos, o texto e o filme:

Logo nas primeiras cenas, nos deparamos com uma imagem interessante: Péc folheia um álbum de fotos, enquanto o filme é rodado; há um álbum presente no filme, e há também um livro onde cenas desse filme reaparecem, como se um estivesse “dentro” do outro, num quase efeito de *mise en abîme* (é o filme que está dentro do álbum? Ou é o álbum que está dentro do filme?).

Essa *mélange* entre filme e livro é uma maneira de representar a verdadeira fusão entre o trabalho dos dois artistas. Independentemente da ordem em que foram concebidos, os dois suportes aparecem com o mesmo propósito: uma obra dupla, composta por duas vozes: a do escritor (que comenta as imagens dadas) e a do cineasta (que dá imagens para os comentários do escritor), num constante movimento de trabalho conjunto, simultâneo, interativo: o ato de folhear o álbum remete ao projeto autobiográfico ao mesmo tempo que o projeto pertence aos outros, um material literário e visual que não será como um álbum de família, e sim como um álbum “coletivo, partilhado”.

As fotos de anônimos funcionam, assim, como “memória comum a todos os emigrantes, eternizando não indivíduos particulares, mas gestos, rituais e emoções”¹¹⁷ (LAWNICZAK, 2006, p. 234)

Esse compartilhamento de imagens anônimas, tanto no livro quanto no filme, representa o desejo de busca de ambos os artistas: a busca por uma voz, por uma imagem, mas que não seja uma voz ou uma imagem individual: que ela seja uma voz coletiva, uma imagem coletiva, uma memória coletiva, já que as pessoas ali representadas são anônimas; as únicas referências a elas são dados gerais e objetivos, nos retratos feitos por Lewis Hine.

Na terceira parte do livro (ausente no filme), intitulada *Album*, percebemos que as fotos funcionam como uma representação do percurso desses emigrantes. Seus títulos designam as etapas sucessivas da passagem obrigatória pela ilha (como *Le débarquement* ou *Arrivé à Ellis Island*): as fotos de Lewis Hine reproduzidas no livro apresentam indicações generalizantes como “*jeune juive russe à Ellis Island*” ou “*grand-mère juive à Ellis Island*”, por exemplo; ou seja, não passam de dados oficiais, vistos e apresentados somente em sua superfície:¹¹⁸

¹¹⁷ No original: “mémoire commune à tous les émigrants, en éternisant non des individus particuliers, mais des gestes, des rituels et des émotions”.

¹¹⁸ As fotos apresentadas a seguir são todas extraídas do livro *Récits d'Ellis Island*, 1994, P.O.L., e as páginas correspondentes constam na legenda de cada uma delas.

Figura 21. Foto intitulada "Le débarquement", tirada em 1907 por Burt G. Phillips (p.72)

Figura 22. "Jeune Juive russe à Ellis Island", de 1905, por Lewis Hine (p. 77)

Figura 23. "Grand-mère juive à Ellis Island, de 1926, por Lewis Hine (p. 78)

Figura 24. *"Une petite italienne reçoit son premier penny"*, de 1926, por Lewis Hine (p. 79)

Já nas imagens das salas abandonadas, não vemos no texto quaisquer comentários, explicações ou dados informativos, mas sim questionamentos sobre o que poderiam ter sido, como poderiam ter funcionado tais lugares: “a câmera varre silenciosamente as salas ou mostra uma sucessão de planos fixos com, como comentário, a voz “off” que exprime a impossibilidade de explicações (ou talvez a renúncia voluntária a elas?)” ¹¹⁹ (LAWNICZAK, 2006, p. 234)

¹¹⁹ No original: “la caméra balaie silencieusement les salles ou bien montre une succession de plans fixes avec, comme commentaire, la voix off qui exprime l'impossibilité des explications (ou peut-être le renoncement volontaire à celles-ci?)”.

O texto literário, portanto, explicita essa incapacidade de explicações: apesar de serem capazes de ver, não é possível encontrar explicações para tais imagens, não há como fazer com que essas imagens digam ou expliquem algo: “Isso não quer dizer nada, querer fazer falar essas imagens, forçá-las a dizer o que não saberiam dizer”¹²⁰ (p. 41), já que há um intervalo temporal importante entre os fatos ocorridos e a época da filmagem do documentário. Nesse momento, há apenas vestígios de um passado, presos sob a artificialidade de um preto de branco das fotos antigas, que portam uma possível “evidência enganosa”, conforme o trecho a seguir (que nos oferece uma demonstração dos espaços vazios deixados no texto):

*sous la tranquillité factice de ces photographies figées
une fois pour toutes dans l'évidence trompeuse de leur
noir et blanc,
comment reconnaître ce lieu ?
restituer ce qu'il fut ?
comment lire ces traces ?
comment aller au-delà,
aller derrière
ne pas nous arrêter à ce qui nous est donné à
voir
ne pas voir seulement ce que l'on savait d'avance
que l'on verrait ?
Comment saisir ce qui n'est pas montré, ce qui n'a pas
été photographié, archivé, restauré, mis en scène ?
Comment retrouver ce qui était plat, banal, quotidien,
Ce qui était ordinaire, ce qui se passait tous les jours ? (p.37)*

¹²⁰ No original: “Cela ne veut rien dire, de vouloir faire parler ces images, les forcer à dire ce qu'elles ne sauraient dire”

Confrontando as imagens do passado (fotos, fixas) e do presente (filmadas), Péric e Bober experimentam sensações distintas: se dão conta da presença inegável dessas pessoas no passado, ao mesmo tempo em que percebem a impossibilidade de reconstituir esse tempo, o que acentua ainda mais a questão da presença/ausência nas imagens. “é isso que nos é dado a ver e é somente isso que podemos mostrar”¹²¹ (p. 45).

Na tentativa de restituir o tempo, o escritor e o cineasta vão sofrer a mesma “decepção” da tentativa de rememoração da memória, que vimos a partir da *Câmara Clara* de Barthes: vão se dar conta que o fluxo temporal da fotografia é contraditório, nos dá uma ilusão de volta ao tempo impossível de ser reestabelecida: não há possibilidade de ligá-lo ao mundo real, ou seja: vemos a foto, só nos damos conta que isso ocorreu no passado, e não há mais nada a ser mudado, não há tempo a ser recuperado, restituído.

Essa impossibilidade de restituição de um passado que não pertenceu a nenhum dos artistas é que os moverá na direção da procura, mesmo que nunca cheguem, de fato, a reconstituir qualquer coisa. O instante da foto nunca mais será resgatado, mas estará registrado para sempre: no cinema, pelo contrário, a pose nunca se fixará, será sempre “levada e negada pela sequência contínua das imagens”, segundo Barthes (1981, p. 118).

Apesar disso, essas imagens imóveis, essas “poses negadas” nos revelam essa interessante fusão entre literatura e cinema, que será potencializada no momento em que o livro apresenta planos cinematográficos do documentário, ou quando Péric aparece no filme folheando um álbum, como já vimos. Esses dois exemplos reforçam a ideia de inexistência do fluxo do tempo, da ausência de sequência das imagens, da relação de *mise en abîme* entre texto, imagem fixa e imagem em movimento.

Livro/álbum/filme

Mas, afinal, *Récits d'Ellis Island* resulta em um livro ou em um álbum? Se eu partir de mais uma leitura de Barthes¹²² - e como ele se refere ao Livro e ao álbum – poderei situar a obra na categoria “álbum”, já que o Livro (a partir da concepção de Mallarmé) é uma obra premeditada, objetiva, que trata da totalidade das coisas existentes, ordenado segundo uma estrutura.

¹²¹ No original: “c’est cela qui nous est donné à voir et c’est seulement cela que nous pouvons montrer”

¹²² Na *Preparação do Romance*, vol. II, Paris; Seuil, 2003, p. 246-253

Esse conceito de Livro a partir de Mallarmé é uma espécie de “experiência limite”, segundo o próprio Barthes, já que ele é ao mesmo tempo “vazio” (se pensado como a Forma do livro, um “puro fantasma”) e ao mesmo tempo concreto; um dos exemplos dados por Barthes diz respeito a “cálculos dos preços de venda do livro”. Na verdade, Barthes parece pensar nessa experiência a partir do livro em que se deseja colocar “Tudo”, aquele que seja a “Soma dos Saberes” e, por isso mesmo, um tanto quanto inalcançável, porém desejado. Esse provavelmente seja o desejo de muitos escritores e, inegavelmente o de Perec, visto seu gosto por obras “enciclopédicas”, como já vimos anteriormente nesse trabalho, mas que não encontra em *Récits d’Ellis Island* um exemplo característico. Essa “totalidade”, desejo de escrever o livro que fosse a “Soma dos Saberes” pode ter se realizado, em partes, quando Perec finaliza o projeto *La vie mode d’emploi*, visto a importância e o tamanho da obra, uma das mais importantes de sua carreira.

Ao tratar do Álbum, Barthes o define como “a estrutura fundada sobre a natureza das coisas”, o descontínuo, circunstancial. Segundo ele, o Álbum é ausente de estruturas, já que “uma folha do álbum se move ou se inclui de acordo com o acaso” num procedimento que ele acredita totalmente contrário ao Livro.

Analisando por esse ângulo, penso em dois exemplos de obras de Perec poderiam se “enquadrar” na categoria “álbum”: obras descontínuas, sem a necessidade de uma sequência, estão presentes, por exemplo, em *Je me souviens*, já que pode ser lido em qualquer ordem, sem comprometer a ideia geral da obra. *La Clôture*, como vimos, foi um livro concebido em folhas separadas, pensado formalmente como um “álbum”, para ser “manipulado” pelo leitor.

Assim, *Récits d’Ellis Island* também pode ser, de certa forma, “classificado” como um álbum, visto que composto por seções totalmente independentes entre si, tanto para a leitor quanto para o espectador. São histórias complementares, porém autônomas. Nenhuma delas tem predominância sobre a outra: há essa liberdade para ver o filme ou ler o “álbum” na sequência em que se desejar.

