UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

LEONARDO CAVALCANTE MENDES

A expansão da literatura em Georges Perec: montando as peças radiofônicas e
cinematográficas

(Versão Corrigida)

São Paulo

2019

LEONARDO CAVALCANTE MENDES

A expansão da literatura em Georges Perec: montando as peças radiofônicas e
cinematográficas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários e Culturais.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Amigo Pino

(Versão Corrigida)

São Paulo

2019

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.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M538e Mendes, Leonardo
 A expansão da literatura em Georges Perec:
 montando as peças radiofônicas e cinematográficas /
 Leonardo Mendes ; orientadora Claudia Pino. - São
 Paulo, 2019.
 114 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês.

1. Georges Perec. 2. Literatura Francesa. 3.
Oulipo. 4. Peça Radiofônica. 5. Cinema. I. Pino,
Claudia, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE**

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Leonardo Cavalcante Mendes

Data da defesa: 26/08/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Claudia Amigo

Pino

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/11/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

MENDES, Leonardo Cavalcante. **A expansão da literatura em Georges Perec:** montando as peças radiofônicas e cinematográficas. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários e Culturais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.	Dr.	
Instituição		

Julgamento	
Assinatura	

Prof.	Dr.	
Instituição		

Julgamento	
Assinatura	

Prof.	Dr.	
Instituição		

Julgamento	
Assinatura	

Prof.	Dr.	
Instituição		

Julgamento	
Assinatura	

AGRADECIMENTOS

A Claudia Amigo Pino, orientadora e amiga, pela confiança e por ter me apresentado o universo de Georges Perec.

Aos amigos do grupo de pesquisa Criação e Crítica, por compartilharem as alegrias e as dificuldades da academia e por todo o apoio ao longo desta e de outras pesquisas.

A Gisela Bergonzoni, por ajudar este trabalho a nascer e pelos comentários durante o processo.

A Tatiana Barbosa Cavalari, com quem divido o prazer de estudar Georges Perec, por compartilhar comigo tantas reflexões a respeito do autor e por ser uma amiga presente em todos os espaços da universidade.

A Angélica Amâncio, pela amizade e pelas reflexões sobre literatura e outras artes.

A Katerina Kaspar, pela presença diária nas reuniões da família na biblioteca.

A Leda Botton, pelas revisões recorrentes, mas principalmente pelo companheirismo no dia a dia de bibliotecas e dos cafés da universidade.

A Paloma Vidal e a Zéfere, por participarem da banca de Qualificação, ajudando a organizar as peças deste quebra-cabeças. Àquela, especialmente pelas indicações proveitosas; a este, também por expandir a literatura de Perec no Brasil.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas e da Monitoria do Francês, por todo o auxílio.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro.

A Priscila Rezende Carvalho, pelas quase duas décadas de amizade e pela certeza de que, não importa o que aconteça, isso nunca vai mudar.

Aos meus pais, Ailton Mendes e Tania Cavalcante, pelo apoio, pela compreensão nos momentos de ausência e por confiarem em todas as minhas decisões.

A Stephanie Pollo, pela companhia que me conforta em qualquer circunstância e por ilustrar minha vida com cores tão belas.

RESUMO

Mendes, Leonardo Cavalcante. **A expansão da literatura em Georges Perec:** montando as peças radiofônicas e cinematográficas. 2019. 113 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Este trabalho pretende compreender as correspondências entre a escrita e as produções para rádio e cinema na obra do escritor francês Georges Perec (1936-1982). A análise se baseia na metáfora do quebra-cabeça: imaginando cada produção como uma das peças do jogo, estabeleceremos as relações entre elas ao encaixá-las. A partir dessa ideia, o objetivo desta pesquisa é encaixar as peças dos projetos radiofônicos e audiovisuais, revelando uma imagem que permita explorar como essas conexões ocorrem nos diferentes meios e como a escrita de Perec se amplia a partir deles. O trabalho está dividido em três capítulos: o primeiro busca explorar a relevância do meio audiovisual e o modo como outras mídias foram incorporadas a procedimentos literários, assim como a literatura também se estendeu para esses novos suportes; o capítulo seguinte percorre toda a produção de Perec para a rádio, suporte que o escritor utilizou como laboratório para testar novos artifícios que posteriormente seriam reutilizados na escrita de outros trabalhos, além de também receber peças importantes para o seu projeto literário; no último capítulo, voltamos nossa atenção para a cinematografia de Perec, com o objetivo de investigar como tópicos e características comuns de sua escrita se repetem em seus filmes. A comparação entre os trabalhos é realizada a partir de temas e procedimentos semelhantes reproduzidos nas diferentes mídias, como os aspectos autobiográficos e as restrições que afetam o processo de criação — as *contraintes*. Dessa forma, a pesquisa trata de mostrar como o autor, independente do meio, entrelaça toda a sua obra.

Palavras-chave: Georges Perec. Literatura Francesa. Oulipo. Peça radiofônica. Cinema.

ABSTRACT

Mendes, Leonardo Cavalcante. **The expansion of literature in Georges Perec: putting together radiophonic and cinematographic pieces.** 2019. 113 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This dissertation aims to understand the correspondences between the writing, and the radio and film productions in the works of the French writer Georges Perec (1936-1982). The analysis is based on the puzzle as a metaphor: considering each work to be a piece of this game, we will establish links between the pieces as we put them together. From this idea, the objective of this research is to put together the pieces such as his radiophonic and audiovisual works, in order to unveil an image that will allow us to explore how these connections take place in different media and how Perec's writing is enhanced by these bonds. This dissertation is divided into three chapters: the first one explores the relevance of audiovisual medium and the way in which other media have been incorporated into literary devices, as well as, literature has also been expanded to these new supports; the following chapter covers Perec's whole radio productions, a medium that has been used by the writer as a test laboratory for new artifices that will be reused later in the writing of other works, besides their importance as pieces of his literary project; the final chapter will be focused on Perec's cinematography, in order to investigate how topics and common characteristics of his writing are reiterated in his films. The comparison between Perec's works is conducted by similar themes and procedures that are reproduced in different media, such as autobiographical aspects and restraints that affect his creative process – the *contraintes*. Therefore, this research reveals how the author, regardless of the medium, intertwines all his works.

Keywords: Georges Perec. French Literature. Oulipo. Radio drama. Intermediality.

RÉSUMÉ

Mendes, Leonardo Cavalcante. **A expansão da literatura em Georges Perec:** montando as peças radiofônicas e cinematográficas. 2019. 113 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Cette dissertation a pour but comprendre la correspondance entre l'écriture et les productions radiophoniques et cinématographiques dans l'œuvre de l'écrivain français Georges Perec (1936-1982). L'analyse est basée sur la métaphore d'un casse-tête : les relations entre chaque production seront pensées comme la mise en place des pièces du jeu. À partir de cette idée, l'objectif de cette recherche est de bien résoudre le casse-tête, en plaçant les éléments des projets radiophoniques et audiovisuels, afin de révéler une image où il sera possible d'explorer comment ces connexions se produisent dans les différents supports et comment l'écriture de Perec s'enrichit. La dissertation est divisée en trois chapitres: dans le premier, on cherche à explorer la pertinence du média audiovisuel et comment d'autres médias ont été incorporées aux procédures littéraires, tout comme la littérature s'est également étendue à ces nouvelles médias ; le chapitre suivant présente la production radiophonique de Perec, un support que l'auteur a utilisé comme laboratoire pour tester de nouveaux artefacts qui seront par la suite réutilisés dans la rédaction d'autres œuvres, ainsi que pour recevoir des pièces importantes pour son projet littéraire; dans le dernier chapitre, on s'intéresse à la cinématographie de Perec, dans le but d'enquêter sur la manière dont les sujets et les caractéristiques communes de son écriture se répètent dans ses films. La comparaison entre les œuvres est faite à partir de thèmes et de procédures similaires à ceux reproduits dans différents médias, tels que les aspects autobiographiques et les restrictions qui affectent le processus de création - notamment les contraintes. De cette manière, la recherche aspire de montrer comment l'auteur entrelace l'ensemble de son travail, quoique soit le moyen utilisé.

Mots-clés : Georges Perec. Littérature française. Oulipo. Pièce radiophonique. Intermédialité.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O caligrama La colombe poignardée et le jet d'eau	19
Figura 2 - Georges Perec durante as filmagens de Les Lieux d'une fugue	25
Figura 3 - Les Lieux d'une fugue. Imagens desfocadas.	30
Figura 4 - Fluxograma de L'augmentation.	53
Figura 5 - A partitura Souvenir d'un Voyage à Thouars.....	57
Figura 6 - Ilustração de Fred Forest para a revista Cause Commune.....	61
Figura 7 O primeiro plano de Récits d'Ellis Island	66
Figura 8 O guia em Récits d'Ellis Island	67
Figura 9 - La vie filmée	68
Figura 10 - Pessoas dançando em La vie filme	70
Figura 11 - Les Lieux d'une fugue - Mercado de selos.	71
Figura 12 – Les Lieux d'une fugue - Travelling.	72
Figura 13 - Les Lieux d'une fugue - Perec refletido na vitrine da padaria	74
Figura 14 - Les Lieux d'une fugue Travelling Avenida Champs-Élysée.....	75
Figura 15 - Les Lieux d'une fugue - A espera na delegacia.	76
Figura 16 - Les Lieux d'une fugue - Carrossel azul e laranja	77
Figura 17 - Les Lieux d'une fugue - O grande sol laranja que decora o carrossel.....	78
Figura 18 - Un homme qui dort - Portrait de um homme colada na parede.....	84
Figura 19 - Un homme qui dort - O postêr de Escher	87
Figura 20 - Un homme qui dort - La Reproduction Interdite	88
Figura 21 - Un homme qui dort - Rue Vilin.....	89
Figura 23 - Série Noire - O prenúncio na primeira cena.	99
Figura 24 - Série Noire - A interação comum entre as protagonistas	100
Figura 25 - Perec, durante as filmagens de Série Noire.	101

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Os trabalhos de Perec na rádio.	34
Tabela 2 - Diálogos de Les Horreurs de La Guerre e as letras do alfabeto francês ...	51
Tabela 3 – Espelhamento entre os discursos	59
Tabela 4 - O real e o ficcional em W e Fonctionnement du système nerveux	60
Tabela 5 - Confluências de Au cœur du monde primitif e La Vie mode d'emploi.....	95
Tabela 6 - Filmes com a participação de Georges Perec	113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. SEPARANDO AS CORES: A EXPANSÃO DA LITERATURA	16
1.1. Maquinar a poesia	16
1.2. Manipular a memória	23
2. MONTANDO AS BORDAS: PEÇAS IRRADIADAS.....	33
2.1. A presença de Georges	36
2.2. Jogos de palavras.....	47
2.3. A expansão sonora	54
3. PREENCHENDO O INTERIOR: A REVELAÇÃO DA IMAGEM.....	63
3.1. Reconstituição da memória.....	64
3.2. Regras de construção.....	81
3.3. Relações referenciais	91
O QUADRO FINAL	103
REFERÊNCIAS.....	107
ANEXOS.....	111

INTRODUÇÃO

O trabalho que aqui se apresenta aborda as produções radiofônicas e cinematográficas de Georges Perec a partir dos elos com a sua obra literária. O propósito é identificar como esses laços entre os diferentes meios e a escrita interligam a obra do autor e expandem sua literatura para além dos limites tradicionais. A imagem de um universo artístico interligado se revela refletida na metáfora do quebra-cabeças, em que cada peça do jogo simboliza uma produção perecquiana, que ao ser encaixada às demais estampa a totalidade de sua obra.

O projeto inicial previa o estudo intermediático entre o curta-metragem *Les Lieux d'une fugue* e três romances de Perec. A intenção era estabelecer quais interações entre essas mídias — cinema e livro — se manifestavam nas obras. No entanto, os espaços em branco que surgiam na imagem me levavam a procurar outras peças que eram incorporadas ao estudo, e cada uma delas suscitava diferentes questões a serem respondidas para que o encaixe fosse possível. Por consequência disso, em pouco tempo eu tinha à mão uma série de peças desorganizadas cuja junção era incerta. Dessa forma, o presente trabalho surgia daquilo que posteriormente viria a ser o seu maior entrave — e que parece ser um obstáculo regular a muitos que se dedicam aos estudos sobre Perec: a pluralidade de vias.

A ambição (irrealizável) de esgotar a obra de Perec, semelhante à dele para com os lugares e os gêneros literários, não foi uma armadilha montada nesta pesquisa, e para explicar a sua origem, preciso voltar um pouco no relato. Ela começou a aparecer em 2014, nas primeiras conversas com a professora Claudia Amigo Pino. Após assistir à disciplina *Narrativa Francesa*, cujo eixo temático eram as relações entre literatura e cinema, a procurei com a intenção de realizar um projeto de iniciação científica voltado a esse tema. Sem saber ao certo quais obras gostaria de estudar, possuía apenas uma ampla lista de autores que me interessavam. Esta lista cresceu ainda mais com algumas sugestões da professora e, no meio disso, dois nomes combinaram e se tornaram matéria de minha primeira pesquisa: o cineasta Jacques Tati e o escritor Georges Perec. Pouco tempo após começar a pesquisa, tive a oportunidade de cursar um intercâmbio na universidade Paris VII, onde assisti a algumas disciplinas do curso de cinema, o que foi útil nos estudos sobre a relação da sétima arte com a literatura. Durante esse período também aproveitei para visitar algumas vezes a *Associação Georges Perec*, localizada dentro da biblioteca de Arsenal. Uma das surpresas que se tem após algum contato com esse escritor é a percepção de quão extensa é sua obra, tanto em quantidade de publicações quanto em diferentes mídias e gêneros por ele trabalhados. Isso me estimulava a lê-lo e conhecê-lo

cada vez mais e, por esse motivo, finda iniciação científica, busquei continuar os estudos no mestrado me aprofundando exclusivamente em Georges Perec.

Isto posto, retorno à necessidade de juntar as peças, pois foi com uma imagem sem muita nitidez que cheguei ao exame de qualificação. A banca foi essencial para que eu comesse a ajustar o foco e distinguisse as diferentes gravuras que poderia recortar. A estrutura precisava ser corrigida, e para isso era preciso decidir quais peças fariam parte dos estudos: os filmes? Os livros? Ou a possibilidade de pensar a produção artística de Perec independente dos suportes? As sugestões mostraram diferentes caminhos para repensar o objeto e reorganizar os capítulos, visando o desenvolvimento de uma pesquisa mais compreensível.