Já François Soulages, quando reflete sobre a relação entre a fotografia e literatura, nos traz um conceito de “livro” interessante sob o ponto de vista da obra que estamos analisando: define o livro com fotografias como um espaço de criação que pode ser recebido como um livro-objeto ou como uma obra de arte, já que pode ser “contemplado, interpretado ao ser folheado, olhado e lido na ordem que se quiser. A razão é simples: quando é bem-sucedido, esse livro é uma obra de arte”, onde é possível que opere-se “uma dialética entre o ver, o ler e a união dos dois”. (p. 273).

Como Soulages trata especificamente do livro com fotos, também não podemos negar que sua definição nos pareça pertinente, já que ele afirma que, na relação das fotos com o texto literário, o leitor se coloca algumas questões (e algumas delas estão bastante coerentes com o que viemos questionando ao longo desse trabalho): “o que é ver, o que é ler? O que é a fotografia, o que é a escrita? Em que consiste sua união?” E conclui ressaltando a importância da questão poética/subjetiva nesse espaço de criação: “o livro supõe muitas vezes uma abordagem poética da fotografia e permite-nos compreender melhor por que uma foto se situa na esfera de uma lógica próxima da poesia” (p. 273)

Essa relação entre livro/álbum/ filme fará de *Récits d’Ellis Island* uma obra singular, original e, ao mesmo tempo plural, já que mediadora de diferentes expressões artísticas. Independentemente das definições a que possamos chegar, se trata-se de um livro ou de um álbum, é como se o resultado final, [livro/álbum, livro/álbum/filme] [filme/álbum/livro] não importasse; e que o essencial a ser analisado fosse verdadeiramente o trabalho em conjunto desenvolvido por dois artistas, em busca de suas identidades: sua arte, então, consistiu em fabricar algum em comum, que remetesse a essa busca interior: Perec e Bober “fabricaram esse álbum, que é também um plano de trabalho, uma história do filme¹²³” (NEEFS, 1993, p. 173)

¹²³ No original: “Georges Perec et Robert Bober on fabriqué cet album, qui est aussi un plan de travail, une histoire du film”.

W e Ellis Island: porções de memória cercadas de esquecimento por todos os lados

A partir da leitura do texto final de *W*, quando finalmente a ilha fictícia se torna real, quando há uma descrição do que realmente se passava ali, temos a impressão de que o que está sendo apresentado não se refere unicamente à imaginação do escritor, mas pode ter relações com leituras anteriores (ou inclusive observação de fotos, por que não?) sobre os campos de concentração, ou como foram descobertos após o fim da guerra. Temos a impressão simplesmente porque não podemos afirmar que é a descrição de algo real, mas as alusões aos campos são claras:

Quem penetrar um dia na Fortaleza a princípio encontrará apenas uma série de peças vazias, longas e cinzentas. O ruído de seus passos ressoando sob as altas abóbadas de concreto lhe causará medo, mas ele deverá prosseguir por muito tempo seu caminho antes de descobrir, enterrados nas profundezas do chão, os vestígios subterrâneos de um mundo que acreditará ter esquecido: um grande número de dentes de ouro, de alianças, de óculos, milhares e milhares de peças de roupa amontoadas, fichários empoeirados, provisões de sabão de má qualidade... (PEREC, 1995, p. 194)

Trata-se, porém, de um texto ficcional, e o trecho citado acima fecha o livro, deixando a cargo do leitor fazer suas possíveis relações entre ficção e fatos vividos, relatados ou imagens vistas.

Quando falo de *Récits d'Ellis Island*, impossível não me lembrar desse trecho descritivo final de *W*. Isso porque, como já dito, essa é uma das marcas do trabalho de escrita de Perec: descrever exaustivamente (objetos ou lugares) quando há algo a ser dito, mas que não se realiza a partir de palavras.

No caso de *Ellis Island*, sabemos que as histórias passadas ali são reais, ou seja, que o livro faz referência a fatos que estão documentados no filme, tratando de pessoas que realmente estiveram ali. A questão já tratada anteriormente e que retomo aqui é: mesmo sendo escrito para fazer parte de um documentário, o texto literário tem um caráter mais poético que documental.

A descrição exaustiva (antes de nos dar a impressão da leitura de um relatório, ou de aparentar certa estranheza pela enumeração de objetos), ajuda a refletir sobre a questão

da passagem do tempo, da memória e das questões autobiográficas (e biográficas) presentes em toda a obra.

A relação que estabelecemos entre o trecho de *W* e as descrições do livro *Ellis Island* diz respeito ao fato de ambas trazerem à tona a ideia de objetos acumulados, em estado de abandono, deterioração, assim como a memória daqueles que passaram por ali.

A questão é: em *W*, tudo não passa de uma alusão, uma alegoria aos campos. Em *Ellis Island*, todavia, mais do que documentar uma história real, a questão vai além: trata-se de homenagear os que por ali passaram, a partir de vestígios frágeis, que provocam certas hesitações e reflexões no momento da leitura do texto.

Mais do que descrever, tentar descobrir o que está por trás desses objetos abandonados e dos vestígios deixados por eles parece motivar o trabalho da escrita de Perec, bem como o trabalho de cineasta de Bober, como vemos em diversos trechos do livro (aqui seguem aqueles que aparecem na versão manuscrita por Perec, reproduzidos no livro publicado):

*Cela ne veut rien dire, de
vouloir
faire parler ces images, de les forcer
à dire ce qu'elles ne
sauraient dire.
Au début, on ne peut qu'essayer
de nommer les choses, une
à une, platement,
les énumérer, les dénombrier,
de la manière la plus
banale possible
de la manière la plus précise
possible,
en essayant de ne rien
oublier. (p. 41)*

*Cela ne veut rien dire, de vouloir
faire parler ces images, de les
forcer à dire ce qu'elles ne
sauraient dire.*

*Au début, on ne peut qu'essayer
de nommer les choses, une
à une, platement,
les énumérer, les dénombrier,
de la manière la plus
banale possible
de la manière la plus précise
possible,
en essayant de ne rien
oublier.*

nous avons arpenté des dizaines
 et des dizaines de couloirs,
 visité des dizaines et des
 dizaines de salles, des pièces
 de toutes dimensions, des halls,
 des bureaux, des chambres,
 des lavanderies, des toilettes,
 des cagibis, des debarras,
 et chaque fois en nous demandant
 en essayant de nous représenter,
 ce que s'y passait, à quoi ça
 ressemblait, qui venait là, et
 pourquoi, qui parcourait ces
 corridors, qui montait ces
 escaliers, qui attendait sur
 ces barres,
 comment s'écoulaient ces heures
 et ces jours
 comment faisaient tous ces
 gens pour se nourrir, se laver,
 se coucher, s'habiller ? (p. 40)

Nous avons arpenté des dizaines
 et des dizaines de couloirs,
 visité des dizaines et des
 dizaines de salles, des pièces
 de toutes dimensions, des halls,
 des bureaux, des chambres,
 des buanderies, des toilettes,
 des cagibis, des debarras,
 et chaque fois en nous demandant
 en essayant de nous représenter,
 à quoi ça ressemblait, à quoi ça
 ressemblait, qui venait là, et
 pourquoi, qui parcourait ces
 corridors, qui montait ces
 escaliers, qui attendait sur
 ces barres,
 comment s'écoulaient ces heures
 et ces jours
 comment faisaient tous ces
 gens pour se nourrir, se laver,
 se coucher, s'habiller ?

Novamente, vemos aqui a obsessão por descrever “tentando não se esquecer de nada”, ou seja, a escrita a partir da descrição, da maneira como ocorreu em W, reaparece aqui. Quanto mais se descreve, mais o texto literário toma forma. Os detalhes banais e irrelevantes tentam “dar conta” da memória, a partir de vestígios deixados por esses objetos degradados:

Ce que nous voyons aujourd'hui est une accumulation informe, vestige de transformations, de démolitions, de restaurations successives entassements hétéroclites, amas de grilles, fragments d'échafaudages, tas de vieux projecteurs des tables, des bureaux, des armoires-vestiaires et des classeurs rouillés, des montants de lits, des bouts de bois, des bancs, des rouleaux de revêtements

Figura 25. Salas abandonadas na Ellis Island atual.

pour toitures, n'importe quoi : une grande casserole, une passoire, une pompe à incendie, une cafetière, une machine à calculer, un ventilateur, des bocaux, des plateaux, de self-service, des tuyaux, une brouette, un reste de diable, des formulaires, un livre de cantiques, des gobelets de carton, une espèce de jeu de l'oie (p. 53)

As reflexões são mais intensas quando nos deparamos com as constatações levantadas pelo escritor: apesar de observarem os objetos, de fotografá-los, de filmá-los, todo esse trabalho de reconstituição não parece possível, nem provável de realizar: uma das descrições das salas, citada acima, poderia ser assim explicitada: “É somente isso que podemos mostrar, todo o resto deve ser imaginado. Não é possível reconstituir um tempo passado, não há como resgatar a memória de quem esteve por aqui. Há apenas traços”.

Figura 26. Imagens de uma enfermaria abandonada em Ellis Island.

Por mais que não haja (claramente) uma menção aos campos de concentração nesses textos sobre *Ellis Island* – até porque todas as pessoas que ali estiveram, em teoria, o fizeram por vontade própria – as indagações trazidas pelo texto literário e que se relacionam às questões autobiográficas dos realizadores nos remetem inevitavelmente ao trecho de *W* que explicita essa alusão aos campos e, a partir daí, nos fazem ler *Ellis Island* a partir desse ponto de vista: assim como testemunhos ausentes nos campos, Perek e Bober serão também, em *Ellis Island*, testemunhos de um lugar ao qual não pertencem, e

tudo o que podem fazer, para tentar se aproximar desse lugar, é descrevê-lo e (re) fazê-lo em imagens, para que o leitor/espectador possa, enfim, fazer suas relações, assim como o fez o leitor de *W*: “eis-me aqui, eu que fui apenas uma testemunha ausente dos campos, nos lugares, mas tudo que eu posso ver, e fazer ver, são traços, relíquias dos campos, da destruição em massa” (PEREC, 1975, p. 44)¹²⁴.