Os quebra-cabeças são diferentes dos jogos de ligar os pontos, pois suas partes não possuem uma ordem exata e obrigatória para atingir o resultado final. Seguindo esse espírito, a banca não me deu pontos numerados para traçar, mas me orientou com diferentes formas de escolher e dispor as peças para que eu escolhesse como montá-las. A partir disso, concentrei a pesquisa nas obras cinematográficas, por entender que elas ofereciam os recursos para a literatura se expandir. Mais tarde, as peças radiofônicas foram inseridas — por sugestão da orientadora — na pesquisa, pois também foram um meio que ofereceu a Perec diferentes formas de experimentar na escrita.

As sugestões de leitura da banca contribuíram para pensar nas formas de expansão e como elas se aplicavam nos temas e nas buscas de Perec por novos formatos. Os textos *Les Lieux d'une ruse* e *La boutique obscure* ajudaram a assimilar como as ideias de sonho e memória influenciaram na escrita do autor. Da mesma forma, as recomendações de algumas entrevistas específicas foram fundamentais para pensar nas relações de Perec com o cinema e captar o uso de algumas restrições na composição dos filmes. A respeito de pensar a arte perequiana independentemente do suporte, a leitura de Florencia Garramuño foi determinante para refletir sobre os limites e as especificidades desses meios. Por fim, o conceito de escrita não criativa, de Kenneth Goldsmith — autor que, pouco tempo após a qualificação, tive a oportunidade de assistir a uma performance no Sesc —, ampliou meu entendimento sobre o reaproveitamento do texto e a confluência entre diferentes obras, pontos importantes na análise dos trabalhos de Perec.

Não sendo capaz de traçar todos os caminhos sugeridos, ficou para trás a reflexão sobre o esgotamento da literatura e a expansão para outros meios, como as performances visuais e as instalações artísticas. Embora as ideias de Rosalind Krauss, acerca dos diferentes meios de expressão que podem ocupar o chamado campo ampliado, sejam pertinentes no debate sobre a expansão da literatura, não encontrei uma maneira oportuna para inseri-la nesta pesquisa.

Após a redefinição do objeto e a reorganização dos capítulos, a dissertação foi estruturada da seguinte forma: o primeiro capítulo busca investigar como os primeiros escritores que tiveram contato com a cinematografia pensavam a incorporação das artes audiovisuais no universo literário, e os caminhos que eles traçaram para que a literatura ocupasse seu espaço nas salas de cinema. A partir das pesquisas de Nadja Cohen, tentei explicar como os ensaios dos escritores de vanguarda, especialmente os chamados de Aragon e Apollinaire, estimularam outros artistas a pensar em novas possibilidades para a arte por meio da integração de recursos audiovisuais e literatura. Além disso, o capítulo tratou dos conceitos de Pasolini sobre os diferentes tipos de cinema, a fim de compreender como a poesia pode ser traduzida para o universo cinematográfico. Espero também ter conseguido demonstrar como a obra de Perec responde as concepções mencionadas nesta primeira parte.

No capítulo seguinte percorri toda a produção radiofônica de Perec, destacando como esse meio serviu de laboratório para experimentações essenciais na composição literária do escritor. As análises foram embasadas na bibliografia escrita por David Bellos e nas reflexões das pesquisadoras Loredana Fiorletta, cuja tese aborda as obras intermediárias de Perec, e Chiara Nannicini Streitberger, especialista em expressões artísticas na rádio. Para montar essas peças, elas foram divididas em três figuras, de acordo com seus aspectos mais expressivos: traços autobiográficos, jogos de palavras — *contraintes* oulipianas — e manipulação de recursos radiofônicos.

No último capítulo apresentei os projetos cinematográficos e tentei indicar como os temas e os procedimentos da escrita perecquiana se repetem — e também se expandem — nos filmes que ele participa, seja em obras do próprio escritor, seja em projetos de outros diretores, para os quais Perec é contratado como roteirista. A divisão do capítulo também é feita com base nas características mais sobressalentes de cada filme: aspectos autobiográficos, restrições na composição — novamente, *contraintes* — e obras em que as referências e o reaproveitamento de trechos é a marca principal. O *Cahiers Georges Perec n° 9*, dedicado ao cinema perecquiano contribuiu bastante para análises, especialmente os textos de Wilfrid Mazzorato, que analisou o curta *Les Lieux d'une fugue*, de Isabelle Dangy, que transcreveu algumas partes do documentário *Ahô... au cœur du monde primitif* e os estudos de Mireille Ribière sobre os projetos para cinema inacabados.

Para montar um quebra-cabeças é necessário observá-lo, ao menos, de duas perspectivas diferente: uma mais aberta, que permita analisar todo o espaço da imagem, avaliar as cores e pressupor onde vai cada grupo de peças; e outra mais fechada, que possibilite examinar de forma cuidadosa cada uma delas, reparando nos detalhes, nos traços e nos

formatos, para que seja possível, uma a uma, encaixá-las. Nesta pesquisa, tentei seguir um esquema comum para completar o jogo. Contemplando diferentes perspectivas do quebra-cabeças de Perec, elegi as peças que me pareciam mais apropriadas — é verdade, precisei trocá-las algumas vezes —, depois montei os contornos com tudo que pude encontrar a respeito delas e, por fim, dediquei-me a preencher a imagem com os fragmentos que fui capaz de combinar. Espero que este texto consiga revelar essa imagem.

1. SEPARANDO AS CORES: A EXPANSÃO DA LITERATURA

1.1. Maquinar a poesia

O surgimento do cinema na passagem do século XIX para o século XX redefiniu percepções que antes pareciam imutáveis. A noção de tempo perdia linearidade para ganhar novos modos de compreensão. Uma flor que antes levava dias para desabrochar aos nossos olhos, agora abria-se em poucos segundos diante da tela. Um frenético movimento de dança podia ser visto e analisado vagorosamente. As formas também não eram mais as mesmas. Através de um truque podíamos ver uma cabeça ser inflada até explodir. Os diferentes planos traziam importância a pequenos objetos, transformavam atores em divindades. Como não se deixar seduzir pelo sorriso de Pearl White preenchendo dois metros de tela brilhante? Um sorriso que anunciava as transformações do novo mundo¹. O cinema desenvolvia seu próprio fluxo, ele não permitia, como a literatura, modificações no curso ou no ritmo. Não era possível folhear os capítulos aleatoriamente. Os espectadores experienciavam uma imersão na narrativa conforme o desejo do realizador. Esses estímulos visuais chamavam a atenção dos escritores de vanguarda, que enxergavam nas novas técnicas uma aproximação com a vida moderna. O caos, a velocidade e as possibilidades criadas iam de encontro às novas percepções, e embriagavam os poetas tal qual substâncias alucinógenas.

J'aime aussi beaucoup les métropolitains et les chemins de fer suspendus. Surtout ceux de New York, car ils sont mal bâtis et il y arrive beaucoup d'accidents. Les express fusent. Les roues tournent. Les ressorts grincent. Un rythme aheurté, impair, m'emporte. Je bois de la vitesse, cette absinthe de tout le corps. Quand je suis ivre, le train s'arrête. Et mes excès ne vont pas plus loin. (CENDRARS, apud COHEN, 2014, p. 223.)

O aparato cinematográfico concebeu novas perspectivas no campo das ciências humanas e das artes. Louis Aragon (2007), no artigo *Du Decor* (1918), reivindica um cinema autêntico, que não seja apenas um teatro filmado. Proposta idêntica a de Soupault (1979, p. 23) em *Note 1 sur le cinéma*: “Devemos, portanto, estabelecer uma diferença entre a tela e o palco, separarmos a arte cinematográfica da arte do teatro”. Segundo Nadja Cohen (2014, p. 223), a proposta teórica desses autores ilustrava a necessidade de se inspirar no cinema para renovar a estética da arte poética. O escritor enxerga no novo dispositivo a possibilidade de ampliar a poesia e a filosofia, alcançando uma nova estética:

¹ "Ce sourire presque féroce annonçait les bouleversements du nouveau monde". SOUPAULT (1979, p. 42)

Doter d'une valeur poétique ce qui n'en possédait pas encore, restreindre à volonté le champ objectif pour intensifier l'expression, voilà deux propriétés qui contribuent à faire du décor cinématographique le cadre adéquat de la beauté moderne. (ARAGON, 2007, p. 56)

Essa reflexão também é comum a Perec, que busca aplicar esse prolongamento da escrita utilizando o contraponto entre imagem e som: “ampliar um trabalho de escrita o expandindo com um contraponto entre imagens e sons” (PEREC, 2003c, p. 100), uma maneira de expandir o alcance de sua literatura e unir as peças de seu quebra-cabeças. Assim, os recursos audiovisuais e os procedimentos literários são associados a fim de compor uma obra que se expande para além dos limites tradicionais. O texto escapa do papel e o vídeo extrapola a tela iluminada. Se o resultado final dessa combinação é um livro, uma peça de rádio ou um filme é uma questão secundária, pois o essencial é a elaboração de um universo literário por meio de temáticas e procedimentos recorrentes no trabalho do escritor.

Essa expansão da literatura vai além da discussão sobre o suporte, pois não se trata apenas da combinação entre duas mídias, mas da ampliação de suas dimensões e de como compreendemos o objeto artístico. Nesse debate sobre o limite e a especificidade dos meios, Florencia Garramuño afirma:

Dado que um meio é mais que um suporte físico, e se define pela superposição sempre em movimento e pela transformação das convenções artísticas que em determinados momentos históricos o delimitam, é evidente que esta expansividade dos meios — cuja genealogia começa algumas décadas atrás — é algo diferente da mistura de suportes (GARRAMUÑO, 2014, p. 86)

A estética que Perec e os escritores de vanguarda buscavam se faz a partir de todos os elementos de que o cinema dispõe. Ao comentar o enquadramento, Aragon ilustra como o plano detalhe pormenoriza os objetos e lhes incute um aspecto poético:

Les enfants, poètes sans être artistes, fixent parfois un objet jusqu'à ce que l'attention le grandisse, le grandisse tant, qu'il occupe tout leur champ visuel, prend un aspect mystérieux et perd toute corrélation avec une fin quelconque. (ARAGON, 2007, p. 56)

Cendrars colocava os filmes e os cartazes publicitários no mesmo patamar que a poesia, pois seu "lirismo visual" concedia a essas obras um elemento poético. Era o que Aragon perseguia: um valor poético que intensificasse a expressão, a utilização de uma nova estética no novo mundo e a abolição de formas ultrapassadas. Aragon buscava dentro do cinema uma

"magia moderna", uma poesia realmente contemporânea. O desfecho de *Du Décor* é uma intimação para que as vanguardas olhem para o cinema com atenção:

Il est indispensable que le cinéma prenne une place dans les préoccupations des avant-gardes artistiques. Elles possèdent des décorateurs, des peintres, des sculpteurs. C'est à eux qu'il faut faire appel si l'on veut ramener quelque pureté dans l'art du mouvement et de la lumière. (ARAGON, 2007, p. 61)

Dentre os escritos vanguardistas do início do século, destaca-se um chamado de Guillaume Apollinaire que visa pensar uma nova poesia relacionada à sociedade moderna e às novas capacidades técnicas, especialmente o cinema. Pronunciado em uma conferência em 26 de novembro de 1917, um ano antes de a gripe espanhola tirar a vida do escritor, *L'Esprit nouveau et les poètes* traz uma ideia bastante similar à conclusão de *Du Décor* e faz um convite para que os poetas se apropriem das novas mídias e utilizem todas as novas possibilidades em suas criações. No texto, bastante nacionalista, Apollinaire se dirige aos escritores franceses afirmando que a França é um país onde os intelectuais sempre estiveram ligados a movimentos inovadores e assim deveriam continuar, legítima as pesquisas em formas livres, as liberdades para os versos conquistadas — por poetas como Mallarmé e Baudelaire —, e enaltece o emprego da tipografia no aprimoramento da poesia. "Os artifícios tipográficos levados muito longe, com uma grande audácia, tiveram a vantagem de fazer nascer um lirismo visual que era quase desconhecido antes de nossa época" (APOLLINAIRE, 1918 apud TELES, 2009, p. 198). Esse lirismo visual seria intensificado com a publicação de *Calligrammes* (1918), escrito durante a guerra. Nesse livro, o poeta brinca com a literatura em formas picturais, o que demonstra que a relação Imagem/Poesia já era alvo de seu projeto e evidencia como ele já vinha pensando e praticando essa nova poesia anos antes de escrever *L'Esprit nouveau et les poètes*.

Figura 1 – O caligrama *La colombe poignardée et le jet d'eau* (Apollinaire, 1966, p. 74).

Apollinaire critica seus contemporâneos por pouco se arriscarem na composição de imagens em uma época em que o cinema é a arte — não apenas entretenimento — mais próxima do povo. Para COHEN (2014, p. 49), a reapropriação de formas de artes populares é um dos motores da evolução literária, e as bases que o cinema empregava, como o circo e o music hall, chamavam a atenção dos escritores de vanguarda, que desejavam produzir uma literatura em que as características das formas narrativas fossem mais próxima do cotidiano, como a comunicação oral, os textos publicitários e as notícias dos jornais. Baseado nesses ideais, Apollinaire acreditava que os escritores deveriam ocupar com boa poesia o espaço que vinha sendo mal utilizado com a produção de filmes ruins. A definição dele para filmes ruins não é tão clara, mas certamente não há relação com aspectos comerciais ou de entretenimento.

Apollinaire, assim como outros escritores de vanguarda, apreciava boa parte das artes produzidas para as massas, como o cinema burlesco, especialmente os trabalhos de Charles Chaplin. É possível enxergar semelhanças entre o surrealismo e os filmes burlescos, como: a liberdade individual, o devaneio e a contestação da moral burguesa. Carlitos era, de fato, um modelo para esses poetas.

Charlie Chaplin a réellement 'découvert' le cinéma. Cela lui fut facile sans doute, mais parce qu'il était poète. Je pense qu'il est inutile d'insister sur ce fait que depuis longtemps tout le monde a compris la différence qui sépare tous les films de Charlot de presque tous les autres films. (SOUPAULT, 1979, p. 43)

Embora os filmes mais conhecidos de Perec sejam mais literários e menos acessíveis, ele também admirava o cinema de entretenimento, como o pastelão e os filmes policiais. Uma parte de seus trabalhos como roteirista eram voltados para esse gênero², que também compõe o quebra-cabeças de sua obra. A boa poesia a que se referia Apollinaire deveria também ocupar as salas de cinema, um espaço popular. Para o poeta, esse era um legado que as vanguardas deveriam se preocupar em deixar.