Mesmo que essa relação com os campos não seja direta, ela permeia ambas as obras, *W* e *Ellis Island*, como nos explicam Chauvin e Madini (1997, p. 67)¹²⁵: “*Ellis Island*, como *W*, é uma figuração oblíqua do aniquilamento [...] *Ellis Island* é ao mesmo tempo o oposto da deportação e um espaço de representação possível para ela”.¹²⁶

Portanto, a alusão aos campos será tão sutil quanto a utilização das fotos. Não sabemos quem são as pessoas nas fotos, assim como nunca saberemos como são, de fato, os campos. Escrever o texto e filmar o documentário tornam-se, então, trabalhos de pura criação; além disso, esse trabalho pode ser considerado uma declaração de impotência sobre um tempo que não volta, levando em conta uma poética do desaparecimento e da ausência. Começa em *W*, com a ilha ficcional, um lugar imaginário; e se fixa aqui, em *Ellis Island*, uma ilha real, um não-lugar, como veremos adiante.

Não posso afirmar, entretanto, que olhar *Ellis Island* signifique unicamente fazer alusão aos campos de concentração e à guerra. Diferentemente do texto ficcional de *W*, o livro e o filme trazem fotos de arquivos que nos mostram pessoas vivas, felizes, esperançosas, e não unicamente morte e destruição. Todas as etapas de chegada à ilha, a espera, a “triagem” dos emigrantes, tudo isso está documentado em fotos extremamente tocantes, como já mostramos nesta seção.

De certa forma, quando Perek e Bober se utilizam dessas fotos, mesclando-as com fotos atuais do lugar vazio - ou quando resolvem entrevistar alguns desses emigrantes localizados - promovem uma “atualização” do tempo, ou melhor dizendo, uma fusão de tempos que tratam de traços do passado, ao mesmo tempo em que pensam sobre o próprio presente e o futuro, a partir do contato com esse lugar que não conheciam, onde estão pela

¹²⁴ No original : “me voici, moi qui n’ai été qu’un témoin absent des camps, sur les lieux, mais tout ce que je puis voir, et faire voir, ce sont les traces, les reliques des camps, de la destruction en masse”.

¹²⁵ Texto citado no artigo de Cécile Tourneur, *Les dispositifs de fiction cinématographique au sein du documentaire Récits d’Ellis Island, de Georges Perec et Robert Bober* (1980), publicado em na revista eletrônica *Conserveries mémorielles*, n. 6, de 2009.

¹²⁶ No original : “Ellis Island, comme *W*, est une figuration oblique de l’anéantissement [...] Ellis Island est à la fois un envers de la déportation et un espace de représentation possible pour celle-ci.”

primeira vez, na tentativa de “resgatar” para si algum momento, alguma experiência, algum instante desse passado que não pode mais voltar, mas que insiste em circundar suas vidas.

A técnica de montagem utilizada pelos realizadores traz essa originalidade de “confrontar” os tempos, colocá-los em relação, fazer com que o leitor/espectador reflita sobre essa impossibilidade de retorno, sobre esse questionamento eterno diante da memória.

Figura 27. Fotograma do documentário que exemplifica o movimento entre fotos antigas e filmagem no tempo presente. Imagem disponível em: <http://cm.revues.org/docannexe/image/357/img-11.jpg>

Colocar a foto de arquivo de volta à situação do passado, brincar com o tempo, posicioná-la quase exatamente no mesmo lugar em que foi tirada, muitos anos antes: em uma tentativa de dar novamente a essa imagem um espaço concreto, uma ligação com o tempo presente.

Esse procedimento não será capaz de restaurar o contexto histórico da imagem; pelo contrário, será capaz de explicitar definitivamente que essa restauração é impossível, e talvez até indesejável. Como já foi dito em diversas passagens, “a foto não rememora o passado”.

A questão que se coloca, então, pode ser outra: a ilha W, fazendo alusão aos campos, não foi capaz de contar ou mostrar tudo aquilo que o autor desejava explicitar. A impossibilidade de reconstituir o que se passou nos campos ressoa na impossibilidade de restituir o tempo em *Ellis Island*. Mas nessa ilha, ao menos, Perec e Bober puderam estar presentes: constataram definitivamente que o indizível está nas palavras, está nas imagens. E que a ausência e o desaparecimento são capazes de produzir arte. “O fundamental de *Ellis Island*, não é unicamente o que ele foi em meados de 1900, mas o que ele representa para Perec e Bober em 1979, e para nós hoje”¹²⁷ (NORDHOLT, 2008, p. 300).

O não-lugar de Perec e Bober

“Ellis Island é para mim o lugar do exílio, quer dizer, o lugar da ausência de lugar, o não-lugar, o lugar algum. É neste sentido que essas imagens me concernem, me fascinam, me implicam. Como se a busca de minha identidade passasse pela apropriação desse lugar-depósito (...)” (PEREC, 1995, p. 56)

Interessante pensar nessa afirmação de Perec, a partir da definição de “não-lugar” por Marc Augé:

Por não-lugar designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. [...] os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só diz respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária. (AUGÉ, 1994, p. 87)

¹²⁷ No original: “Le noyau d’Ellis Island, ce n’est pas uniquement ce qu’il fut aux alentours de 1900, mais ce qu’il représente pour Perec et Bober en 1979, et pour nous aujourd’hui”

A relação que os indivíduos mantiveram com aquele lugar será bem diverso da relação que Perec e Bober tentam estabelecer agora. Se, no começo do século XX, o lugar (chamado aqui de “não-lugar”) tinha um determinado fim (servir de chegada, triagem e passagem para milhares de emigrantes), hoje seu fim é outro: sabemos que transformou-se num local de visitação turística, mas que preserva ainda essa classificação de “não-lugar”: atualmente, ao invés de servir de passagem para emigrantes recém-chegados, é um (não) lugar que recebe visitas daqueles que vêm em busca de memórias, de traços do passado, da família, em busca de descobertas sobre esse passado: lugar onde vão se inserir os dois artistas.

Ellis Island é portanto, “o lugar onde os dois autores-cineastas vão projetar sua própria história e as pessoas que o visitam no momento da filmagem, na maioria todas provenientes da imigração, seguem o caminho próximo ao deles”¹²⁸ (TOURNEUR, 2009, p. 4)

Ellis Island marca uma passagem, um “não-lugar”, um momento de transição, algo que os que por ali passaram não desejam mais lembrar; retornar a esse “não-lugar” significa, de certo modo, ter que refazer a passagem. Para seus filhos ou netos, contrariamente, estar ali, pela primeira vez, causa o efeito oposto: sentirão, como seus pais ou avós, a experiência da passagem, da transição, da sua origem há anos investigada.

Essa investigação feita por parentes de emigrantes será a motivação de Perec e Bober para ali chegarem também, mesmo que não há nada a ser descoberto por eles: não estão ali para descobrir sobre seus antepassados, (Bober soube que seu bisavô esteve ali, mas foi recusado e teve de retornar à terra natal), como explica numa entrevista publicada nos *Cahiers Georges Perec* 9¹²⁹.

Assim, a motivação dos artistas é exatamente trabalhar a partir de uma investigação que não lhes pertence e, a partir das questões coletivas, refletir sobre suas

¹²⁸ No original : “le lieu où les deux auteurs-cinéastes vont projeter leur propre histoire et les personnes qui le visitent au moment du tournage, pour la plupart toutes issues de l’immigration, effectuent une démarche assez proche de la leur”.

¹²⁹ Entrevista *Le regard et l’absence*, em *Cahiers Georges Perec* 9, 2006, p. 245-254.

próprias questões. Ambos trabalharão a partir de memórias “emprestadas”, em busca de suas próprias memórias:

Figura 28. Foto do bisavô de Roberto Bober, recusado em Ellis Island. A escolha da foto na composição do livro demonstra um gesto autobiográfico do cineasta. (p. 61)

*pourquoi racontons-nous ces histoires?
 que sommes-nous venus chercher ici ?
 que sommes-nous venus demander ?
 loin de nous dans le temps et dans l'espace, ce lieu
 fait pour nous partie d'une mémoire potentielle
 d'une autobiographie probable.
 nos parents ou nos grands-parents auraient pu s'y
 trouver
 le hasard, le plus souvent, a fait qu'ils sont ou
 ne sont pas restés en Pologne, ou se sont arrêtés,
 en chemin en Allemagne,
 en Autriche, en Angleterre ou en France. (p. 55)*

Como já vimos, escrever sobre si será um dos grandes desafios impostos por Perec, em seu trabalho de criação. Em *W*, observamos que o texto autobiográfico é composto de maneira oblíqua, e que diversas questões autobiográficas acabam permeando a parte do texto considerada ficcional. Aqui, na obra *Ellis Island*, o texto ficcional será substituído pelo trabalho de escrita a partir de uma memória coletiva: a alteridade será a condutora da escrita autobiográfica. Assim, documentar imagens, escrever sobre elas, enumerar objetos detalhadamente, será uma nova tentativa de composição autobiográfica, mesmo que a partir de memórias alheias: “a deficiência das memórias familiares conduz o autobiógrafo em direção à alteridade e à memória coletiva”¹³⁰ (LAWNICZAK, 2006, p. 231)

Já vimos em outros textos, como por exemplo, *Je me souviens* e mesmo em *W*, que essa relação entre história individual e coletiva se faz presente na obra de Perec, inclusive já ressaltai a importância da escrita da memória em *Je me souviens*, no âmbito coletivo, logo no início desse trabalho. Escrever sobre o outro torna possível a reflexão sobre si mesmo?

¹³⁰ No original : “la déficience des souvenirs familiaux conduisent l'autobiographe vers l'alterité et vers la mémoire collective”.