Teria sido estranho que numa época em que a arte popular por excelência, o cinema, é um livro de imagens, os poetas não tivessem experimentado compor imagens para os espíritos meditativos e mais refinados, que não se contentassem de maneira alguma com a imaginação grosseira dos fabricantes de filmes. (APOLLINAIRE, 1918 apud TELES, 2009, p. 198)

Desse modo, os escritores deveriam *maquinar*³ a poesia, deixar o passado e se voltar para a sociedade atual, as técnicas atuais, o homem moderno. Apenas dessa forma a arte poética seria inovadora e atravessaria o tempo, influenciando as próximas gerações.

[Os poetas] querem ser os primeiros a fornecer um lirismo todo novo a esses novos meios de expressão que juntam à arte o movimento e que são a fotografia e o cinema. Estão ainda no período dos incunábulo. Mas, esperem, os prodígios falarão deles e o espírito novo, que enche a vida e o universo, se manifestará formidavelmente nas letras, nas artes e em todas as coisas que conhecemos. (APOLLINAIRE, 1918 apud TELES, 2009, p. 211)

² Esses filmes serão abordados no terceiro capítulo desta pesquisa.

³ Teles (2009) traduz "machiner la poésie" para "manejar a poesia". Essa escolha não transporta a temática da máquina e modernidade do verbo original para a língua portuguesa. Esse tema está explicitamente relacionado às produções dos escritores de vanguarda desde o futurismo e é fundamental no argumento desse trabalho. Por esse motivo preferimos utilizar o termo maquinar, mesmo que ele não esteja na tradução utilizada.

Entretanto, os escritores de vanguarda não se limitaram a escrever manifestos e textos críticos sobre o cinema. Os reflexos dessa inspiração também podem ser vistos na prática em diversos trabalhos literários, como os poemas cinematográficos de Philippe Soupault, os caligramas de Apollinaire, os *cine-poèmes* de Fondane e principalmente nos roteiros vanguardistas. Alguns chegaram a ser filmados, como *L'étoile de mer* (1928) — adaptação de Man Ray para um poema de Robert Desnos —, e *La coquille et le clergyman* (1928) — escrito por Antonin Artaud e realizado por Germaine Dulac. Porém muitos desses roteiros ficaram restritos ao papel, não — exclusivamente — por falta de recursos para serem produzidos, mas por não terem sido criados necessariamente com a finalidade de serem adaptados para a tela. Assim, a escrita de roteiros *irrealizáveis* foi prática comum entre os escritores de vanguarda⁴. Eles se caracterizam por serem curtos, extravagantes e de técnica impossível de realizar. Segundo Christian Janicot (1995, p. 9), em alguns a dimensão poética criava uma fronteira entre poesia e imagem, se revelando impossível com a técnica da época. Em outros, a técnica era suficiente, porém os projetos não estavam no perfil das exigências da indústria cinematográfica. Um dos motivos para que os eles escrevessem roteiros que não seriam realizados é o fato de ser uma maneira mais direta de escrever. Os roteiros não possuíam as restrições que a literatura impunha, como forma, estilo e linguagem. A alternativa, mais livre, atraía os escritores modernistas. Por outro lado, Perec, alguns anos depois, não parece se preocupar com essas restrições da literatura — de fato, as restrições constituem parte importante do processo criativo do escritor. Ele escreve roteiros sempre com a intenção de serem filmados, mesmo que às vezes isso não se concretize. Por vezes, essa *forma mais direta de escrever* também aparece em seus roteiros, como nas listas de ações pouco detalhadas de *Alfred et Marie*: “Casa da Gina: [...]. Nos despedimos. Rico se encolhe um pouco. O telefone toca; Gina vai responder” (Perec, dossiê 20, 5, 12). Apesar disso, é mais comum que os roteiros de Perec tragam elementos detalhados e uma linguagem muito próxima de seus textos literários. Além de, frequentemente, utilizar exatamente o mesmo trecho dos livros nos roteiros, como em *Un homme qui dort* ou em *Les lieux d'une fugue*.

Olhando para o cinema burlesco, podemos encontrar certa criatividade e liberdade que fascinava os escritores de vanguarda. Os esquetes de Carlitos, e de outros atores burlescos, traziam algo de maravilhoso e cômico, mas também contestavam a sociedade, pois eles se distinguiam na recusa ao real. Tal forma estética está bem próxima das obras vanguardistas,

⁴ Há mais de 50 roteiros irrealizáveis produzidos por esses escritores. Muitos deles podem ser encontrados no livro *Anthologie du cinéma invisible*, organizado por Christian Janicot.

que demonstravam suas posições não conformistas através de inovações estéticas e ideologicamente subversivas. Segundo Ado Kyrrou (1985, p. 50):

A desordem é o sonho libertário de todo homem; ela é, portanto, a base de todo riso libertário. Uma torta de creme jogada na cara da madame rica e desagradável se torna imediatamente uma vingança contra sua antipatia, afirmação de poder; ela provoca um choque semelhante àquele provocado pelas colagens surrealistas. A colagem consiste em colocar algo em um lugar em que não deveria estar, em reunir duas coisas que não deveriam jamais se encontrar ou em utilizar uma coisa para um objetivo ao qual ela não deveria jamais servir.

É possível vislumbrarmos uma aproximação entre o movimento das imagens do cinema e o processo de escrita automática utilizado pelos escritores surrealistas. Segundo Robert Stam (2000, p. 56), essa ligação entre as imagens e os processos metafóricos de escrita automática motivou Soupault a escrever seus poemas cinematográficos. O cinema possui a capacidade transcendente de libertar o universo onírico, mesclando cotidiano e maravilhoso. Essa aproximação entre cinematografia e sonhos será retomada a frente, baseada nas considerações de Pasolini, que também atribui à memória características semelhantes às do cinema. Essa relação é importante para refletirmos sobre os aspectos autobiográficos nos filmes de Perec, visto que neles o autor (re)constrói sua memória por meio fragmentos de recordações, relatos coletivos e histórias ficcionais. São esses os elementos que compõem uma memória que o autor constantemente coloca em dúvida, um testemunho que não pode confirmado.

Essa mescla de *réel* e *souvenir* encontra espaço na cinematografia, meio que, como dissemos, possui a potencialidade para representar o universo da memória e dos sonhos. As reflexões sobre a criação fílmica sempre foram colocadas em pauta, como nos escritos dos vanguardistas, e as relações entre literatura e cinema fazem parte desse debate. A convocação de Apollinaire para que os artistas ocupassem as telas com boa poesia nos obriga a refletir sobre o que significa poesia em uma película, e em como as palavras e as imagens podem ser manipuladas para que esse chamado seja atendido.

1.2. Manipular a memória

Desde o manifesto de Ricciotto Canudo sobre as sete artes, já ouvíamos falar do “valor poético” do universo das imagens. Durante o século XX, muitos críticos promoveram esse debate, refletindo sobre as formas de composição fílmica e visando estabelecer uma linguagem definitiva para o cinema. Em 1965, analisando diretores modernos — Antonioni, Godard e Bertolucci —, o diretor e escritor italiano Pier Paolo Pasolini ponderou sobre duas formas de criação cinematográfica: o cinema de poesia e o cinema de prosa.

Em apenas uma imagem, o cinema pode mostrar um ambiente, os detalhes de um rosto, a interação entre corpos. Essa vocação naturalística, segundo Pasolini (1986, p. 104), seria parte do cinema de prosa, uma vez que não sentimos a presença da mão do diretor. A câmera apenas nos mostra o que está diante dela, e quanto mais invisível for o trabalho por trás da objetiva, quanto menos sentirmos a presença do realizador, mais acertado é o resultado. Em contrapartida, o cinema de poesia é aquele em que sentimos a câmera. É nele que cineasta deixa de se esconder e começa a demonstrar sua presença na obra. Segundo o crítico francês Dominique Païni (2002, p. 97), inicialmente o dispositivo cinematográfico excluía a marca manual, o toque do diretor. No momento em que o cineasta se presentifica no filme, ele cria uma espécie de tangibilidade do cinema. Nos próximos capítulos, durante a análise dos filmes e das peças radiofônicas de Péric, veremos como o ele circunscreve essa existência por meio de temas e procedimentos comuns em toda a sua obra. Em alguns projetos, essas marcas aparecem de modo mais corpóreo, com a presença física do autor nas gravações — como no documentário *La vie filmée*, em que a narração é feita pelo próprio escritor, ou no curta-metragem *Les lieux d’une fugue*, em que ele aparece ligeiramente no reflexo de uma porta de vidro. No entanto, é importante notar que essas aparições mais concretas ocorrem de maneira discreta, o que se assemelha à forma cifrada que Péric utiliza em seus trabalhos autobiográficos.

Roland Barthes também observa além do aparelho e identifica a mão do fotógrafo como peça principal na concepção da imagem: “Para mim, o órgão do fotógrafo não é o olho (ele me terrorifica), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas” (BARTHES, 2012, p. 23). Confrontando com as reflexões de Walter Benjamin (2012, p. 184) sobre a deturpação da *aura* do objeto artístico, causada pelos novos meios reprodutíveis e pelo aparato cinematográfico, essa interferência da mão do diretor poderia servir para devolver às obras o caráter de singularidade, tradicionalmente fundamental à arte.

Esse caráter é presente nos projetos audiovisuais de Péric, especialmente naqueles em que a concepção do argumento nasce do próprio escritor — o que ocorre principalmente nas

obras em que ele assina também uma versão literária. Nesses trabalhos, alinhados com o cinema de poesia, podemos sentir a sua mão, que se manifesta por meio de aspectos formais, como o uso de *contraintes*, e de conteúdo, como os elementos autobiográficos. Em outros projetos, para os quais Perec é contratado a fim de escrever o roteiro de um argumento pré-estabelecido, esse sentimento não é tão evidente, pois o escritor se preocupa em seguir os desejos do diretor que o contratou. Entretanto, ainda assim é possível identificarmos traços característicos de Perec nessas obras, como veremos com mais detalhes nos capítulos posteriores.

A mão do diretor também está vinculada ao trabalho de montagem. Enquanto no cinema de prosa ela deve ser o mais imperceptível possível, prezando pela narrativa constante e fluída, no cinema de poesia a montagem, assim como todo o processo anterior, deve ser manipulada de forma a demonstrar toda a plasticidade da película. Essa manipulação não precisa ser artesanal, recortando a película com uma tesoura e reunindo com cola, como Godard, porém é interessante que haja algo de não natural na montagem, que seja perceptível a intervenção do diretor, a perturbação da fluidez.

Um ano após escrever o ensaio *Cinema de poesia*, Pasolini participou de um debate organizado em Roma pelo Círculo Cultural Ludovisi a respeito do filme *I pugni in tasca*, de Marco Bellocchio. Nesse evento, ele retomou a ideia sobre os dois tipos de cinema e afirmou que a sensibilidade que temos diante de um filme poético decorre do cuidado com o estilo como elemento central, ao passo que no cinema de prosa o estilo não tem valor primário. Na reflexão publicada a partir desse debate, Pasolini alude à câmera de Godard, sempre inquieta, para exemplificar o cinema de poesia: "Transparece sempre a presença da câmera que trabalha nos personagens, e sente-se sempre os cortes de montagem que nunca são uma narração quieta, plana, tranquila etc." (PASOLINI, 1986, p. 104). Nos filmes de Perec vemos procedimentos parecidos, como em *Les Lieux d'une fugue*, em que a câmera em primeira pessoa acompanha os olhos do protagonista, apreensivo diante da reconstrução de um evento traumático. O próprio escritor dirige esse curta-metragem autobiográfico, e sua presença pode ser sentida através dos olhos que guiam a objetiva.

Figura 2 - Georges Perec durante as filmagens de Les Lieux d'une fugue

O crítico Ismail Xavier endossa a qualidade lírica do cinema e complementa afirmando que a obtenção da imagem pela objetiva é um processo natural e que nisso reside sua poesia. Novamente, é uma condição orgânica que possibilita o lirismo no cinema.

É o olho e o "cérebro" da câmera que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem das coisas. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a "leitura convencional" da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão de "estado da alma" que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto (XAVIER, 2005, p. 103-104)

Pasolini parte da proposição de que os homens não se comunicam exclusivamente por palavras. Ele afirma que, se assim fosse, o cinema jamais poderia existir, pois não seria mais do que uma série de signos insignificantes. "O cinema comunica, o que significa que ele próprio assenta num patrimônio comum de signos" (PASOLINI, 1982, p. 137). A linguagem do cinema é possível pois nós, seres humanos, nos comunicamos por outros modos que não apenas verbalmente. Em qualquer conversa, nossas expressões fisionômicas podem alterar o sentido das palavras, a ponto de fazer a mensagem significar exatamente o oposto do que foi proferido. (PASOLINI, 1982, p. 138). Isso só pode ser verdadeiro porque já estamos acostumados a captar

esses signos, o tempo todo, em nosso cotidiano. Constantemente estamos inseridos em meios onde nossa simples presença é suficiente para expressar signos e decodificar outros provenientes da realidade.

O caminhar só pela estrada, mesmo com os ouvidos tapados, é um contínuo colóquio entre nós e o ambiente que se expressa através das imagens que o compõem: a fisionomia da gente que passa, os seus gestos, os seus acenos, os seus atos, os seus silêncios, as suas expressões, as suas "cenas", as suas reações coletivas (multidões paradas nos semáforos, ajuntamentos em torno de acidentes de viação ou junto da sereia de Porta Capuana); os sinais de sinalização, as indicações de trânsito, o contornar de rotundas em sentido inverso e, em suma, os objetos e coisas que se apresentam carregados de significados e por isso "falam" brutalmente através da sua própria presença, são outros tantos exemplos possíveis. (PASOLINI, 1982, p. 138)

Esse patrimônio comum de signos sempre esteve presente no cinema, e foi largamente explorado nos filmes surrealistas, como *L'Étoile de Mer*, de Man Ray, em que, por exemplo, as imagens deformadas pelo vidro e pela fumaça aludem ao universo dos sonhos e do inconsciente que os artistas queriam retratar. Além de salientar a presença da imagem como signo em nossa realidade, Pasolini identifica outros dois universos em que as imagens significantes — ou *im-signos* (PASOLINI, 1982, p. 138) — predominam: o mundo da memória e o dos sonhos. Esses dois cosmos podem ser comparados a uma sequência cinematográfica, apontando suas características em comum.