Em *W*, essa relação não é explícita, já que o autor afirma escrever dois textos (um autobiográfico e um ficcional) complementares, mas não diretamente ligados; ou seja, não contou uma história sobre os campos de concentração, mas criou a ilha *W*, utópica e alegórica, em relação aos campos. Uma das citações do texto autobiográfico faz uma menção indireta à história coletiva, a História com H maiúsculo que serviu, durante muito tempo, para contar a sua própria história: essa foi uma justificativa que criou para convencer a si mesmo da não necessidade de escrever sobre si ou sobre sua infância:

Não precisavam me interrogar sobre essa questão. Ela não estava inscrita no meu programa. Estava dispensado dela: uma outra história, a Grande, a História com H maiúsculo, havia respondido em meu lugar: a guerra, os campos de concentração. (PEREC, 1995, p. 13)

Na contracapa de *Je me souviens*, a ligação a uma história coletiva parece mais explícita: o autor procurou listar as possíveis memórias “comuns” entre ele e as pessoas que fizeram parte de sua geração, de pessoas que viveram na mesma época e que, portanto, podem compartilhar com ele essa memória coletiva:

Esses “eu me lembro” não são exatamente memórias, e sobretudo não são memórias pessoais, mas pequenos pedaços de cotidiano, de coisas que tal ou tal ano, todos de uma mesma idade viram, compartilharam e que logo depois desapareceram, foram esquecidas: não valiam a pena serem memorizadas, não mereciam fazer parte da História, nem de figurar nas Memórias dos homens de Estado, dos alpinistas e dos monstros sagrados.¹³¹

Na entrevista concedida a Jean-Marie Le Sidaner, na revista *L’Arc*, Perec reafirma essa importância da memória coletiva: “Acho que tentei em *Je me souviens* aplicar essa rememoração sistemática a toda minha geração: escrever um fragmento de autobiografia que poderia ser aquela de todos os parisienses da minha idade”¹³². Assim, com esses

¹³¹ Contracapa da edição de 1994 do livro *Je me souviens*. No original: “Ces “je me souviens” ne sont pas exactement des souvenirs, et surtout pas de souvenirs personnels, mais des petits morceaux de quotidien, des choses que, telle ou telle année, tous les gens d’un même âge ont vues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées : elles ne valaient pas la peine d’être mémorisées, elles ne méritaient pas de faire partie de l’Histoire, ni de figurer dans les Mémoires des hommes d’État, des alpinistes et des monstres sacrés.

¹³² Revista *L’Arc*, p. 5/6. No original: “Je pense que j’ai essayé dans *Je me souviens* d’appliquer cette remémoration systématique à toute ma génération : écrire un fragment d’autobiographie qui pourrait être celle de tous les Parisiens de mon âge”.

exemplos, que não são os únicos, podemos dizer que a História coletiva faz parte, mesmo que indiretamente, da escrita autobiográfica perequiana.

Voltando à *Ellis Island*, essa relação entre história individual e coletiva se dará a partir desse não-lugar, ao qual os artistas não pertencem e que, por isso mesmo, serve de ponto de partida para os trabalhos autobiográficos. Tanto no texto de Pécerc quanto no filme de Bober, a questão central será a reflexão sobre o próprio passado. As pessoas ali mostradas, tanto no livro quanto no documentário, serão como exemplos daquilo que poderia ter sido sua própria família.

Olhar as fotos, examinar o lugar: maneiras oblíquas de iniciar a escrita e a filmagem de seus trabalhos autobiográficos. Assim, ao decidir fazer o filme, de desenvolver um trabalho a partir desse lugar de memória coletiva, os artistas não desejaram criar uma obra histórica. Eles questionam, o tempo todo, aquilo que podem mostrar sobre esse lugar, que pode ser o lugar de qualquer um. Eles se perguntam o tempo todo, portanto, em que aspecto esse (não) lugar coletivo pode ser deles também, ou como um lugar de memória pode se tornar um lugar tão pessoal. Os leitores, ao entrarem em contato com essas questões, também serão capazes de refletir sobre tais questionamentos: “o que eles foram fazer nesse lugar?” é uma pergunta provável ao ler o livro ou ao ver o filme.

A investigação dos lugares na obra de Pécerc (como vimos, por exemplo, no projeto de *Lieux*) também está intimamente ligada ao trabalho de investigação autobiográfica. Estar no lugar, conhecê-lo, apropriar-se dele faz com que o trabalho de criação seja concretizado. É curioso observar, no entanto, o enfoque bastante objetivo que Pécerc dá a ilha quando a descreve como seu futuro projeto literário¹³³; após dar detalhes da história da abertura do lugar e como funcionou, incluindo datas e números precisos, Pécerc assim encerra a descrição do lugar “em resumo, *Ellis Island* não será nada mais que uma fábrica para produzir americanos” (PEREC, 1990, p. 97)¹³⁴.

Definida inicialmente como essa “fábrica” para produzir cidadãos americanos, a leitura desse trecho nos dá a impressão de um tom quase jornalístico. Sabemos, entretanto, que ao decorrer do texto vão se formando as conexões entre esse lugar - aparentemente estranho e distante - e suas motivações para escrever sobre ele.

¹³³ No texto *Description d'un projet*, publicado no livro *Je suis né* (1990).

¹³⁴ No original : “en somme, Ellis Island ne sera rien d'autre qu'une usine à fabriquer des Américains”.

Em outro trecho do texto, mais adiante, fica claro seu desejo de unir essa representação de não-lugar, de ausência às suas inquietações e reflexões sobre a própria origem e identidade, como se esse não-lugar “estivesse inscrito em algum lugar em uma história que poderia ser a minha”, “como se fizesse parte de uma autobiografia provável, de uma memória potencial”¹³⁵ (PEREC, 1990, p.99)

Assim, escrever uma autobiografia provável, uma memória potencial, significa trazer à tona uma história que não lhe pertence, mas que leva à reflexão, que o induz a questionar o lugar. “O que teria sido de mim e de minha família se tivesse passado por aqui?” é uma reflexão possível para o texto autobiográfico. Aqui, as questões não aparecem de maneira tão direta, mas nos levam a crer que muitas perguntas foram feitas, tanto por Perek quanto Bober.

Essa suposição do que “poderia ter sido” sua vida é algo que Perek e Bober buscam também discutir ao entrevistar aqueles que por ali passaram. Vemos nas entrevistas diversos casos de sucesso, de famílias que se estabeleceram nos Estados Unidos e que alcançaram o que ali vieram buscar. Por outro lado, o documentário e o livro encerram-se igualmente com uma fala dissonante: uma emigrante recusada em *Ellis Island*, Mme. Rabinovic, uma mulher que saiu da Romênia aos quinze anos, junto com outra irmã; ambas não foram aceitas em terras americanas por serem muito jovens e por não terem nenhum parente para recebê-las nos Estados Unidos. A outra irmã conseguiu retornar aos Estados Unidos anos depois, terminada a Primeira Guerra; Mme. Rabinovic acabou ficando na França, onde vive sozinha desde então, e de onde parte constantemente para visitar a irmã em terras americanas.

“O que teria sido de sua vida caso tivesse entrado nos Estados Unidos?”, é a pergunta que os realizadores fazem a ela. O que fica evidente é que ela se sente muito mal por não ter sido aceita em *Ellis Island*, há uma sensação de fracasso, ao mesmo tempo em que lamenta ter vivido na França até os dias de hoje. Segundo ela, nos Estados Unidos as pessoas são convidadas a tornarem-se americanas. Já na França, mesmo após 47 anos, ainda não conseguiu se naturalizar francesa.

¹³⁵ No original: “était inscrit quelque part dans une histoire qui aurait pu être la mienne”, “comme s’il faisait partie d’une autobiographie probable, d’une mémoire potentielle”

É uma espécie de recusa também, a mesma que sofreu anos antes em *Ellis Island*. Essa conversa deixa claro como os franceses não contribuem em nada para “amenizar” a situação de um estrangeiro que lá vive, assim como os parentes de Perec que, mesmo morando na França, nunca tiveram direitos de cidadãos reconhecidos. Sua mãe, mesmo após ser deportada e morta na guerra, não teve sequer direito a uma menção honrosa, no documento em que sua morte é comprovada: “[...] Um decreto ulterior, de 17 de novembro de 1959, precisou que, “se ela fosse de nacionalidade francesa”, teria tido direito à menção “Morta pela França”. (PEREC, 1995, p. 53)

Esse questionamento sobre o “que poderia ter sido” a vida dessa senhora, (ou mesmo da sua família) nos convida a refletir sobre a crítica a esse país em que seus pais viveram, em que Mme. Rabinovic e ele próprio, além de Bober, ainda vivem; país que parece acentuar o sentimento de “estrangeiro” em pessoas que lá vivem, pessoas que por circunstâncias diversas parecem não serem totalmente “aceitas” pela sociedade francesa.

A leitura do texto literário e o resultado cinematográfico causam nos leitores/espectadores essa impressão de constante questionamento sobre esses possíveis movimentos e diferentes possibilidades do passado, que resultaram em histórias distintas. O que afinal, eles buscam enquanto escrevem/ filmam *Ellis Island*? Talvez um ponto de partida para as próprias reflexões sobre os desdobramentos sofridos por todos os envolvidos nessa trama de encontros e desencontros.

O fato de *Ellis Island* ser considerado um não-lugar traz essa neutralidade para o texto e para o filme: é como se saíssem do seu território original (e se afastassem de todos os seus medos e problemas) e pudessem extravasar, de certa forma, seu trabalho artístico a partir de um não-lugar, neutro, sem histórias individuais, sem lembranças individuais, mas com um acervo enorme e disponível para o desenvolvimento de todas as suas potencialidades como artistas.

Falar de um lugar sem raízes, a partir de um novo ponto de vista. Em *Espèces d’Espaces*, Perec define o que seria, para ele, um lugar ideal: “Adoraria que existissem lugares estáveis, imóveis, intangíveis, intocados e quase intocáveis, imutáveis, enraizados; lugares que fossem referências, pontos de partida, fontes”.¹³⁶ Logo em

¹³⁶ L'espace (suite et fin)", *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 122. No original : “J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources”.

seguida, no mesmo texto, afirma que tais lugares não existem, já que não são dados, mas que precisamos conquistá-los.