Ambos universos ocupam um espaço elementar dentro do quebra-cabeças perezquiano. Em *La Boutique Obscure*, o escritor cataloga cento e vinte e quatro sonhos de maneira cronológica, sem estabelecer uma linearidade entre eles. Alguns dos enredos se misturam a memórias pessoais de Perec, ainda que o autor abrevie os nomes das personagens, como o de Paulette: “P. e eu estamos morando no edifício da *rue de Quatrefages*, bem no fundo do quintal, não mais no quinto andar, mas no térreo” (PEREC, 1973b, n. 15). Seguindo o raciocínio de Pasolini, a comparação entre os sonhos de *La Boutique Obscure* com sequências cinematográficas é bastante clara, uma vez que Perec explicita essa aproximação em muitas narrativas, descrevendo cenas e utilizando expressões da linguagem cinematográfica — referentes ao enquadramento e ao movimento de câmera:

Esqui-caça

Um filme que eu estou

(a) Assistindo enquanto ele é filmado,

(b) Vendo no cinema, ou

(c) Atuando.

Em algum lugar da floresta. Cena de caça. [...]

A tomada se move (panorama, lateral). Estou muito longe, fora da tela. Quatro formas passam, peludas, barbudas, cobertas em peles: os caçadores furtivos.

Então, em esquis, o “Líder Caçador”, e depois o cinegrafista, que está carregando uma bugiganga ridícula nas costas, depois o engenheiro de som, também muito carregado, então, etc, o resto da equipe de filmagem.

Eles estão andando para trás, em esquis, trazendo os caçadores. Close em seus esquis, que parecem bem estranhos, como se tivessem saltos.

(PEREC, 1973b, n. 14)

Os filmes que aparecem em seus sonhos são de gêneros que ele gostava de assistir: filmes de entretenimento como comédias americanas e aventuras policiais. Neles, Perec sempre aparece inserido no meio da trama.

O rolo de notas

Uma comédia no estilo americano. É uma daquelas histórias que todos nós já ouvimos antes, e que já sabemos o que vai acontecer em seguida.

Tem um grupo inteiro dos nossos. A polícia nos prende uma vez, e depois uma segunda vez (mas eles têm que nos liberar) e uma terceira vez, quando a impunidade pela qual esperávamos não funciona mais.

Finalmente, o Chefe de Polícia nos liberta e nos devolve nosso dinheiro. Três atores famosos, enrugados como heróis do Velho Oeste (Stewart, Fonda, etc.) estão sentados em uma mesa, sorrindo enquanto manuseiam grossos rolos de dólares. Grande plano: um rolo de notas azuis e amarelas, diferindo apenas pelo dígito: \$500, \$500, \$100, etc., um longo trecho de notas de \$1 no meio, depois volta para grandes valores.

(PEREC, 1973b, n. 19)

Cada sonho é reproduzido como uma breve narrativa, geralmente bem encadeada, o que nos faz duvidar um pouco do quanto da história realmente foi sonhada e o quanto foi completada pelo autor desperto — afinal, nem sempre é fácil lembrar do progresso em nossos sonhos. Contudo, isso não significa que Perec trapaceie por vontade própria. Algumas vezes, nossa memória nos prega peças e não sabemos se algo é verdadeiro ou falso. Essa desconfiança da memória é uma característica muito frequente na obra do autor, que a discute em *Les Lieux d'une ruse*, um texto que tem como pano de fundo suas sessões de análise.

Assim, tudo vira desconfiança, minhas palavras como seu silêncio, tedioso jogo de espelhos em que as imagens retornavam infinitamente suas guirlandas moebisianos, sonhos muito belos para serem sonhados. Onde estava a verdade? Onde estava o falso? Quando eu tentava me calar,

Dès lors, tout devint méfiance, mes mots comme son silence, fastidieux jeu de miroirs où les images se renvoyaient sans fin leurs guirlandes moebiusiennes, rêves trop beaux pour être rêves. Où était le vrai ? Où était le faux ? Lorsque j'essayais de me taire, de ne plus me laisser engluier dans ce ressassement dérisoire, dans ces illusions de parole affleurante, le silence, tout de suite, devenait insupportable. Lorsque j'essayais de parler, de dire quelque chose de

moi, d'affronter ce clown intérieur qui jonglait si bien avec mon histoire, ce prestidigitateur qui savait si bien s'illusionner lui-même, tout de suite j'avais l'impression d'être en train de recommencer le même puzzle, comme si, à force d'en épuiser une à une toutes les combinaisons possibles, je pouvais un jour arriver enfin à l'image que je cherchais (PEREC, 2003a, p. 68)

O medo de esquecer algo, de ser tapeado pela memória, faz com que o autor comece a guardar e classificar cada pequena prova de acontecimentos reais, como cartas, bilhetes de metrô e canhotos de ingressos (PEREC, 2003a, p. 69). Anotar os sonhos foi uma forma de continuar esse processo. Sempre que acordava, de manhã ou no meio da noite, o escritor escrevia em cadernos que ficavam ao lado da cama. Com o tempo, ele começou a perceber que esse gesto influenciava seus sonhos e a memória que tinha deles, como se eles fossem sonhados em função da escrita: “j’ai fini par admettre que ces rêves n’avaient pas été vécus pour être rêves, mais rêves pour être textes, qu’ils n’étaient pas la voie royale que je croyais qu’ils seraient, mais chemins tortueux m’éloignant chaque fois davantage d’une reconnaissance de moi-même” (PEREC, 2003a, p. 69). Era a escrita que norteava os sonhos de Perec, da mesma forma que ela guia sua memória e seus outros trabalhos, como as peças radiofônicas e os filmes. Tudo é feito a partir e em função da escrita e, por esse motivo, os procedimentos de composição são tão significativos para o escritor. As *contraintes*, presentes em quase toda a obra de Perec, também ajudam a superar os obstáculos da escrita e a investigar a memória. Segundo Cavallari (2019, p. 20), as restrições na composição são uma forma de “evidenciar as ausências e perdas que, de certa forma, são o motor da escrita e, ao mesmo tempo, o motivo de dificuldade em escrever ou rememorar-se, num processo complexo que envolve escrita/memória/jogo de palavras/imagens”. A escrita é o fio que conduz toda a obra do autor, e é por esse motivo que examinar a relação entre a literatura e os projetos intermediários é essencial para compreendê-los.

Cada sonho, ou cada esforço da memória, traz embutido um esquema de enquadramento, de movimentos, de montagem e todas as características cinematográficas orquestradas pelo nosso espírito em devaneio. Assim como os escritores de vanguarda, Pasolini aproxima o universo onírico ao da sétima arte, porém em um vetor inverso, pois não é o cinema que deve se direcionar para aproximar-se dos sonhos, mas estes que possuem desde sempre uma linguagem imagética semelhante ao que viria a ser cinematografia. Dessa forma, o cinema é, ao menos no que diz respeito à sua linguagem, desde sempre onírico, e qualquer tipo de cisão entre o universo onírico e o cinematográfico parece improvável.

Contudo, há um obstáculo que todo realizador precisa enfrentar ao manusear os *im-signos* em um filme. Ao contrário do que ocorre com as palavras, não existe um dicionário de

imagens, um livro que reúna as imagens do mundo e seus respectivos significados. Se quiséssemos criá-lo, ele seria infinito (PASOLINI, 1982, p. 139). Ainda assim, ao longo da primeira metade do século XX — nos primeiros anos do cinema — se estabeleceu não um dicionário rígido, mas algumas convenções entre imagens e significados. Essas convenções têm vida curta porque o cinema não deixa tradições estilísticas seculares. Os signos no cinema são "objetos de um mundo que de vez em quando se esgota cronologicamente" (PASOLINI, 1982, p. 140). A evolução desses objetos muda o modo como os enxergamos na tela. Podemos pensar, por exemplo, em um filme de Jacques Tati, em que os automóveis dos anos 1950 carregam uma acepção muito diferente do que se aparecessem hoje em um filme de um cineasta contemporâneo. Na literatura, ao contrário, essa diferença se esfumaça dentro do sistema de palavras, não tão visual, mas no qual já existe um "background histórico significativo" para cada uma delas. Além disso, no universo cinematográfico, a instituição linguística é sempre formada por imagens, obrigatoriamente sempre concretas, nunca abstratas. No cinema, até o onírico é físico. As imagens são obrigatórias. No documentário *La Vie filmée*, Perec trabalha com memórias hipotéticas de um período em que sequer havia nascido, mas isso só é possível porque ele possui o material — imagens amadoras, inclusive do bairro em que cresceu, gravadas nos anos 1930.

A forma como manipulamos as palavras na literatura nos permite realizar procedimentos completamente distintos, como poemas ou narrativas em prosa. De acordo com Pasolini (1982, p. 142), o cinema não possui essa possibilidade. Através das imagens podemos apenas fazer cinema, que pode tender para um estilo mais poético ou mais prosaico, mas isso não deriva da imagem em si. Uma câmera posicionada dentro de um carro pode ser apenas um registro documental, a gravação de um evento esportivo ou uma publicidade. Mas também pode aspirar um estilo mais poético, por meio de uma manipulação mais conspícua, como em *Les Lieux d'une fugue*: a imagem desfocada, como em um sonho; as luzes dos outros carros ofuscando a visão; a recuperação de um fato da memória representada pelas mãos do artista. Carecendo de elementos abstratos em sua linguagem, o cinema acaba encontrando formas de se tornar, amiúde, metafórico à sua maneira. Dentro da sua concretude, as imagens possibilitam uma metáfora tão sutil quanto a da literatura.

Figura 3 - Les Lieux d'une fugue - 12min55 - As imagens desfocadas não nos dão certeza do ambiente, como uma memória imprecisa.

Uma das questões propostas por Pasolini se refere a como a língua da poesia pode ser representada cinematograficamente. Para ele, trata-se da adoção do discurso indireto livre no cinema. Essa modalidade técnica seria "a imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela" (PASOLINI, 1982, p. 144). O discurso indireto livre sempre esteve presente na literatura. Quando um autor, buscando mimetismo, emprega palavras que pertencem ao meio social das personagens e não ao seu próprio, também é uma espécie de "discurso indireto livre potencial". Nesse sentido, o autor jamais pode se evadir de um discurso coerente à condição social de suas personagens. Ele necessita de uma consciência social sobre aquele universo corrido. Para Pasolini, essa é a condição que distingue o discurso indireto livre do monólogo interior. Neste, o discurso do autor aparece em uma personagem mais próxima em termos de geração e situação social. Por esse motivo, no monólogo interior a língua da personagem não se distingue tanto da do autor, e a individualização psicológica daquela se dá não por um efeito linguístico, mas estilístico, diferente do discurso indireto livre, que implica o "uso da língua da personagem". Já no discurso

direto o autor apaga-se, cedendo o espaço à personagem. De maneira semelhante, no cinema de prosa, a câmera não é sentida — como se não existisse a mão do diretor por trás daquela cena, ele se torna invisível.

Essas distinções no campo da literatura encaminham Pasolini para o que ele chama de “subjativa indireta livre”. Esta não seria uma transposição exata do discurso indireto livre, tampouco do monólogo interior. No primeiro, o escritor mergulha na mente de sua personagem e também em sua língua. Por esse motivo, ele é linguisticamente diferenciado em relação à língua do autor, o que é possível, segundo o crítico, porque as línguas realmente existem, conhecidas e institucionalizadas, permitindo diferenciarmos os discursos — da personagem e do escritor (PASOLINI, 1982, p. 145).

Porém, como dito anteriormente, não existe na mesma proporção uma língua, institucionalizada e de amplo conhecimento, do cinema. Se houvesse, seria infinita, e "o autor tem que uma vez e outra recordar em tão estranha língua o seu próprio vocabulário" (PASOLINI, 1982, p. 145). Apesar disso, a criação desse vocabulário se dá por meio de uma língua universal, as imagens. Os olhos são iguais no mundo todo. Não há, como na literatura, formas diferentes de enxergar as imagens, restrita aos diferentes idiomas. Para o diretor, o olhar das pessoas sobre o mesmo objeto pode ter compreensões diferentes, como o de um camponês de uma região subdesenvolvida ou a de um burguês culto. Porém isso não acontece de forma institucionalizada, mas sim indutiva.

Por essa razão, um diretor de cinema jamais será linguisticamente diferente de sua personagem. Ambos enxergam da mesma maneira, a única possível, e diante dos olhos veem o mesmo objeto. A distinção entre eles só pode acontecer de forma psicológica e social. Consequentemente, a Subjetiva Indireta Livre só pode operar de maneira estilística, nunca linguística. Quando o autor penetra na alma da sua personagem, com a intenção de falar através dela, ele está, diferente do que acontece na literatura, "completamente impossibilitado de proceder à mimeses naturalista de qualquer linguagem, qualquer hipotético 'olhar' de outrem sobre a realidade" (PASOLINI, 1982, p. 146). O estilo é sua única possibilidade. Segundo o crítico, a subjetiva indireta livre seria uma forma de os diretores utilizarem seus personagens para refletir angústias, neuroses e aflições que eles próprios sentiam.

Ela liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias. É, em suma, a Subjetiva Indireta Livre que instaura uma tradição possível de "língua técnica da poesia" no cinema. (PASOLINI, 1982, p. 146)

Em resumo, Pasolini acredita que o emprego da subjetiva indireta livre contribui na manipulação das personagens, possibilitando que elas funcionem como máscaras para os sentimentos que os próprios diretores têm em relação ao mundo, utilizando-as para discutir temas que lhes tocam intimamente. Esse modo de falar sobre si é o que veremos nas obras de Perec. A autobiografia do escritor aparece de modo cifrado, incorporada em elementos mascarados, oriundos de uma memória recuperada pouco a pouco por meio da (re)criação. A dificuldade de falar sobre a própria dor só é amenizada quando o escritor manipula uma personagem que reflete suas angústias e lhe atribui uma história formada por lembranças imprecisas. Essas dificuldade e angústias, muitas vezes, refletem em personagens taciturnas, quase sem falas, como em *Un homme qui dort* ou no filme *Série Noire*, em que o protagonista Frank Poupart balbucia frases confusas que demonstram sua insegurança e seu sofrimento.

O desejo de Perec por inovar sua literatura e percorrer diferentes gêneros pode ser confrontado com as ideias dos escritores de vanguarda, assim como de Pasolini, que buscavam trilhar novos caminhos para a arte. O contato com membros do movimento surrealista, como Raymond Queneau, e principalmente o ingresso no grupo OuLiPo expandiram a sua forma de pensar a escrita e o ajudaram a encontrar diferentes meios de conceber sua obra. A utilização de outros recursos, como a rádio e o audiovisual, permitiram a Perec ampliar o seu quebra-cabeças e pôr em prática ideias que não pareciam caber no papel, ou que precisavam ser pensados primeiro em outros formatos para depois preencherem as páginas em branco. A rádio serviu ao escritor como um laboratório em que ele poderia experimentar alguns desses diferentes procedimentos, sem deixar de lado temáticas substanciais de seu projeto literário, como a autobiografia e a observação do cotidiano. No próximo capítulo analisaremos as obras nesse suporte.