Com a chegada a *Ellis Island* e todo o trabalho realizado a partir desse “não-lugar”, houve de fato essa conquista, a partir de um ponto de referência, de uma fonte, de uma origem: aquilo que ainda não está resolvido em si mesmo: sua origem e identidade, assuntos indizíveis porque impossíveis pela linguagem, transferem-se para uma ilha que é a própria representação da origem: ali, muda-se de nome, começa-se outra vida, outra identidade. É ali um ponto fixo onde Perec e Bober encontram espaço para ancorar suas questões de identidade e origem, emprestadas das milhões de pessoas que por ali passaram.

O que vim procurar em *Ellis Island* é a imagem desse ponto de não-retorno, a consciência dessa ruptura radical. O que eu quis interrogar, colocar em questão, colocar à prova, é meu próprio enraizamento nesse não-lugar, essa ausência, essa quebra sob a qual se funda toda busca do traço, da palavra, do Outro¹³⁷. (PEREC, 1990, p. 102).

Essa busca pelos traços, pela palavra, passa muitas vezes, pelo Outro. O outro pode ser representado de várias maneiras: o outro para quem escreve as “memórias coletivas”, como acabamos de ver com os exemplos de *W* e *Je me souviens*; o Outro, quando representado pelo analista, aquele para quem Perec afirma que precisa falar, na análise, para que preencha “o espaço vazio”: “Era preciso que eu falasse. Estava lá para isso. Era a regra do jogo. Estava confinado com esse outro nesse espaço outro” [...] e completa afirmando que “estava alongado sobre um divã, em frente a ele, não podia vê-lo, eu devia falar, era preciso que minha palavra preenchesse esse espaço vazio”¹³⁸ (PEREC, 1985, p. 67)

Claude Burgelin¹³⁹ (p.99) afirma ainda que depois dessa análise com Pontalis e da escrita de *W*, a relação de Perec com seu passado, sua família e seus traumas se modificou muito, dando como exemplo de testemunho dessa mudança a escrita de *Récits d'Ellis*

¹³⁷ No original : “Ce que je suis allé chercher sur Ellis Island, c’est l’image même de ce point de non-retour, la conscience de cette rupture radicale. Ce que j’ai voulu interroger, mettre en question, mettre à l’épreuve, c’est mon propre enracinement dans ce non-lieu, cette absence, cette brisure sur laquelle se fonde toute quête de la trace, de la parole, de l’Autre”.

¹³⁸ No original : “Il fallait donc que je parle. J’étais là pour ça. C’était la règle du jeu. J’étais enfermé avec cet autre dans cet espace autre:[...] j’étais allongé sur un divan, devant lui, je ne pouvais pas le voir, je devais parler, il fallait que ma parole emplisse cet espace vide”..

¹³⁹ Em *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, Strasbourg : Circé, 1996.

Island: somente nessa obra, o autor escreverá diretamente sobre sua condição judia. Burgelin acrescenta a importância do Outro na figura do leitor de Perec, como se ele escrevesse seus textos como espécies de mensagens para aqueles que terão a capacidade de discerni-las, escutá-las, compreendê-las; como se esse leitor fosse convidado a completar um quebra-cabeça inacabado, acompanhando o autor nos seus jogos de “esconde-esconde” através da escrita (p 107).

Para buscar a si mesmo, Perec fará uma “travessia” a partir do Outro: seja ele seu analista, seu leitor, as memórias de um povo desconhecido, as peripécias de um naufrago em uma ilha imaginária.

Essa travessia consistirá em toda a sua trajetória de trabalho literário, que culminará na metáfora da bruma, como ausência de memória: buscar o Outro, para encontrar a si mesmo, tendo como percurso um caminho repleto de bruma. A ausência de memória será o componente crucial nesse processo de “travessia”, como veremos adiante, na parte final do trabalho.

O que restará dessa travessia, dessa investigação, desses lugares destruídos pelo tempo, em busca de si mesmo? Não haverá mais memória, não haverá mais traços: somente será possível ver esses espaços a partir de fotos, mesmo que elas nada tenham a dizer sobre o lugar.

Portanto, tanto em *W* como em *Récits d'Ellis Island* a fotografia será um componente frágil, assim como as imagens da memória. Essas fotos serão a tradução de uma busca de identidade que, como vimos, corre o risco de fracassar nas duas obras: se na primeira vez, a descrição exaustiva nada acrescentou à memória do narrador autobiográfico, as fotos reproduzidas em *Ellis Island* não foram capazes de restituir o passado e a história do lugar, e tampouco das pessoas que ali estiveram.

Foram capazes, entretanto, de promover uma importante reflexão nos realizadores (sobre sua própria história) e nos leitores/espectadores, que puderam experimentar o resultado artístico dessas reflexões.

Olhando para rostos desconhecidos

A partir do trabalho literário e das imagens incorporadas a ele, temos em *Ellis Island* uma verdadeira viagem entre passado e presente. Ao nos apresentarem uma história coletiva, os realizadores do projeto buscam, de certa forma, integrar a essa história características autobiográficas, como já vimos.

Mas a poesia do texto literário não se limita a contar a história coletiva através do apagamento dos rostos expostos naquelas fotos antigas. Apesar da impossibilidade de reconstituir fielmente o passado e a história dessas pessoas, a intenção do trabalho artístico acaba sendo também uma tentativa de “humanizar” essa multidão, particularizar histórias (o que será ainda mais evidente quando acontecem as entrevistas com emigrantes da época), direcionar nosso olhar, disperso na multidão, fazer com que enxerguemos, no caos e no abandono daquelas pessoas representadas nas fotos, certa “humanidade”, a partir do momento em que nos forçamos a enxergá-las individualmente, a tentarmos imaginar suas histórias únicas e peculiares.

A sensação da leitura do texto, juntamente com as imagens que compõem esse texto, é de uma verdadeira viagem no tempo, nessa constante instabilidade e confusão entre presente e passado, entre histórias individuais misturadas a uma grande história coletiva. As imagens reforçam essa sensação de confusão, desconforto, ao observarmos um tempo que já não existe mais.

Um exemplo dessa história coletiva, marcada pela enorme quantidade de pessoas que por ali passavam (e nossa incapacidade de imaginar destinos possíveis para cada uma delas) fica ainda mais evidente quando, ao retornarem a *Ellis Island*, Péric e Bober nos mostram uma cena de abandono, um vazio, um lugar que parece não mais existir, a partir de uma única comparação de imagens: a imagem da sala que servia de recepção a essas pessoas à época em que chegaram, e sua imagem atual retratada no documentário:

Figura 29. Emigrantes aguardando triagem na chegada a Ellis Island

Como restituir esse passado, esses destinos incertos? Como contar uma história da qual não fizeram parte? Como olhar para essa imagem sem correr o risco ou a tentação de tentar imaginar um destino diverso para cada uma dessas pessoas totalmente desconhecidas para nós? Diante da impossibilidade dessa reconstituição, só nos resta contemplar a imagem atual, a certeza inevitável do tempo que já passou e que deixou alguns rastros: a imagem atual só pode querer nos revelar a passagem do tempo, o abandono e os vestígios dos que ali estiveram. Ela não será capaz de responder as perguntas do início desse parágrafo. O trabalho de mostrar a imagem, porém, nos fará ao menos refletir sobre a história sem respostas:

Uma obra fotográfica é incessantemente reinterpretável à medida que a ordem das imagens nunca é imposta como a ordem das frases de um romance, mesmo que a obra fotográfica seja apresentada em um livro; a liberdade é muito maior diante de um livro de fotos que diante de um romance, diante de uma foto que diante de uma simples página. [...] A melhor abordagem da fotografia é poética. Essa liberdade diante da foto explica a dificuldade que o receptor sempre sente diante dela: como abordá-la? Como entrar em sua poesia? Como deslocá-la para a arte? O observador é muito mais livre que no cinema e sempre pode ser ofuscado pelo fenômeno fotografado. (SOULAGES, 2010, p. 200)

Figura 30. " Qui venait là et pourquoi, qui parcourait ces corridors, qui montait ces escaliers, qui attendait sur ces bancs, comme nt s'écoulaient ces heures et ces jours, comment faisaient tous ces gens pour se nourrir, se laver, se coucher, s'habiller ?" são perguntas feitas ao longo do texto literário, que não encontram respostas a partir da imagem acima : ela mostra somente vestígios do que foi o lugar.

Por se tratar de um livro/álbum, como já vimos, a ordem em que olhamos essas fotos não fará diferença; haverá então maior liberdade para uma possível interpretação pelo leitor, conforme nos afirma Soulages. Essa liberdade de interpretação possivelmente nos leva a querer também refletir sobre questões individuais, faz com que nos questionemos também sobre as próprias questões fundamentais para os realizadores do projeto. Por que Perec e Bober se interessam por essas vidas, individualmente? Como enxergam a imagem que enxergamos acima? Será possível enxergar algo a partir desse vazio que se coloca na foto? A ausência não é possível de enxergar, mas de compreender, a partir de imagens como essa.

Assim como nos inspiramos acerca dessas reflexões, após a leitura de *Ellis Island*, também imaginamos tamanha inspiração que Bober e Perec tinham nas mãos. Observar primeiramente as fotos de Lewis Hine (que por si só já se constituem como obra de arte) e a partir dessas imagens conceber novas imagens (a partir do presente), um texto literário que tente dar conta dessa intersecção entre presente e passado, e por fim, realizar um documentário que envolva todas as manifestações artísticas aqui citadas.

É como se o trabalho de Bober, ao término das filmagens de *Récits d'Ellis Island* fosse um grande ato final, impossível de ser concebido antes de todas essas etapas precedentes.

O contato com fotos antigas, a visita ao local atual, a coleta de imagens do presente e a confrontação desses dois tempos, que gerou o texto literário (e esse texto estará no filme, em forma de comentários narrados por Perec). Impossível dissociar, então, presente e passado. Eles são, juntos, a partir das fotos, os responsáveis pela realização do livro/filme.

A sensibilidade necessária para a manipulação desse material será também decisiva para a realização do trabalho. Confrontar uma imagem do passado com o lugar real será a estratégia mais evidente para causar em nós leitores/espectadores, essa angústia entre “ver” e “compreender”: podemos ver o passado e o presente, conectados, a partir da montagem de fotos que dá origem ao filme. Mas não podemos compreender o que foi a passagem daquela família. É só uma imagem, só revela o que foi, o que aconteceu.

Olhar/confrontar esse passado e esse presente nos faz, portanto, “re-enxergar” a imagem de pessoas sem rosto, passar a olhá-las de outro modo: não compreendemos o que se passou, mas conseguimos refletir, particularizar nosso olhar, dar um rosto a esses desconhecidos, olhá-los, literalmente, “com outros olhos”.

Não parece angustiante voltar no tempo e nos deparar com essas famílias, mesmo que seja só uma imagem? A incorporação da foto antiga, junto ao cenário do presente, significa incorporar um novo olhar sobre algo já visto anteriormente.

A fotografia é enigma: incita o receptor a interpretar, a questionar, a criticar, em resumo, a criar e a pensar, mas de maneira inacabável. Ela é antidogmática: é dúvida e colocação em dúvida; é interrogação sobre a existência e sobre o tempo, sobre a matéria e sobre a imagem. Não podemos esgotar uma foto, pois, por meio dessa tensão entre seu material e seu referente para sempre perdido, ela nos escapa como nos escapam o mistério do outro, a realidade do mundo exterior, o problema da existência, a separação do passado, o enigma da morte ou a identidade do nosso eu. (SOULAGES, 2010, p. 346)

Assim, os realizadores nos conduzem a um novo olhar. *Ellis Island*, segundo o guia turístico repete insistentemente durante a visita, não é só um ponto de chegada e partida de milhares de pessoas.

A partir do trabalho de Perec e Bober passamos a olhar pelo viés, pelo peculiar, pelo “buraco da fechadura”: estamos diante de centenas de milhares de detalhes possíveis de serem imaginados, apesar de impossíveis de reconstituição. Os autores colocam a vida

dessas pessoas por eles retratadas dentro de um contexto menos histórico e mais pessoal, mais cotidiano, mais peculiar.

Como já dito anteriormente, é impossível retratar a história somente a partir de dados históricos. Aqui, o texto literário e as manipulações de imagens proporcionarão aos leitores efeitos mais marcantes: esse trabalho de individualização será muito mais evidente no momento em que entrevistam algumas pessoas, quando as colocam na posição de interlocutores.

Mas as pessoas também são particularizadas a partir das montagens das fotos, já que nosso olhar se volta exclusivamente a elas. É como se Bober e Perec desejassem “arrancá-las” da multidão do passado e trazê-las para perto, escutá-las, como se quisessem tomar notas para incluírem em seu trabalho de pesquisa.

Não deixa de ser um trabalho que parte do histórico para um caráter mais poético, mais “humano”: *Ellis Island* se torna então um lugar propício para homenagear cada uma dessas pessoas, individualmente quando possível. Seus rostos são mostrados, mesmo que não haja nomes para eles. É um momento para imaginarmos, juntos com os autores, o que pode ter sido a vida de cada uma dessas pessoas: como leitores criaremos, ao olharmos para cada rosto, também um destino possível para eles. Essa será a nossa criação como leitores e espectadores: a partir do olhar, ser capaz de supor, imaginar e refletir; nosso olhar será tão profundo quanto o olhar dos autores:

Perec e Bober recusam a reconstituição pura e simples das salas pelas quais transitaram os emigrantes e oferecem aos lugares, através da encenação singular das fotografias nos vestígios de Ellis Island, uma outra dimensão e uma profundidade, uma reflexão sobre a ausência e a ausência de traços¹⁴⁰. (TOURNEUR, 2009, p.14)

Os efeitos dessa transposição entre presente e passado são acentuados pela sensação de “realidade” transmitida por fotos que se apresentam em tamanhos ampliados, que nos dão uma quase “ilusão” de que os tempos possam ser incorporados um ao outro. Longe de desejarem confundir ou “enganar” o leitor/espectador, Perec e Bober parecem desejar, realmente, evidenciar esse estranhamento dos tempos, dessa superposição entre presente e passado.

¹⁴⁰ No original: “Perec et Bober refusent la reconstitution pure et simple des salles par lesquelles transitèrent les émigrants et offrent aux lieux, à travers la mise en scène singulière des photographies dans les vestiges d’Ellis Island, une autre dimension et une profondeur, une réflexion sur l’absence et l’absence de traces”.

Figura 31. “Prendre une image, la fixer une minute et décrire tout ce qu’on voit. On se rend compte alors qu’on ne sait pas voir. D’où ce que je fais dans tous mes livres... Ici, la visite guidée du lieu sert à le transformer, à le faire passer par cette étape intermédiaire qui va nous le rendre plus sensible¹⁴¹

¹⁴¹ Trecho de entrevista concedida por Perec a Jean Liberman, em 1980, (“*Ellis Island, c’est le temps où les États-Unis incarnaient la Terre Promise*”) e retomado no artigo já citado de Cécile Tourneur, p. 10.

Figura 32. Foto antiga confrontada ao cenário atual em Ellis Island

Outros detalhes reforçam essa estratégia: o preto e branco da foto sobreposto à imagem atual mostra a nítida diferença entre o lugar da foto e do filme; as fotos, mesmo que antigas dão uma sensação de “atualidade” ausente nas imagens atuais, já que destruídas, abandonadas: a degradação de *Ellis Island* no momento da filmagem “se opõe à impressão de conservação e de bom estado dos lugares que emanam as fotografias, produzindo uma impressão de contemporaneidade mais próximo que o próprio lugar”. (TOURNEUR, 2009, p. 15)

Nada mais banal do que o olhar perdido de uma jovem que não sabe minimamente o que esperar de um mundo até então desconhecido para ela. O olhar dessa jovem é o que interessa a Perec, é o que conduz o trabalho de Bober: não há certezas, não há informações, mas há reflexões e esperanças. Passado e presente se unem para que nos questionemos sobre o futuro: “o que foi o futuro dessa jovem?”, ou “O que pode ser o futuro de nossa humanidade?”

Figura 33. Montagem em uma das cenas do documentário: a imagem da foto fixa se contrapõe ao movimento do mar; sua travessia representou a esperança para milhões de emigrantes.

Imagens precárias: reflexões rumo ao fim da travessia

Partirei agora na direção contrária do caminho de Perec, para enfim concluir minha própria travessia. Daqui em diante não pretendo dar mais detalhes sobre *Récits d'Ellis Island*, e sim abrir um parêntese para iniciar ou deixar em aberto uma reflexão muito breve sobre outro trabalho de Perec, intimamente ligado ao livro/filme *Récits d'Ellis Island*: a série de 39 polaróids tiradas por ele, na travessia de navio que faz para chegar na ilha, e iniciar a filmagem

Como não poderia deixar de ser, essa é uma etapa intermediária do trabalho e que não chegou a ser concluída. O projeto de Perec era dar continuidade a esse projeto juntamente com Jacques Poli, e que tinha por tema principal questionar as “obras no espaço”.¹⁴² E como não poderia deixar de ser também, não se trata de uma obra “convencional”, não é um registro comum de uma viagem a passeio, ou a trabalho.

Trata-se de um “ensaio” fotográfico incomum, realizado por um escritor “incomum”, no sentido de que trabalha com criações sempre oblíquas, em desvio: Jean Rault, em seu texto “Espèces d'espaces photographiques”¹⁴³, nos explica esse caráter “incomum, particular” desse trabalho específico com as polaróids em Perec: o autor considera essas fotos “um caso particular, tiradas no curso de uma travessia a bordo de um porta-contêiner, ou seja, um caso particular de cruzeiro, “fotos-lembrança” estranhas, fotos de viagem que não o são¹⁴⁴. (RAULT, 1998, p. 73)

¹⁴² Para chegar a Nova Iorque, para a filmagem do documentário, em 1979, Georges Perec fez a travessia a bordo de um porta-contêiner, o Atlantic Cognac, e fotografou, com um aparelho Polaroid, o tempo dessa travessia. Ele reuniu, na volta, cerca de cinquenta fotos, das quais quarenta foram colocadas em um álbum que Perec deixou com Jacques Poli, a fim de realizarem um projeto em comum, de acordo com informações de Jacques Neefs (1993, p. 109).

¹⁴³ Na revista *Le Cabinet d'amateur*, n. 7-8, 1998, p. 69-74.

¹⁴⁴ No original: “un cas particulier de la photographie, prises au cours d'une croisière à bord d'un porte-conteneurs, c'est-à-dire un cas particulier de croisière, des “photos-souvenirs” bien étranges, des photos de voyage qui n'en sont pas”.

E por que tratar dessas fotos, origens de um projeto que não se concretizou? Por se tratar de uma pesquisa sobre literatura e sua relação com as fotos, seria quase inevitável mostrar, mesmo que brevemente, esse trabalho de Perec: como tantos outros projetos inacabados do autor, desperta ainda mais interesse e nos faz levantar questões interessantes sobre um Perec desconhecido do público: o “fotógrafo”, por mais que o autor do artigo acima citado afirme: “As polaroids de Perec não são “fotografias de fotógrafo” (p. 71).

Como vimos, os lugares, o cotidiano e as imagens são questões recorrentes na obra perecquiana. Como pesquisadora, considere importante mencionar esse trabalho, mesmo que inacabado, como uma tentativa de representar um momento especial na obra do autor: aquele anterior à chegada à *Ellis Island*, repleto de dúvidas, hesitações em relação ao desconhecido, ao futuro ponto de chegada. Como representar um momento tão peculiar? Perec escolheu usar uma câmera Polaroid para representar, a seu modo, momentos dessa travessia rumo ao desconhecido.