2. MONTANDO AS BORDAS: PEÇAS IRRADIADAS

Após explorarmos a relevância do audiovisual e o modo como a linguagem de outras mídias foi incorporada a procedimentos literários e vice-versa, percorreremos neste capítulo os trabalhos que Perec compôs para a rádio, com a intenção de compreender como esse meio serviu de laboratório para o escritor. A produção radiofônica de Perec tem início em 1968, logo após sua inclusão no grupo OuLiPo, e segue prolífera até metade da década de 1970. Durante esse período, ele experimentou diferentes recursos que, posteriormente, foram reutilizados na escrita de outros trabalhos, como novas formas de organização do texto e diversas *contraintes* oulipianas. Apesar disso, as peças radiofônicas não devem ser vistas exclusivamente como um esboço de seu trabalho literário, mas como uma parcela importante dele. Pensando a produção de Perec como um conjunto formado por diferentes peças, conforme a já citada frase do autor, veremos que não apenas os livros, mas também cada um de seus trabalhos em diferentes mídias coloca uma pecinha no quebra-cabeças de sua obra.

O gênero peça radiofônica se popularizou na primeira metade do século XX e alcançou seu ápice entre os anos 1950 e 1960, especialmente na França, no Reino Unido e nos países germanófonos⁵, chamando a atenção de muitos escritores. Em 1926, Pierre Cusy e Gabriel Germinet publicam o ensaio *Théâtre radiophonique, mode nouveau d'expression artistique*, uma importante contribuição para a história da rádio em um momento em que a tecnologia e as formas de composição ainda estavam se desenvolvendo. Cécile Méadel (1994, p. 289) relata que, nesse período, ainda havia dificuldade para pensar nas peças para rádio como um objeto único, separando as qualidades literárias das qualidades radiofônicas. Em 1928, Paul Deharme tenta estabelecer princípios para o gênero no importante ensaio *Propositions pour un art radiophonique*, publicado na *Nouvelle Revue Française*. Entretanto, é nos anos 1930 que as emissoras realmente começam a abrir espaço para uma maior diversificação na programação, aumentando a quantidade de atrações ficcionais em um meio que até então era reconhecido como fonte de notícias da realidade. Foi em 1938 que uma das grandes referências do gênero, *A Guerra dos Mundos*, de Orson Wells, foi ao ar e demonstrou como a ficção na rádio ainda não era depreensível para a maior parte dos ouvintes. A rádio permitia, além do amplo alcance, uma nova experiência de criação, mesmo que ainda muito análoga ao gênero teatral. A partir do momento em que o grande público começou a se voltar para a ficção audiovisual, as

⁵ Após o fim da Segunda Guerra Mundial, o governo alemão passou a financiar, por obrigação legal, uma rede de dezessete rádios regionais. Por não dependerem de anúncios comerciais e também não estarem subordinadas às autoridades nacionais, essas emissoras tinham uma programação livre e independente, incentivando a entrada de muitos escritores (BELLOS, 1994, p. 397).

emissoras de rádio cederam espaço para narrativas mais experimentais e inovadoras. É nesse contexto que Perec se insere e cria suas primeiras *Hörspiele*⁶. Muitas delas foram transpostas posteriormente para livros e revistas: no entanto, mesmo em peças que ficaram restritas à radiodifusão, a escrita de Perec se manifesta por meio de formas ou temáticas recorrentes em sua literatura — como os jogos de palavras, a observação do cotidiano e os aspectos autobiográficos. Os trabalhos de Perec para a rádio estão listados na tabela abaixo:

Título da obra ⁷	Criação	Disseminação
<i>Le diable dans la bibliothèque</i>	1967	1991
<i>Die Maschine</i>	1968	1968
<i>Tagstimmen</i>	1971	1971
<i>Pièce de concert pour narrateur et orchestra</i>	1972	1974
<i>Souvenir d'un voyage à Thouars</i>	1972	1972
<i>Diminuendo</i>	1971	1971
<i>Fonctionnement du système nerveux dans la tête</i>	1972	1972
<i>Les extraordinaires aventures de Monsieur Eveready</i>	1970	1970
<i>L'augmentation</i>	1969	1969
<i>Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978</i>	1978	1979
<i>Les cinquante choses que je voudrais faire avant de mourir</i>	1981	1981
<i>Les horreurs de la guerre</i>	1969	-

Tabela 1 - Os trabalhos de Perec na rádio.

Os trabalhos de Perec para a rádio serão analisados a seguir, mas antes é importante ter em vista qual o papel dessas obras em seu processo de escrita. As peças radiofônicas serviram tanto para que ele colocasse em prática experimentos pensados primeiramente para a literatura quanto para que explorasse soluções ainda não encontradas na escrita. É, por exemplo, em *Pièce de concert pour narrateur et orchestra* que o autor utiliza, pela primeira vez, a distribuição de elementos por meio do *bicarré latin orthogonals*, estrutura matemática

⁶ *Hörspiel* (*Hörspiele* no plural) é o termo alemão para o gênero peça radiofônica. Mesmo em textos escritos em outros idiomas, é frequente o uso do nome germânico, como na citação de Perec que veremos a seguir.

⁷ As obras cujo título está grifado podem ser ouvidas. Para isso, clique em cima do título.

⁸ O *bicarré latin* de ordem n é uma solução matemática para preencher uma matriz bidimensional $n \times n$ de forma que os pares de elementos ocorram no máximo uma vez em cada linha ou coluna. Um exemplo popular, que pode ajudar na compreensão, é o jogo *sudoku*, no qual os quadrados devem ser preenchidos por números que não podem ser repetidos na linha ou coluna.

fundamental na composição do romance *La Vie mode d'emploi*. Em outra peça, *Die Maschine*, um poema de Goethe é completamente decomposto e recomposto utilizando exercícios linguísticos análogos aos que eram pensados pela OuLiPo. Do mesmo modo, Perec faz experiências sonoras, como a sobreposição de vozes, posteriormente adaptadas na literatura.

L'art du Hörspiel est pratiquement inconnu en France. Je le découvris au moment où s'imposa pour moi le besoin de nouvelles techniques et de nouveaux cadres d'écriture. Très vite je m'aperçus qu'une partie de mes préoccupations formelles, de mes interrogations sur la valeur, le pouvoir, les fonctions de l'écriture pouvaient y trouver des réponses, des solutions que je ne parvenais pas encore à trouver dans le cadre de mes recherches purement romanesques. L'espace privilégié du Hörspiel — l'échange des voix, le temps mesuré, le déroulement logique d'une situation élémentaire, la réalité de cette relation fragile et vitale que le langage peut entretenir avec la parole — sont ainsi devenus pour moi des axes primordiaux de mon travail d'écrivain. (PEREC apud BELLOS, 1994, p. 407.)

O experimentalismo dessas peças não se restringe à maneira como são escritas, mas também a uma mudança na forma de narrar. Por meio de enigmas, fragmentos e pistas escondidas, a narração conta a história de uma outra forma, obrigando o ouvinte a ter um papel ativo, algo que jamais lhe havia sido atribuído até os anos 1950. Ele precisa se estimular, reagir e compreender — como ficará mais claro durante a análise das obras. Reiterando as palavras do escritor Peter Handke, Streitberger (2012, p. 71) afirma que o espaço que existe entre a espera do ouvinte e a peça em si cria uma tensão inevitável, um suspense que demanda do público de rádio, passível por definição, uma reação, obrigando-o a se questionar ativamente sobre o sentido daquilo que escuta.

Perec ingressa no universo radiofônico após ter sido convidado por Eugen Helmlé⁹ para um projeto da Saarländischer Rundfunk, estação da qual o tradutor era colaborador (BELLOS, 1994, p. 398-399). Esta foi a primeira emissora alemã a possuir um estúdio estereofônico, e buscava um escritor interessado em criar uma peça, moderna e experimental, utilizando a nova tecnologia. Perec soube aproveitar este recurso para criar peças que contavam com dois canais de som, como, por exemplo, *Fonctionnement du système nerveux dans la tête*. Também foi com a ajuda de Helmlé que o escritor pôde, em um curto período de tempo, escrever sete peças radiofônicas diretamente em alemão, sem publicação prévia em francês:

⁹ Tradutor de Perec para o idioma alemão.

Die Maschine, Wucherungen¹⁰, Tagstimmen, Der Mechanismus des Nervensystems im Kopf¹¹, Konzertstück für Sprecher und Orchester, Der Kartoffelkessel e Der Teufel in der Bibliothek¹².

A escrita de Perec se faz presente nessas *Hörspiele* por meio de formas ou temáticas recorrentes em sua literatura. Desta maneira, mesmo em uma peça radiofônica como *Die Maschine*, que sequer foi traduzida para francês, encontraremos traços característicos do autor e poderemos compará-la ao seu projeto literário. A tarefa de classificar a obra de Perec de acordo com temas ou procedimentos comuns não é fácil, pois estes, frequentemente, aparecem combinados em seus trabalhos. Assim, em uma mesma composição, é possível encontrarmos aspectos autobiográficos, *contraintes* linguísticas, experimentações sonoras e referências a outros textos. Tentando conferir alguma organização ao jogo perecquiano, optei por organizar as obras analisadas de acordo com as características mais patentes de cada uma. Desta maneira, escolhi dispor as peças deste quebra-cabeças em três figuras, que unidas formarão o seguinte quadro: aspectos autobiográficos — projetos relacionados a episódios da vida de Perec —, experiências sonoras — *Hörspiele* que exploram a materialização da voz e de outros sons por meio dos recursos técnicos da mídia rádio — e experimentações linguísticas — exercícios de escrita pautados em regras oulipianas.

2.1. A presença de Georges

J'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie (PEREC, 1975a, p. 59)

Rotular categoricamente qualquer trabalho de Perec como autobiográfico pode parecer controverso, uma vez que as recordações sobre a vida surgem, constantemente, cifradas em pistas difíceis de desvendar sem um conhecimento prévio de sua história ou por meio de uma leitura cruzada dos trabalhos do escritor. Não é simples classificar seus textos como relatos verdadeiros, pois, mesmo em obras correntemente conhecidas como autobiográficas, ele combina reminiscência e ficção, criando uma desconfiança sobre as memórias narradas. Em contrapartida, não podemos ignorar os traços autobiográficos inseridos nesses trabalhos. Como

¹⁰ *Wucherungen* surgiu a partir do texto *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, e serviu de inspiração para uma adaptação teatral intitulada *L'augmentation*, presente na publicação *Théâtre I* (PEREC, 1987).

¹¹ A única peça radiofônica de Perec adaptada para o francês (*Fonctionnement du système nerveux dans la tête*) enquanto o escritor ainda estava vivo.

¹² Adaptada para o idioma francês em 1992 (*Un diable dans la bibliothèque*), pelo programa ACR, da emissora France Culture.

não há uma declaração autobiográfica explícita, é possível ao leitor apenas assimilar aspectos que o ajudem a constatar a identidade da personagem. Tais aspectos autobiográficos são disseminados por quase toda a obra de Perec. Eles servem para (re)construir uma memória que não existe: “Je n'ai pas de souvenirs d'enfance” (1975a, p. 13), uma autobiografia possível, moldada a partir do que poderia ter acontecido. Privado de memórias da infância, é na literatura que o escritor encontra uma forma de reaver suas raízes, de reconstituir seu passado. “Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire” (PEREC, 1975a, p. 41).

Nas produções para rádio, há duas formas bastante distintas de Perec falar sobre si mesmo. Quando o trabalho se resume à escrita de uma peça ficcional, sem grandes intervenções na gravação, o resultado é bastante similar ao que ocorre na literatura: o autor insere pistas que nos levam a inferir a existência de dados biográficos, como o nome de uma personagem ou episódios que se associam a acontecimentos reais. Há, porém, outros projetos nos quais Perec participa nas gravações, o que torna a autobiografia mais explícita. A presença física do escritor, dentro do estúdio, dá vida ao texto narrado por sua própria voz.

É neste contexto que surge *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, uma versão radiofônica¹³ do texto *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, publicado em 1975 na revista *Cause Commune*. Com a intenção de relatar a vida cotidiana, durante três dias o escritor se sentou em um café na *place Saint-Sulpice* e tentou registrar tudo o que acontecia em volta, indicando com precisão casualidades como: a passagem das pessoas, o que estava ocorrendo nas janelas, os objetos naquele espaço, a circulação dos veículos e o curso do tempo. Enfim, uma tentativa de refletir o *infra-ordinaire*, o que acontece quando nada mais acontece.

Essa proposta de escrita deriva de um projeto anterior, o também autobiográfico *Lieux*, que consistia em um plano bastante ambicioso, devido suas exigências em relação ao tempo e esforço pretendido. Sintetizando, o escritor escolheu doze lugares, relacionados a lembranças pessoais, que seriam sistematicamente descritos durante o período de doze anos. Mensalmente, ele escreveria dois textos: um *réel*, que seria uma descrição detalhada dos acontecimentos, o mais neutra possível, com base na visita ao local, e um *souvenir*, que também era uma descrição, porém baseada apenas na lembrança de um dos outros lugares, sem visitá-lo naquele momento.

¹³ Essa versão radiofônica parte do mesmo pressuposto, a observação e descrição de um ambiente. Porém, é importante deixar claro que se tratam de textos diferentes, uma vez que essa observação se passou em momentos distintos.

A ordem estabelecida para a escrita dos espaços foi determinada a partir de um algoritmo¹⁴ que tinha por princípio impedir a repetição dos pares — jamais ele descreveria o mesmo par de lugares em um único mês —. No final de cada ano, ele teria escrito vinte e quatro textos — doze *réels* e doze *souvenirs* —, que seriam armazenados em pastas para serem abertas somente ao término dos doze anos, totalizando 288 descrições. Com isso, Perec esperava identificar “os traços de um envelhecimento triplo: o dos próprios lugares, o de suas lembranças e o de sua escrita” (PEREC, 1992, p. 76).

O projeto, iniciado em 1969, foi interrompido em 1975, contabilizando — entre algumas pausas, visto que Perec não foi tão regrado quanto pretendia — 133 descrições. Embora não tenha sido concluído exatamente como planejado, *Lieux* propiciou outros trabalhos, sendo que, em alguns, a forma e a temática são bastante próximas do material original, como *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, enquanto outros possuem uma marca menos perceptível, como é o caso do filme *Les Lieux d'une fugue*¹⁵. Em um plano de trabalho para o futuro, escrito em 1976, Perec comenta sobre a intenção de transformar *Lieux* em outros projetos.