A luz, um dos fatores responsáveis pela reprodução das fotos, vai ter nessas polaroids uma leitura interessante: mais uma vez, a ausência será um tema possível nas minhas reflexões. Tiramos uma foto, normalmente, com o intuito de registrar um momento, uma paisagem, uma pessoa a quem queremos bem.

Nesse caso, Perec nos surpreende desde o início do seu trabalho, quando tem como a primeira experiência uma foto completamente branca, que não acusa a presença de nenhum objeto, nenhuma paisagem, nenhuma “recordação” possível posteriormente. A que se deve essa ação de fotografar uma paisagem indefinida, sem traços, sem vestígios? O que está por trás dessa névoa que se coloca na foto?

O desconhecido o aguarda do outro lado. A brancura da foto remete à ausência de referências: não se sabe o que estará do outro lado esperando por ele. Uma preparação rumo ao desconhecido a partir de imagens, conforme afirma Reggiani: “indo a *Ellis Island*, Perec escolheu praticar uma fotografia que inscrevia segundo múltiplas modalidades as formas de ausência e perda”¹⁴⁵ (REGGIANI, 2003, p. 81)

¹⁴⁵ No original: “En allant vers Ellis Island, lieu pour lui d'une double absence, Perec a choisi de pratiquer une photographie qui inscrivait selon de multiples modalités les formes de l'absence et de la déperdition”.

Interessante pensar na brancura da foto e na sua “baixa definição” para associá-las ao trabalho literário (e autobiográfico) de Perec. A falta de definição, a fragilidade da imagem, a dificuldade em identificar vestígios ou referências me fazem pensar na imagem da polaroïd (além de representar a ausência do lugar ainda desconhecido) como uma espécie de imagem da própria memória: sem vestígios, sem rastros, o que resta é realizar a travessia, em busca de possíveis imagens ou lembranças, talvez presentes somente na chegada ao destino final.

A relação entre memória e imagem já foi explicitada por mim numa frase em que o próprio Perec diz que só lhe restará da memória algumas “fotos amareladas com bordas irregulares”. Essa relação será constante em sua obra, principalmente se lembrarmos que recorre a essas fotos amareladas para iniciar seu primeiro projeto autobiográfico declarado (*W ou a memória da infância*). Por isso, as imagens polaroïd tiradas por Perec podem ser, ao mesmo tempo, representação de uma ausência do lugar desconhecido; representação da fragilidade da própria memória autobiográfica; e, finalmente, a constatação do passar do tempo, do próprio envelhecimento (assim como o das fotos), da passagem por esse tempo, para chegar, finalmente, ao destino desejado.

Esse envelhecimento das fotos é também o envelhecimento do tempo, a partir dessas imagens. Fazer a travessia para chegar à *Ellis Island*, tirando fotos com baixa definição, simboliza de certa forma essa busca por algo que não se sabe onde está: assim como há um narrador em *W*, que parte para uma aventura numa terra distante, há também o escritor Georges Perec que parte em direção a uma ilha abandonada, repleta de vestígios do passado; assim, passar por essa travessia repleta de brumas, e reproduzir essa bruma em “instantâneos”, nos leva a pensar nessa relação entre imagem, tempo, memória, ausência, apagamento.

Como nos lembra Reggiani, no mesmo texto, “as fotografias feitas pelo tempo de bruma dão a ver uma dissolução que aparece como uma verdadeira escolha estética”¹⁴⁶ (p. 79), ou seja, Perec se coloca nesse lugar de bruma, névoa, de visão turva, lugar de busca, para chegar a *Ellis Island*.

¹⁴⁶ No original: “les photographies faites par temps de brouillard donnent à voir une dissolution des formes qui apparaît comme un véritable choix esthétique”.

Como se o que importasse não fosse exatamente o que a foto (não) mostra, mas aquilo que está por vir, que ainda não chegou, que está a caminho. Só que para chegar a esse caminho, a esse lugar de buscas e descobertas, passa inevitavelmente pela névoa, pelo olhar turvo, pela fragilidade da imagem.

Essa ideia de falta de memória, dificuldade em escrever sobre si e sua relação com a bruma está presente também n’*A preparação do romance*, de Barthes: em um trecho afirma que a sua maior dificuldade para escrever um romance, uma espécie de fraqueza “constitutiva”, “fraqueza de um órgão”, é a fraqueza da memória. A seguir, ele nos sugere o quanto pode ser arriscado fazer essa “travessia” rumo à escrita, e o quanto a bruma se liga a uma impotência da lembrança e, conseqüentemente da escrita autobiográfica. Afirma, inclusive, que alguns tipos de deformação de memória são produtivos, citando Proust como exemplo; mas, em seguida, diz que a sua memória não faz parte desse tipo produtivo; é, ao contrário, uma fraqueza, uma incapacidade que o impede de escrever sobre si:

Ora, minha fraqueza de memória é outra: é uma verdadeira fraqueza = uma impotência: “Brume-sur-Mémoire”¹⁴⁷; por exemplo, lembro-me muito mal das datas de minha vida; eu seria incapaz de escrever minha biografia, um curriculum vitae datado. Tenho, sem dúvida, algumas lembranças repentinas, flashes de memória, mas eles não proliferam, não são associativos (“torrenciais”) ≠ Proust. São imediatamente esgotados na forma breve. (BARTHES, 2005, p. 32-33)

Associando as ideias de Barthes com as de Perec, posso refletir sobre essa “travessia de dificuldades” coberta pela névoa, pela bruma, pela falta de lembranças: a dificuldade em se lembrar está ligada à dificuldade em falar sobre si. Perec pode então ter se valido das fotos tiradas nessa travessia, a partir de uma câmera Polaroid para, além de sugerir uma ideia de instantaneidade, de tempo que nos percorre e nos perpassa, uma representação concreta dessa dificuldade em ver/relembrar/escrever.

Reggiani afirma também que essa experiência da travessia se constitui de “uma experiência de tempo à medida que a imagem polaroid é eminentemente frágil, e se deteriora rapidamente” (p. 79)¹⁴⁸, como suas memórias de infância: frágeis, precárias, inconstantes. Essa busca de memórias a partir dessa travessia, dessa névoa, desse olhar

¹⁴⁷ Origem da expressão “Brume-sur-mémoire” aparece na nota 51 desse trabalho.

¹⁴⁸ No original: “une expérience du temps dans la mesure où l’image polaroid est éminemment fragile, et se détériore rapidement”

quase turvo, nos remete à (s) epígrafe (s) de *W*, já que ambos os textos tratam também de algum tipo de busca (seja uma aventura, seja a tentativa da escrita autobiográfica).

A epígrafe da primeira parte nos diz: “essa bruma insensata em que se agitam sombras, como eu poderia clareá-la?”. Retirada de um texto de Raymond Queneau, essa frase evidencia o processo de busca pelas memórias que estão perdidas em meio a essa “névoa”. A segunda parte do livro inicia-se com outro trecho de Queneau: “essa bruma insensata em que se agitam sombras, - então é esse meu futuro?”, ainda não traz respostas para a busca iniciada na primeira parte, ou seja, a busca é contínua, ainda não se chegou a algum lugar. Tentar acessar as memórias será, para o narrador autobiográfico, tão difícil quanto realizar a travessia repleta de névoas. As imagens evocadas – seja pelo texto autobiográfico, seja pelas fotos instantâneas – serão traços visíveis dessa névoa, desse olhar turvo, dessa ausência de lembranças.

Figura 34. Imagens polaroïd da travessia de Perec a bordo de um porta-contêiner, em 1979, rumo a Ellis Island.

Esse movimento de olhar para as fotos esteve presente em vários momentos da obra perecquiana, sozinho ou em parcerias com outros artistas, numa constante busca pela identidade, pelas origens, de diversas maneiras e em épocas distintas: mesmo não se tendo chegado jamais ao destino final, essas travessias incertas foram, ao menos, parte de um processo de escrita e criação fundamentais para a carreira do escritor.

Ler os dois textos, confrontá-los com suas imagens, refletir sobre a ausência das memórias e seus desdobramentos: essa foi também a minha travessia improvável, assim como a tentativa de recuperar as memórias de infância tantas vezes aqui evocadas, em busca de uma possível relação entre dois textos: duas ilhas, várias fotos, e um oceano de dúvidas e hesitações.

Definir a experiência de todas essas leituras pode ser representado, nessas linhas finais, pelas palavras de Jeannine Baude:¹⁴⁹ “ler, escutar, ver, é a viagem improvável para onde a história conduz [...] dar lugar à não-memória que percorre, escava o texto, perfura-o¹⁵⁰. (BAUDE, 1998, p. 47).

Reproduzo, para encerrar, o trecho final do projeto apresentado no ingresso da Pós-Graduação, como mencionado logo no início desse trabalho; concluo que, embora as questões da pesquisa tenham tomado rumos diferentes, tenham sofrido diversos desvios durante o percurso, a essência dos meus questionamentos iniciais esteve presente ao longo de todo o trabalho: “muitas perguntas e uma viagem a ser realizada, através da leitura e da pesquisa, esperando que não ocorra nenhum naufrágio; ou, ao contrário, que esta viagem possa iniciar-se, mesmo sem pretensões de tornar-se acabada, errando em alguns destinos ou paradas, mas ao menos deixar lembranças marcantes na nossa memória durante todo o seu curso”. Posso dizer, enfim, que a viagem foi iniciada. O que vem a seguir ainda é mistério, e há muitos caminhos ainda a serem trilhados, em direção a novas direções, novos horizontes e novas possibilidades de pesquisa.

¹⁴⁹ No texto *De l'improbable ou de l'autobiographie*, na revista *Le Cabinet d'amateur*, 7-8, 1998, p. 47-50.

¹⁵⁰ No original: “Lire, écouter, voir, c'est le voyage improbable où le récit conduit.[...] Laisser place à la non-mémoire qui sillonne, creuse le texte, le troue”.

BIBLIOGRAFIA

Esta versão corrigida conta com um acréscimo de obras na bibliografia que, mesmo importantes para a pesquisa, acabaram não sendo citadas na versão final da dissertação.