Cf. *Espèces d'espaces*, p. 76 : ce projet qui devait s'étendre sur 12 ans est pratiquement abandonné et transformé : les « lieux » dont il était question sont abordés selon des perspectives différentes : ainsi j'ai écrit un poème (La clôture) sur la rue Vilin, j'ai fait un film (Les Lieux d'une fugue) sur le carrefour Franklin-Roosevelt, j'envisage une émission de radio sur Mabillon. Néanmoins, des textes existent déjà abondamment et il serait peut-être intéressant de les rassembler, de les trier et d'en commenter quelques-uns (PEREC, 1985a, p. 326)

A gravação da adaptação foi feita a convite do programa *L'Atelier de Création Radiophonique*, da emissora *France Culture*. Na rádio, a obra recebeu o nome de *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, e a transmissão foi ao ar em fevereiro de 1979. Instalado em uma caminhonete transformada em estúdio ambulante, Perec descreveu os acontecimentos ao seu redor de maneira semelhante ao que havia sido feito em *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Ao todo foram gravadas seis horas, mas, após a edição, apenas duas foram aproveitadas. O programa também recebeu o acréscimo de uma leitura de fragmentos de inventários, feita pelo ator Claude Piéplu. Nesses inventários, os itens são agrupados por critérios simples, como: veículos de duas rodas, automóveis, caminhões, táxis, ônibus, animais, pessoas, adultos e crianças. Cada categoria é narrada com seus

¹⁴ Um *bi-carré latin*, o mesmo que ordenou a sequência dos parágrafos de *La Vie mode d'emploi*.

¹⁵ ver CAVALARI, Tatiana Barbosa (2019).

respectivos totais: “197 mobylettes, 128 motocyclettes, 97 vélos”, mobilizando um extenso acúmulo de dados sobre dados, números sobre números, objetos sobre objetos. As duas vozes se confrontam, com momentos em que uma se sobrepõe à outra, destacando uma variação entre ordem e caos. Enquanto Piéplu lê continuamente, sem alterações no tom ou na velocidade, listas previamente escritas, a voz de Perec narra o entorno como em um improviso, se deixando levar por eventos inesperados que alteram sua expressão. Porém, o improviso do escritor também possui restrições. Ele segue um padrão na maneira de descrever que não pode ser alterado, um procedimento repetido durante todo o programa.

Perec (2003c, p. 258-259) afirma que em *Mabillon* buscava ser o mais neutro possível, visando descrever o mundo como se sua mente pudesse evitar qualquer tipo de decisão. Porém, a neutralidade, como ele desejava, é algo impossível. Por mais que ele buscasse se ater exclusivamente aos acontecimentos ao redor, existem várias escolhas que obrigatoriamente devem ser tomadas, como: temas, ângulos, cenas, momentos e combinações. Da mesma forma que uma câmera parada, sem aparente interferência humana, já incorpora uma escolha prévia de enquadramento, Perec também escolhia o que narrar, impedindo qualquer possibilidade de neutralidade.

Une fois, j'ai fait une émission radiophonique à propos du carrefour Mabillon où j'énumère toutes les voitures. Et ce que j'avais, ce n'étaient que des voitures, des voitures et des voitures. C'était absolument terrifiant parce qu'on ne les voit pas. On ne prête attention à ce que l'on a juste devant les yeux. Aussi, quand je fais ces textes, j'essaie d'être aussi précis que possible et... neutre, pourrais-je dire, comme si j'étais un martien qui traverse une ville... qui traverse quelque chose sans savoir ce que c'est et qui décrit ce qui se passe par bribes. Je n'essaie pas de faire intrusion et je n'essaie pas d'adopter une position autre que celle de l'œil qui observe, mais ensuite je ferai... je pense que cela viendra nourrir quelque fiction (PEREC, 2003c, p. 258-259)

Além da necessidade de tomar decisões, as reações do escritor aos eventos externos interferem o tempo todo na gravação. As interações com o ambiente refletem diretamente no andamento do programa e criam uma grande diferença entre o texto de *Tentative d'épuisement* e o áudio de *Tentative de description*. No primeiro, Perec é invisível aos olhos das pessoas ao seu redor. Sentado em um café, é ignorado pelas pessoas que circulam ao seu redor. Ninguém se importa com sua presença ou interfere propositadamente em seu trabalho. Por outro lado, no programa de rádio existe uma quebra na rotina do lugar. Perec está em um estúdio móvel, com um microfone. Sua presença desperta curiosidade e conturba o ambiente, o que gera interações entre os transeuntes e o escritor. Uma menina lhe mostra a língua, alguns apontam para ele. Ele é fotografado e interpelado. A gravação em um espaço público cria uma situação diferente do

que seria dentro da emissora. Para Fiorleta (2016, p. 239), como o meio que utiliza o autoriza a falar com todos, todos se sentem no direito de se comunicarem com ele de qualquer maneira, incluindo via linguagem corporal. E Perec reage a todos esses estímulos, algumas vezes mostrando interesse, outras com uma entonação que expõe seu cansaço — ou o tédio — depois de algumas horas do experimento. Ainda assim, todas as interações refletem em seu trabalho. O contato entre Perec e os transeuntes também é uma forma que aproximar o narrador e os espectadores. Eles estão imersos no espaço de criação, ao mesmo tempo em que o escritor invade o ambiente deles. Ambos descobrem a história ao mesmo tempo, e a proximidade física faz do ouvinte um membro ativo da criação da obra.

Além dessas interferências, o imprevisto da gravação não permite, como a literatura, trapacear no tempo de composição. O escritor pode pausar a descrição do ambiente e continuar alguns momentos depois, perdendo — propositadamente ou não — algum acontecimento, sem que o leitor saiba que houve uma interrupção. Da mesma forma, o leitor pode parar a leitura, voltar o parágrafo, reler uma página, quebrando a linearidade da descrição de Perec. Já o rádio não permite isso. A gravação — conforme feita nesse experimento —, não é pausada. O ouvinte recebe a informação de forma linear, conforme seu decorrer. Se o locutor parar para beber uma xícara de café, para descansar a voz, ou acontecer qualquer outra interferência, é dessa forma que o ouvinte receberá¹⁶. Há uma ligação entre o fluxo da vida ao redor e o fluxo da voz do locutor. Eles compartilham o mesmo espaço-tempo, ambos em movimento contínuo, ambos evanescentes. Além de tudo, no livro as palavras aparecem linearmente, uma após a outra. Não há a representação — embora se possa inferir — de múltiplos acontecimentos simultâneos. Na rádio isso é um pouco diferente, pois ao mesmo tempo em que Perec descreve os arredores, ouvimos sons e interferências que nos transmitem outras informações. Se escutamos uma buzina, não é necessário esperar a narração do escritor para sabermos que há ali um carro buzinando.

É interessante notar que as regras quase mecânicas as quais Perec se submete, com a intenção de escrever sem selecionar, sem pensar, parecem-se com o que os surrealistas tentavam fazer com a escrita automática. Ambos buscavam maneiras de escapar da lucidez, escrever inconscientemente. Entretanto, enquanto os vanguardistas se empenhavam em escrever tudo que viesse à cabeça, sem ordem ou classificação racional, Perec parece buscar um método para descrever os lugares de forma exata, lógica, como se um computador processasse as informações do espaço ao redor e elaborasse um texto isento de emoções. No entanto, todos

¹⁶ Avaliando o tempo de criação destinado a Perec. As edições feitas posteriormente alteram essa experiência para o ouvinte, mas não para o escritor.

esses artifícios — a irrealizável neutralidade, a tentativa de escrever sem raciocinar, a observação exata — não passam de um disfarce. Ao escolher — para o projeto *Lieux* — doze lugares que para ele possuíam algum significado especial, é perceptível que Perec tem em vista não apenas a concepção de uma peça que se encaixe em seu projeto literário, mas de uma peça que componha parte de sua autobiografia. O truque, semelhante tanto na escrita quanto na rádio, é a banalidade usada para narrar esses acontecimentos. Perec escreve lembranças que se aproximam de seu tempo e de sua história, porém a normalidade das coisas por ele descritas fazem de sua escrita a biografia de qualquer um. Não é apenas o espaço físico da *place Saint-Sulpice* que é compartilhado entre autor e leitor, mas a possibilidade de guardar a vida em uma memória coletiva.

Embora a maioria das listas de Perec fosse inspirada por registros de acontecimentos reais, como lugares em que ele dormiu ou alimentos que foram ingeridos, algumas escapavam dessa condição. No final de 1981¹⁷ ele participou de um episódio do quadro *Les cinquante choses que je voudrais faire avant de mourir*, de Jacques Bens — também escritor membro da OuLiPo —, parte do programa de rádio *Mi-fugue, mi-raisin*, de Bertrand Jérôme. No programa, Perec lista 37 coisas que ele gostaria de fazer antes de morrer¹⁸, divididas pelos seguintes grupos: (1) coisas que podem ser feitas facilmente; (2) coisas importantes, que facilitariam a sua vida, mas que necessitam de algumas decisões; (3) coisas relacionadas a desejos de mudança; (4) viagens para determinados lugares e em períodos bem específicos; (5) coisas sobre as quais ele não tem muito conhecimento, mas gostaria de ter tempo para conhecer; (6) habilidades que ele gostaria de aprender, mas sabe que são impossíveis pois levariam muito tempo; (7) projetos ligados ao trabalho de escritor que dependem exclusivamente dele; (8) projetos ligados à escrita que dependem do envolvimento de outras pessoas; (9) coisas que ele não soube agrupar; e por fim, (10) coisas impossíveis naquele momento, mas que teriam sido possíveis no passado.

É possível relacionarmos alguns dos itens da lista com outras obras do escritor. Um deles parece, pelo absurdo, se tratar apenas de uma piada inusitada: viajar de Marrocos a Timbuktu, nas costas de um camelo, no intervalo de 52 dias. Segundo Perec, essa ideia havia surgido a partir de um cartão postal com a imagem de uma placa que indicava esse trajeto e

¹⁷ Há divergências sobre a data exata. Segundo Bellos (1994, p. 717), a gravação ocorreu em 12 de dezembro, porém em um programa da rádio France Culture, que recupera o episódio, é dito que a data correta é 14 de novembro.

¹⁸ Embora o clima do quadro parece bastante agradável, com o locutor e seu convidado rindo durante quase todo o tempo, atualmente é impossível ouvir o programa sem um pouco de melancolia, pois, ironicamente, Perec morreu poucos meses após a gravação.

esse período. No programa, ele também brinca com a possibilidade de, durante a viagem, ditar o romance *A Cartuxa de Parma*, de Stendhal, pois foi esse o tempo, 52 dias, que o escritor levou para escrevê-lo. O que Perec não revela na transmissão é que esse item de sua lista esconde uma referência para o livro *53 jours*, que estava sendo escrito naquele momento e que foi publicado inacabado postumamente.

No que chamei de grupo 6, Perec listou habilidades que gostaria de aprender, como tocar bateria, falar italiano e pintar, mas ressaltando que provavelmente nenhuma delas se realizaria, pois seria necessário investir muito tempo e esforço. Essa característica das atividades é bastante similar ao que vemos no plano traçado por Bartlebooth em *La Vie mode d'emploi*, que reservou dez anos de sua vida apenas para aprender a pintar aquarelas. Sabendo que a personagem jamais completou seu projeto, apontar um desejo similar parece uma forma de ironizar o esboço desses planos. Afinal de contas, a qualquer momento, eles provavelmente serão interrompidos pela inevitável chegada da morte.

Muitas vezes, os itens da lista de Perec não parecem expressar a vontade de realmente realizar algo, mas apenas o desejo de viver por muito tempo. Como no trecho em que ele afirma que gostaria de plantar uma árvore e vê-la crescer. O ato em si pouco importa, uma vez que a ambição de Perec é, de fato, viver o suficiente para ver uma árvore crescer. Outro item de sua lista mostra certa preocupação com a saúde: parar de fumar por vontade própria, antes que o médico o obrigasse. Sabendo que esse momento chegaria, Perec deseja se antever à penosa recomendação. A lista com os 37 desejos foi publicada postumamente em *Je suis né*, baseada no texto encontrado nos manuscritos, com o título *Quelques-unes choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir*.

Apesar de estar envolvido em diversos projetos em 1970, Perec ainda teve energia para escrever uma radionovela publicitária para uma empresa de baterias. Encomendada por uma emissora da Costa do Marfim, *Les extraordinaires aventures de Monsieur Eveready* foi transmitida em 165 episódios diários entre abril e outubro, com aproximadamente 15 minutos de duração cada. Ainda que as características do projeto demandassem um tom popular, adequado ao público geral e sem dispensar as imposições de um trabalho voltado para a propaganda, não é difícil encontrarmos elementos que o relacionam com a vida e com outras composições do escritor. Dessa vez ele não participa das gravações e não fala diretamente sobre si mesmo. Ainda assim, encontramos alguns aspectos autobiográficos inseridos como pistas na peça. Isso mostra que Perec não via esse empreendimento apenas como um produto extra — uma fonte de renda a mais —, mas como um trabalho vinculado à sua obra, uma parte de seu quebra-cabeça. Essa maneira de enxergar a arte dentro do trabalho publicitário recupera o que

vimos com os escritores de vanguarda, que também aproximavam a poesia dos cartazes de publicidade.

Les extraordinaires aventures de Monsieur Eveready integra, além de radionovela e propaganda, a influência de quadrinhos como, por exemplo, *As Aventuras de Tintin* e outras histórias de aventura, como *Signé Furax* — folhetim radiofônico que Perec escutava e chega a mencionar¹⁹ em *Je me Souviens*. O formato folhetim, bastante típico em produções voltadas para o grande público, costuma fazer uso de alguns recursos convencionais. Fiorletta (2016, p. 275) aponta alguns na radionovela de Perec: maniqueísmo, personagens superdotados ou que fazem uso de equipamentos que lhe dão poderes, situações perigosas de difícil escapatória, um herói e seus aliados que contribuem nos episódios — mas que às vezes também precisam ser salvos —, vilões tirânicos e um artifício muito pertinente, a suspensão do episódio em momentos críticos para estimular o espectador a ouvir o próximo programa.

O argumento da novela radiofônica parte da existência de uma caixa mágica que atribui poderes especiais variados para aquele que a possui. O protagonista, Monsieur Eveready, é um super-herói que faz uso de sua astúcia para manter a caixa em seu poder, livre das mãos de inimigos que pretendem utilizá-la para dominar o mundo. Seus aliados, Antoine e Hélène, também são personagens pacíficos e sempre encontram soluções por meio da inteligência. Há muitos vilões durante a saga, mas o principal, que retorna a todo momento para tentar roubar o poder, é o cruel Morgan, constantemente acompanhado de seus seguidores, o motorista Justin e Le Professeur, um cientista que elabora invenções mirabolantes para tentar capturar o herói.

A narração, como é comum nas novelas radiofônicas, tem grande importância na dramatização de *Les extraordinaires aventures de Monsieur Eveready*. O narrador não possui uma posição fixa na história e se conecta ao ouvinte de diferentes maneiras. Em alguns momentos ele parece ser onisciente, se mantendo longe dos acontecimentos e apenas contando a aventura como se a conhecesse do princípio ao fim. Em outras ocasiões temos a impressão de que ele está dentro da cena, como em *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, narrando de imediato tudo o que vê, como se fosse uma personagem no interior daquele universo. Por vezes, ele parece se deslocar para fora da rádio, aproximando-se do ouvinte — como se estivesse sentado na cadeira ao lado — e questionando sobre o que está por acontecer. Nesses momentos, em primeira pessoa, ele conversa diretamente com a audiência e expressa seus sentimentos. Inquieto, aguarda ansioso pelo que está por vir,

¹⁹ CAVALARI, Tatiana Barbosa (2019, p. 125)

comovendo-se e se surpreendendo diante dos acontecimentos, descobrindo junto com o ouvinte qual o destino das personagens:

Le Narrateur

Elle ! Elle ? Mais que "Elle" ? De qui parle-t-il ? Ce n'est pas une inconnue puisque Justin dit qu'Antoine est heureux et surpris de la voir ! C'est donc Hélène ! Hélène qui est déjà apparue dans des circonstances si troublantes ! Mais alors... Hélène... serait... Oh... mais c'est horrible ! (PEREC, dossiê 103, 2, 35).

Do mesmo modo que estamos observando em outros trabalhos radiofônicos de Perek, *Les extraordinaires aventures de Monsieur Eveready* também serviu como um laboratório para o escritor explorar diferentes recursos e outros meios de expressão possíveis, assim como suas aplicabilidades na composição de novas obras. Fiorletta (2016, p. 280) afirma que os deslocamentos da voz narrativa nessa radionovela alimentaram as reflexões de Perek sobre a criação literária e a função do narrador. A pesquisadora compara esses deslocamentos com as transformações que ocorrem com o narrador de *W*, que a cada transição de capítulo se posiciona na intersecção entre um plano de onisciência imaginária e um plano de lembranças autobiográficas. Ela também observa certa semelhança com o narrador de *La Vie mode d'emploi*, que conhece integralmente a história de todos os habitantes do prédio, mas revela esse conhecimento de maneira parcial, episódio a episódio.

Para provocar no público a curiosidade de continuar ouvindo no dia seguinte, a história sempre é interrompida em um momento de suspense. Nesse instante, o narrador cria algumas hipóteses — regendo as expectativas da audiência — e finaliza reiterando o convite cotidiano:

Le narrateur

Oui... Au moment où la panthère se précipitait sur Antoine, un coup de feu miraculeux l'arrêtait en plein élan...

Qui a tiré ce miraculeux coup de feu ? Est-ce, encore une fois, Monsieur Eveready ? Est-ce le sinistre Morgan qui, ayant retrouvé Antoine, préfère lui sauver la vie plutôt que de risquer de perdre Monsieur Eveready ? Dès demain, vous en saurez davantage en écoutant, comme chaque jour, les EXTRAORDINAIRES AVENTURES DE MONSIEUR EVEREADY (PEREC, dossiê 103, 1, 28)

Além disso, no começo de cada episódio há uma breve recapitulação do anterior, com a intenção de localizar o público na narrativa e retomar o suspense interrompido:

Résumé des chapitres précédents

Perdu dans la forêt ; Antoine est attaqué par une panthère. Un coup de feu miraculeux le sauve au dernier moment...

Le Narrateur

A quelques mètres d'Antoine, se tenait un homme en combinaison d'aviateur. Il regardait, non sans satisfaction, le canon de son fusil qui fumait encore, et la panthère qui gisait, morte... (PEREC, dossiê 103, 1, 29)

No roteiro de *Les extraordinaires aventures de Monsieur Eveready* há várias indicações de como deveria ser a inflexão na voz dos atores. Algumas são mais simples: irritada, calma, confusa ou surpresa, enquanto outras exigem um pouco mais da interpretação, como: “em tom pomposo” ou “como se estivesse lendo uma tradução”. Além da entonação, há casos em que Perec coloca — diretamente no diálogo, e não em didascália — a forma como a pronúncia deve ser feita, intentando, por exemplo, reproduzir o sotaque de uma personagem estrangeira:

Le Brésilien

Heureusement, oui... Z'avais déposé mes passazers à Daloa, zé dévais les attendre à Odienné... Combien dé soucres dans lé café ? (PEREC, dossiê 103, 1, 30)

Além de exportar artifícios explorados na rádio para outros trabalhos, o escritor também incorpora elementos externos e autobiográficos em sua radionovela. Como de praxe, as pistas sobre a vida do autor não são evidentes, mas também não são inacessíveis a um leitor que conhece um pouco mais de sua biografia. No episódio 146, o vilão Morgan contrata um capanga chamado Jojo, apelido que Perec recebeu de seus familiares durante a infância. Esse bandido é frágil e ingênuo, como uma criança, além de rejeitar qualquer tarefa que envolva armas, pois tem horror a esse tipo de instrumento. Em sua missão — ajudar em um sequestro — ele utiliza apenas um vaporizador com uma droga entorpecente chamada *Oulipol*, referência que dificilmente passaria despercebida a quem conhecesse Perec. Essa não é a única alusão à OuLiPo presente nas aventuras de M. Eveready. No episódio 41, os heróis entram em contato com uma estranha civilização, os perigosos *Oulipiens*, habitantes de *Oulipie*. Essa estranha raça de homens-sapo se comunica em uma língua incompreensível²⁰ e planeja um ataque contra sua maior inimiga, a República de Flasterland. Antoine acaba capturado pelos *flasterlandais*, acusado de ser um espião *oulipien*. O episódio da fuga mobiliza um mecanismo bastante perecquiano: a inserção de outra obra literária na composição. Recorrendo a um capítulo de *O conde de Monte Cristo*, M. Eveready sugere que seu companheiro se finja de morto, ocupando

²⁰ Bellos (1994, p. 467) sinaliza que uma das frases ditas nessa língua — “Esartunilapo li va hé!” — é composta apenas pelas nove letras mais comuns do francês — ESARTUNIL. Porém, não é possível afirmar que essa seria uma *contrainte* desse idioma imaginário, pois outras letras aparecem nas frases seguintes. Além disso, a frase que o pesquisador atribui aos *Oulipiens* na verdade é dita por um coveiro de *Flasterland*.

o lugar de um velho prisioneiro que acaba de falecer na cela ao lado. Quando o falso cadáver é jogado ao mar, Antoine nada até uma ilha próxima, onde foge graças à astúcia do protagonista.

O episódio 59 traz outras referências a trabalhos de Perec. Antoine e Hélène planejam uma viagem de navio para Nova Iorque, mas acabam presos por problemas na alfândega, em uma passagem que lembra, tanto pelo acontecimento, quanto pela cidade, as histórias dos imigrantes barrados em *Ellis Island*. Antes desse imbróglio, M. Eveready havia lhes presenteado com um grande diamante “pour les faciliter les choses” na América, suscitando um contexto bastante semelhante ao de um parente distante²¹ de Perec, comerciante de pérolas que migrou para Nova Iorque. Nessa mesma viagem ainda há uma referência a *Les Choses*: o navio de Antoine e Hélène se chama *Commandant Crubelier*, assim como aquele em que Jérôme e Sylvie²² partiram para a Tunísia. (*Simon*) *Crubelier* também era o endereço do edifício de *La Vie mode d'emploi*.

Também no aspecto autobiográfico, sem esquecer que Perec é um órfão da Segunda Guerra, Fiorletta (2016, p. 281) enxerga no cruel e ambicioso Morgan uma possível referência a Hitler. Após falhar em seu plano de dominar o mundo, o vilão da novela radiofônica é humilhado pelo herói — transformado em um homúnculo sem forças — e deixado sozinho em uma ilha. Derrotado, abandonado por todos e sem nenhum poder, ele se suicida explodindo sua fortaleza.

Antoine

Le bandit n'a pas voulu survivre à sa défaite ! Il a appuyé sur le détonateur aussitôt que ses forces lui sont revenues... (PEREC, dossiê 103,5,112d)

As listas são um elemento frequente nos textos de Perec e aparecem também nas aventuras do M. Eveready. Há trechos da radionovela em que o narrador parece apenas observar as personagens e listar as suas ações, por mais banais que elas sejam:

Le Narrateur (d'une voix de plus en plus tendue)

18h... Antoine sort de chez lui, il monte dans sa jeep

18h12... Il traverse le pont Houphouet-Boigny

18h17... Il remonte le Boulevard de la République

18h20... Il tourne dans l'avenue Franchet d'Espérey

18h23... Il se gare dans la cour d'un immeuble de la rue Lecoœur

²¹ Simon Lieberman, mencionado em uma carta a respeito de *L'Arbre*, projeto em que Perec pretendia reconstituir a história de sua família: “Alors que David Bienenfeld (le père de Lili) est le petit-fils du frère du père de Jacques Bienenfeld le marchand de perles, Simon Lieberman est le petit-fils de la sœur de la mère de Jacques Bienenfeld le marchand de perles. La sœur de la grand-mère de Simon a épousé le frère du grand-père de mari de la sœur de mon père. Ce n'est pas plus compliqué que cela” (Perec apud Bellos, 1994, p. 42).

²² Casal protagonista do romance *Les Choses*.

18h27... Il vérifie que tout est en ordres dans sa voiture et sur lui...
 18h28... Il sort de la voiture
 18h29... Il s'engouffre dans l'ascenseur
 18h30... Il sort de l'ascenseur
 (PEREC, 103, 2, 43)

Perec acreditava que a escrita de uma história no gênero folhetim jamais deveria ser concluída integralmente antes de sua circulação. Em um ensaio chamado *Description générale d'un projet de feuilleton radiophonique*, ele afirmou que esse tipo de trabalho deveria ser elaborado “dans le mouvement”, permitindo que a narrativa seguisse um fluxo mais desprendido, capaz de evoluir surpreendendo não apenas ao ouvinte, mas também ao autor (FIORLETTA, 2016, p. 282). Essa imprevisibilidade sobre o que está por vir aproxima o escritor da audiência e também das próprias personagens, que igualmente desconhecem o seu destino. Com tantas possibilidades abertas, a história permanece viva, o que faz o discurso incerto do narrador, no fim de cada episódio, parecer mais verossímil.

Deste modo, os elementos autobiográficos podem surgir cifrados, como na narrativa de M. Eveready, ou mais nítidos, como nos programas de rádio que Perec participa presencialmente. Seja por um caminho ou por outro, não restam dúvidas da importância deles para o projeto literário do escritor, em que a (re)criação de uma memória inexistente ocupa uma posição importante. A combinação de ficção e realidade atravessa as fronteiras midiáticas e ajuda a compor uma parte desse quebra-cabeças. Vimos algumas amostras na radiofonia e, mais adiante, no capítulo 3, veremos outros exemplos que surgem no universo cinematográfico. Porém, antes disso, continuaremos a examinar as peças para rádio, centrados nas experiências que o autor produz e como isso também se reflete em sua escrita.

2.2. Jogos de palavras

Desde o começo do capítulo, traduzimos livremente a palavra *Hörspiel* como *peça radiofônica*. Talvez o termo em alemão seja o mais adequado para nos referirmos a esse gênero e, por isso, é comum encontrá-lo em textos escritos em diferentes idiomas. Decerto ele é o mais oportuno quando analisamos as peças de Perec, afinal, o significado mais recorrente da palavra *Spiel* é jogo, o que define muito bem os trabalhos do escritor. Os jogos de palavras são essenciais na obra de Perec, e muitos deles foram explorados primeiramente na rádio. O período em que ele começa a escrever suas primeiras *Hörspiele* coincide com o ingresso no OuLiPo. Perceberemos como a influência do grupo é bastante visível nestes trabalhos, que serviram sobretudo como espaços de experimentação para a escrita do autor.

O primeiro projeto aprovado de Perec para a rádio foi *Die Maschine*²³, que foi ao ar em 13 de novembro de 1968. A peça simula um computador²⁴ programado para analisar, decompor e recompor o poema *Le chant du voyageur*, de Goethe. A encenação é realizada por quatro personagens: o Controle do Sistema (voz feminina), e os processadores um, dois e três (vozes masculinas) — que obedecem às ordens do controle. No início da transmissão, as vozes apresentam uma síntese da peça, explicando o funcionamento da máquina, quais as suas instruções e a ordem em que serão executadas. Em seguida, o computador começa a análise seguindo cinco etapas, nomeadas “categorias lógicas fundamentais”:

O Protocolo zero, chamado de *conhecimento básico*, é composto apenas por estatísticas. Examina minuciosamente o poema elaborando uma série de dados numéricos, como quantidades — de linhas, de palavras e de letras —, médias — de letras por palavras, de sílabas por verso —, a posição frequente das sílabas tônicas, distribuição da pontuação e outras informações matemáticas. A princípio, esses dados não parecem ter qualquer serventia, e a maneira indiferente como eles são listados não contribui para encontrarmos qualquer propósito. Entretanto, não podemos desconsiderar que *Die Maschine* foi escrita um ano após Perec entrar para a OuLiPo, e que muitas das regras formais criadas pelo grupo procedem de princípios matemáticos. Esse inventário de números parece ser uma forma de Perec brincar com a obsessão dos membros em aplicar esses procedimentos.

Protocolo um, ou *operações internas*, é a categoria linguística, responsável por analisar o poema a partir de seu léxico. Inicialmente, nesta etapa, o poema é lido várias vezes, sendo que em cada uma delas os processadores se alternam recitando um determinado número de palavras. Depois de alguns turnos, o computador aplica diferentes operações linguísticas e a ordem das palavras começa a ser alterada, distorcendo o poema e criando novos significados, invariavelmente absurdos. Por exemplo: os versos são lidos de baixo para cima, desconsiderando as pausas ou reordenando as palavras. O texto começa a ficar irreconhecível e o Controle do Sistema parece desorientado diante da recriação, ordenando a todo momento que a leitura seja interrompida e recomeça com outro processador. Eles tentam recompor o poema, completamente distorcido, letra por letra, e os primeiros versos começam a ressurgir, mas as novas operações também falham e os versos finais não são recuperados.

²³ Apesar de não haver nenhuma tradução oficial em francês, o texto foi publicado em inglês (*The Machine*) na revista *The Review of Contemporary Fiction*, vol. XXIX, n. 1, de 2009. Essa foi a versão utilizada nesta pesquisa.