ARBEX, Márcia. **Alain Robbe-Grillet e a pintura**. Jogos Especulares. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013

AUGÉ, Marc. **Não-lugares : introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas : Papyrus, 1994.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável** – cinema e pintura. Tradução : Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

_____. **A imagem**. Tradução : Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas : Papyrus, 2011.

BARTHES. Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

_____. All except you – Saul Steinberg. In: **Inéditos –vol. 3- Imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A preparação do romance vol. I**. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

_____. **La préparation du roman I et II**. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980. Paris : Seuil/IMEC, 2003

_____. Le message photographique. In: **Oeuvres complètes** (t.1). Paris: Seuil, 2002.

_____. Sobre a fotografia. In: **O grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARY, Cécile De. *Récits d'Ellis Island* (Georges Perec). Des récits contestés. In: **Cahiers de Narratologie** [En ligne], consultado em 26 jun. 2014. Disponível em: <http://narratologie.revues.org/942>

BELLOS, David. **Georges Perec – Une vie dans les mots**. Paris : Seuil, 1994.

BENJAMIN, Walter. Petite histoire de la photographie. **Études photographiques**, nov. 1996, [En ligne]. Consultado em 22 set. 2013. Disponível em : <http://etudesphotographiques.revues.org/99>

BOBER, Robert ; PEREC, Georges. **Récits d'Ellis Island – histoires d'errance et d'espoir**. Paris : P.O.L., 1995

BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie**. Paris : Éditions de Minuit, 1989.

BURGELIN, Claude. **Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre** : Perek avec Freud, Perek contre Freud. Strasbourg : Circé, 1996.

CAHIERS GEORGES PEREC 1. Colloque de Cerisy (juillet 1984) sous la direction de Bernard Magné. P.O.L., 1985

CAHIERS GEORGES PEREC 2. W ou le souvenir d'enfance : une fiction ? Actes du séminaire Georges Perek (1986-1987). TEXTUEL 34/44, vol. 21, Université Paris VII, 1988.

CAHIERS GEORGES PEREC 6. L'Oeil d'abord... Georges Perek et la peinture. Travaux réunis par Éric Beaumatin et Hans Hartje. Le Seuil, 1996.

CAHIERS GEORGES PEREC 9. Le cinématographie. Textes réunis par Cécile De Bary. Le Castor Astral, 2006.

CHAUVIN, Andrée ; MADINI, Mongi. La remontée des images (sur les Récits d'Ellis Island). In : **LE CABINET D'AMATEUR**, n° 6. Toulouse : PUM, 1997.

CHAUVIN-VILENO, Andrée. Pratiques photobiographiques chez Perek et Roubaud. In: **Images du mythe, images du moi**. Presses Univ. Franche-Comté, 2002

CONSTANTINI, Michel. Ecrire l'image, redit-on. In: **Littérature**, N°100, 1995. pp. 22-48. Consultado em 27 set. 2013. Disponível em : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-800_1995_num_100_4_2383

DELAGE, Christian ; GUIGUENO, Vincent. Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer. In : **Études photographiques**, 3 nov. 1997,[en ligne], consultado em 6 set. 2013. Disponível em <http://etudesphotographiques.revues.org/290>.

DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo : Editora 34, 2010.

_____. **Images malgré tout**. Paris : Éditions de Minuit, 2003

DOUBROVSKY, Serge. **Autobiographiques : de Corneille à Sartre**. Paris : PUF, 1988.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994

DUCRET, Viviane. **Georges Perec : Autobiographie et Trauma**. 2007. 152 fls. Tese de Doutorado. Faculty of the Graduate School University of Missouri, Columbia. Dezembro de 2007.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.

_____. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GIRAUDO, Lucien. **Michel Butor, le dialogue avec les arts**. Presses Universitaires du Septentrion, 2006

GOURITIN, Patricia. Littérature et photographie, du lisible qui fait voir au visible qui narre, **Acta fabula**, vol. 10, n° 4, abril, 2009. Consultado em 27 set. 2013. Disponível em: <http://www.fabula.org/revue/document5017.php>

HUGLO, Marie-Pascale. Mémoire de la disparition: Récits d'Ellis Island: l'album. **Protée**, vol. 32, n° 1, 2004, p. 7-14. Consultado em 14 jul 2013. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/011020ar>

JACCOMARD, Hélène. **Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine**. Genève: Droz, 1993.

JAUSS, Hans Robert. **Recepção e produção: o mito dos irmãos inimigos**. (Tradução de Samara Geske). Revista Criação & Crítica, número 9, outubro/2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46874>

JOUE, Vincent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

L'ARC. Georges Perec. Librairie Duponchelle, n° 76, 1990.

LE CABINET D'AMATEUR. Perec et l'image, N° 7-8, Presses Univ. du Mirail, 1998.

LEAK, Andy. W/ DANS UN RÉSEAU DE LIGNES ENTRECROISÉS: souvenir, souvenir-écran et construction dans W ou le souvenir d'enfance". In : **Parcours Perec** : Colloque de Londres, mars 1988. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1990.

LECARME, Jacques et Lecarme-Tabone, Éliane. **L'autobiographie**. Paris : Armand Colin, 1999.

LEJEUNE, Philippe. **La mémoire et l'oblique**. Georges Perec autobiographe. Paris : P.O.L. 1991.

_____. Le pacte autobiographe (bis)". In : **Moi Aussi**. Paris : Éditions du Seuil, 1986.

_____. **Les brouillons de soi**. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

_____. Perec et la règle du je. Texto apresentado em Conferência na Florença (1991), retomado na revista **Le Magazine Littéraire**, n. n° 316, em dezembro de 1993, sob o título: Une autobiographie sous contrainte, disponível no site: www.autopacte.org

_____. La rédaction finale de W ou le souvenir d'enfance. In: **Poétique**. Seuil, 2003, n. 133, p. 73 a 107.

_____. Vilin Souvenirs. In: **Genesis I**, 1992, p. 127-151

MURAD, Samira. **Le voyage d'hiver de Georges Perec ou a máquina de contar histórias: leitura e potencialidade, leitura como potencialidade**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, FFLCH, 2007

_____. **Sobre a leitura de A la recherche du temps perdu**. Tese de Doutorado. USP, FFLCH, 2012.

NEEFS, Jacques; HARTJE, Hans. **Georges Perec: images**. Paris: Seuil, 1993

NEEFS, Jacques; DIDIER, Béatrice. (dir.). **Penser, classer, écrire**. De Pascal à Perec. Paris : PUV, 1990.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2008

NORDHOLT, Annelise Schulte. **Perec, Modiano, Raczymow La génération d'après et la mémoire de la Shoah**. NY: Editions Rodopi, 2008

PEREC, Georges. **53 Jours**. Paris : Gallimard, 1993.

_____. **A vida modo de usar** : romances. São Paulo : Companhia das Letras, 1991.

_____. **As coisas** : uma estória dos anos 60. São Paulo : Nova Crítica, 1969.

_____. **Espèces d'espaces**. Galilée, 1992

_____. **Je me souviens**. Paris : Hachette, 1994.

_____. **Je suis né**. Paris : Seuil, 1990.

_____. **La disparition** : roman. Paris : Denoël, 1988.

_____. **La vie mode d'emploi** : romans. Paris : Hachette, 1991.

_____. **Les choses** : une histoire des années soixante. Paris : Julliard, 1991.

_____. **L.G.** Une aventure des annés soixante. Paris: Seuil, 1992.

_____. **L'infra-ordinaire**. Paris : Seuil, 1989

_____. **Penser, classer**. Paris : Hachette, 1985.

_____. **Un homme qui dort**. Paris : Denoël, 1993.

_____. **W ou le souvenir d'enfance**. Paris: Denoël, 1975.

_____. **W ou a memória da infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PIERROT, Anne Herschberg. **Cette brume de la mémoire**, *Item* [on line]. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=434565>.

PINO, Claudia Amigo. **A ficção da escrita**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004

PONTALIS, Jean-Bertrand. **Ce temps qui ne passe pas**. Paris: Gallimard, 1997.

_____. **Entre le rêve et la douleur**. Paris: Gallimard, 1977.

_____. **O amor dos começos**. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1988.

QUIGNARD, Pascal. Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas. In: **Petits Traités**, vol. I. Paris: Gallimard, 1997.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

_____. (org.). **Teoria contemporânea do cinema** – documentário e narratividade ficcional – Volume II. São Paulo: Senac, 2005.

RÉCITS D'ELLIS ISLAND. **Traces**. Direção: Robert Bober e Georges Perec. Institut National de l'Audiovisuel, 1980, DVD (58 min.)

_____. **Mémoires**. Direção: Robert Bober e Georges Perec. Institut National de l'Audiovisuel, 1980, DVD (60 min.)

REGGIANI, Christelle. Perec: une poétique de la photographie. In: **Littérature**, nº 129, 2003, Matières du roman, p. 77-106.

ROCHE, Denis. **La disparition des lucioles: réflexions sur l'acte photographique**. Paris: Editions de l'Etoile, 1982.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. Image et temps, ou le temps de l'arrêt. In: **Littérature**, Nº115, 1999. Henri Michaux. pp. 94- 103.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Constancia Egredas. São Paulo: Senac, 2009

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Tradução de Eleonora Bottmann, com colaboração de Denise Bottmann. Campinas: Papirus, 1996.

SIRVENT, Michel. **Georges Perec ou le dialogue des genres**. New York : Rodopi, 2007.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Senac, 2010.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Lisboa: Dom Quixote, 1986

_____. **Diante da dor dos outros**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

SPERANZINI, Manlio de Medeiros. **A pesquisa (in) finita das coisas**. 206 p. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

STAROBINSKI, Jean. La relation critique. In : **L'Oeil Vivant II**. Paris, Seuil, 1970.

TOURNEUR, Cécile. Les dispositifs de fiction cinématographique au sein du documentaire *Récits d'Ellis Island*, de Georges Perec et Robert Bober (1980), In: **Conserveries mémorielles** 6, 2009. Consultado em 26 jun 2014. Disponível em: <http://cm.revues.org/357>

XAVIER, ISMAIL. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.