²⁴ Já nos anos 1960, Perec se interessava pela linguagem dos computadores. Por trabalharem sempre juntos, ele apelidou a dupla Philippe Drogoz e Eugénie Kuffler — compositores da trilha sonora de *Un Homme qui dort* — de *OIO*, o número dois em código binário (Queysanne, 2006, p. 116).

A etapa seguinte, protocolo dois, é composta por diversas operações semânticas, como, por exemplo, alterações de palavras seguindo regras — muito semelhantes às oulipianas — estabelecidas pelo Controle do Sistema. A primeira delas substitui todos os substantivos, adjetivos e verbos por anagramas, reposicionando as letras dessas palavras e recompondo o poema de diferentes formas²⁵. Adiante, o computador recorre a um método conhecido como S+5, em que cada substantivo deve ser trocado pelo quinto que aparece após ele em um determinado dicionário. O mecanismo se repete com S+10 e S+15, sempre alterando em qual dicionário as palavras devem ser consultadas. Outros procedimentos diferentes seguem nesta etapa, revelando mais claramente a influência do OuLiPo na elaboração de *Die Maschine*. Péc, ainda novato no grupo, parece escolher este trabalho para explorar muitas das regras familiares aos membros. A peça radiofônica serve como um laboratório das experiências que ele, nos anos seguintes, colocaria no papel.

O protocolo três busca analisar o poema de acordo com a biografia de Goethe, criando possíveis listas a serem utilizadas em uma pesquisa que recorra a este método para confrontar o poema com a vida do autor. É cômica a forma como os processadores se alternam pronunciando frases soltas — e sem sentido — como “o bairro de Goethe”, “o casamento de Goethe” ou “os gostos de Goethe”, que nada adicionam à análise. A cena ilustra um dos principais temas da peça, a sátira à crítica literária por meio do absurdo da situação.

A última etapa, o protocolo quatro, nomeado *explosão de citações*, mobiliza uma coleção de trechos de outros textos, confrontando a poesia de Goethe com a de outros escritores. Os processadores recitam os excertos enquanto o Controle indica quem são os autores. São utilizados fragmentos de textos de várias partes do mundo, de diferentes gêneros, expandindo o poema original ao mesmo tempo em que tenta — e fracassa — absorver a literatura universal. É imediata a associação desta etapa com outros trabalhos de Péc. A colagem de trechos de outros autores é um procedimento presente em alguns de seus trabalhos, e nesta etapa ela é retomada de maneira automática — inconsciente — pelo trio de processadores.

Assim, o primeiro experimento radiofônico de Péc pode ser compreendido sob diferentes perspectivas, como a de ser um simples exercício de escrita, ou uma peça que ironiza críticos e escritores, inclusive ele próprio, ao mesmo tempo em que minimiza o entusiasmo da época com as expectativas quanto ao futuro da tecnologia²⁶. A graça do projeto está na

²⁵ Esse exercício é retomado por Péc em outros trabalhos, como *Úlcerations* (1974), em que todos os onze versos do poema são anagramas de ESARTINULOC, as onze letras mais frequentes do idioma francês.

²⁶ Bellos (1994, p. 401) destaca a semelhança entre a máquina de *Die Maschine* e HAL, o supercomputador falante de 2001: *Uma Odisseia no Espaço*. Certamente Péc não havia assistido ao filme durante a escrita da peça, pois

humanização da máquina que, criada para ser perfeita, falha em todas as tentativas. O Controle do sistema se perde e os processadores balbuciam os versos sem conseguir reconstruir um poema que foi completamente destruído. Os procedimentos de manipulação recriam o texto de maneiras absurdas, e rimos da estupidez das vozes pronunciando um discurso tão ridículo.

Antes de satirizar escritores e críticos, tipos de um meio que conhecia bem, Perec havia tentado utilizar essa fórmula em um espaço em que ainda tentava se inserir, a rádio. Escrita alguns meses antes de *Die Maschine*, a peça *Le diable dans la bibliothèque* encena a gravação de um programa ao vivo em que ocorrem vários contratempos: pausas inadequadas, interrupções comerciais inoportunas, cobranças de salário, ameaças de greve, telefonemas de ouvintes e outros inconvenientes que deixam as personagens — funcionários da emissora — perdidas durante a transmissão. Em meio à confusão, ouve-se um jogo de pôquer entre funcionários, um resumo do que é transmitido em outra estação, alguns ruídos estranhos, crianças chorando, a tentativa de suicídio de um autor e, por fim, a correria de atores para finalizar uma peça para a qual já não há tempo disponível. Cada um desses eventos se torna uma micronarrativa e ocorre de maneira independente, interligados pelo meio — o estúdio da rádio. Semelhante ao esquema de *La Vie mode d'emploi*, Perec fabrica peças que devem ser encaixadas pelo ouvinte a fim de compreender o universo da narrativa. Analogamente ao romance, em que o leitor se coloca diante do edifício e, para conhecê-lo, visualiza o que ocorre em cada apartamento, em *Le diable dans la bibliothèque* o ouvinte permanece próximo ao aparelho de rádio e, escutando cada um dos eventos absurdos, monta o cenário.

Nesta primeira tentativa, a emissora *Saarländischer Rundfunk* não se interessou pelo experimentalismo cômico de Perec e o texto foi rejeitado. Foram precisos alguns anos para que eles mudassem de opinião: em 1991 a peça foi montada e finalmente transmitida na rádio alemã. Um ano depois, em 15 de março de 1992, o programa *Atelier de Création Radiophonique*, da emissora France Culture, transmitiu uma versão francesa de *Le diable dans la bibliothèque*.

Também no final dos anos 1960, o autor escreveu uma pequena peça que se passa ao fim da Primeira Guerra, intitulada *Les horreurs de la guerre: drame alphabétique en trois actes et trois tableaux*. Na narrativa, um capitão recebe ordens para recrutar, em um convento, meninas para um bordel militar, com a intenção de entreter oficiais licenciados e convalescentes da região parisiense. É comum que um texto de Perec mencionando barbáries da guerra seja enquadrado imediatamente como autobiográfico, mas não encontramos nessa peça elementos evidentes para essa categorização. No entanto, ela possui um ingrediente bastante perecquiano,

em 1967 ele ainda estava sendo filmado, mas a comparação serve para refletirmos sobre como essa temática era popular no período.

uma *contrainte* alfabética. Seus diálogos formam, em ordem, os nomes de todas as letras do alfabeto francês. Por exemplo, a primeira palavra dos diálogos é *Abbesse*, cuja pronúncia corresponde às três primeiras letras do alfabeto: Abesse = a-bé-se = A-B-C. A regra se repete até o fim dos diálogos, conforme a representação abaixo:

Diálogos 27	Alfabeto
Abbesse ! Aidez !	A, B, C, D
Euh...	E
Eh ! Feu !...	F
J'ai...	G
Ah ! chi-gît K !	H, I, J, K
... Et les mène au Pacq !	L, M, N, O, P, Q
Hue !	Q (continuação)
Eh ! Reztez !	R, S, T
Hue !	U
Vai doux.	V, W (começo)
Bleu ?	W (continuação)
Vai.	W (continuação)
Hic !	X
Six grès que z'ai !	X (continuação), Y, Z (começo)
Deux !	Z (continuação)

Tabela 2 - A correspondência entre os diálogos de *Les Horreurs de La Guerre* e as letras do alfabeto francês

O texto foi enviado para a emissora Radio France em 1969, porém foi recusado. Posteriormente, em 1973, foi publicado em uma antologia de trabalhos do OuLiPo²⁸.

Até agora, vimos que muitas peças radiofônicas serviram de laboratório para a criação literária de Perec. Contudo, algumas delas foram alimentadas por livros publicados anteriormente. É o caso de *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, texto publicado pela primeira vez em 1968, na quarta edição da revista *Enseignement programmé*, e mais tarde também em livro. Trata-se de uma narrativa construída inteiramente em uma única — e longuíssima — frase, trazendo a história de um funcionário que tenta — e se frustra de várias maneiras — marcar uma entrevista com seu chefe para lhe pedir um aumento. O cerne é a reflexão e o nervosismo que toma conta do empregado quando ele finalmente toma a decisão do título. Assim como em *Un homme qui dort*, o narrador se dirige diretamente ao protagonista — e, conseqüentemente, ao leitor —, mas utilizando o “vous” ao invés do “tu”. A voz aparenta vir do cérebro, ou do sistema nervoso, da própria

²⁷ Retirados da publicação em OUVROIR DE LITTÉRATURE POTENTIELLE (Org.), **La littérature potentielle: créations, re-crétions, récrétions**, Paris: Gallimard, 1973a.

²⁸ Ibid. p. 111-114.

personagem, indicando a todo momento como ela deve se sentir e como pode agir diante de cada situação. A construção é baseada na estrutura de um algoritmo de computador²⁹, em que cada fluxo representa um conjunto de instruções diferentes para tentar atingir o objetivo. Quando uma possibilidade fracassa, o programa volta para o início para testar outras alternativas. Perec transforma esse algoritmo em um texto único, que percorre todos os passos testando todas as possibilidades previstas. Cada uma das decisões parece ser bastante simples, mas gera um impacto no fluxo e, conseqüentemente, em toda a narrativa. Assim, se a personagem caminha em direção à sala do chefe e o escuta falando ao telefone, deve bater na porta ou voltar em outro horário? E se o chefe não está, deixa um recado com a secretária ou tenta procurá-lo em outro local? Volta em outro dia? Os pequenos desvios em cada ação comprometem as condições iniciais e causam uma alteração na história.

²⁹ Assim como vimos em *Die Maschine*, os computadores são frequentemente retratados como uma espécie de cérebro eletrônico. A ideia surgiu a partir de uma encomenda do *Centre de calcul en sciences humaines* do CNRS, que visava explorar as potencialidades literárias de um algoritmo (BELLOS, 1994, p. 430).

Figura 4 - Fluxograma de L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation (Perec, 2011, impresso atrás da capa).

Coincidindo com o período em que Perec criava suas primeiras peças radiofônicas, o texto foi traduzido, por Eugen Helmlé, apenas um ano depois, e foi ao ar em 12 de novembro de 1969 pela emissora *Saarländischer Rundfunk*. A adaptação possui mudanças importantes, como a substituição de um único narrador para seis vozes diferentes. Na peça, cada operador lógico do algoritmo é representado por um ator, que muda de acordo com as alternativas escolhidas em cada condição do fluxograma literário. David Bellos (1994, p. 444) afirma que

Perec humaniza as instruções da linguagem computacional por meio de pequenas alterações na formulação das condições lógicas. As mudanças são cômicas e nos fazem esquecer que se trata de uma situação criada por uma máquina. A busca por um aumento dura dias, e a personagem, sem saber como resolver o problema, se vê presa a uma situação kafkiana. Ele não tem nenhuma possibilidade de controle diante dessa condição. A falta de controle humano, a desumanidade, é explicitada pela estrutura do algoritmo. Perec comenta a ironia do tempo na peça, que pode ser duradouro, como na perspectiva da personagem, ou instantâneo, como para o computador que processa todas as alternativas em um piscar de olhos:

Les six comédiens représentent la machine, mais l'efficacité de la machine est de formuler en les décomposant toutes les pensées qui se mêlent dans la tête d'un homme ; ici, un homme qui va demander une augmentation. La pièce peut représenter le temps d'une vie ou le temps d'une pensée, celle d'un homme prisonnier d'une bureaucratie, d'une hiérarchie, et qui sait qu'il ne peut rien contre cette force abstraite qui nie son existence. L'élément humain : désespoir ou résignation, finit par déglisser la machine (PEREC, 2003b, p. 119).

Um ano depois da transmissão radiofônica, a peça foi encenada por Marcel Cuvelier no teatro. Com o título alterado para *L'Augmentation*, ela foi publicada em 1981 na coletânea *Théâtre I* (PEREC, 1987). O argumento também foi reaproveitado no penúltimo capítulo de *La vie mode d'emploi*, “Réol, 2”. Neste trecho do romance, Maurice Réol tenta de várias maneiras conseguir um aumento para cobrir a dívida que o jovem casal adquiriu após a compra de novos móveis para o quarto. Nos manuscritos publicados (PEREC, 1993b), vemos que o escritor anotou o nome da adaptação teatral, *L'augmentation*, como uma das fontes do capítulo. A transposição manteve a temática, mas não o narrador, que passou a ser em terceira pessoa. O fluxograma deixou de ser evidente, embora a ação se desenrole da mesma forma que nas peças — tanto na radiofônica, quanto na teatral —, em torno das diferentes investidas do protagonista diante dos fracassos enfrentados em busca do aumento.

2.3. A expansão sonora

Além do experimentalismo linguístico, a rádio possibilitou a Perec explorar artifícios próprios do meio. Novos recursos, como a estereofonia, permitiram a composição de peças utilizando mais de um canal de áudio, criando efeitos que mudavam a maneira como o ouvinte as recebia. Separando o som era possível, por exemplo, criar uma sensação de distanciamento entre o narrador e uma personagem, ou entre duas personagens dialogando, cada uma em um

canal. Do mesmo modo, representações que não eram tão simples na literatura, como a sobreposição de vozes, passaram a ser mais concebíveis. A rádio foi, alguns anos antes do cinema, o primeiro suporte que proporcionou a Perec expandir sua literatura para fora do papel.

Depois de percorrer as possibilidades do idioma em *Die Maschine*, Perec se envolveu na criação de *Tagstimmen*, um *hörspiel* que visava explorar a materialização da voz “Ce qu'on m'avait demandé, c'était d'explorer systématiquement le potentiel de la voix humaine” (PEREC, 2003c, p. 260). A parceria com Eugen Helmlé prosseguiu, mas dessa vez eles também tiveram a colaboração do músico Philippe Drogoz, que havia sido apresentado a Perec em virtude de outro projeto, um libreto de ópera.

Desenvolvida entre o fim de 1970 e o começo de 1971, *Tagstimmen* narra um dia cotidiano de um homem, desde o despertar até o momento em que volta a dormir. Essa narrativa é acompanhada por um segundo plano, simbólico, em que cada etapa desse dia corresponde a uma fase na vida do homem, do nascimento à morte. Cada um desses períodos é associado a expressões da voz humana, seguindo o esquema: no despertar-nascimento, ouvimos choros, gaguejos, murmúros e sussurros, sons inarticulados, como os de um bebê; na manhã-infância, rimas e recitações, passagens decoradas; ao meio-dia-juventude, ouvimos sons barulhentos e desagradáveis, slogans, discursos, sermões e cantos de um adolescente; no começo da tarde-maturidade?³⁰ o monólogo interior e a narração; ao fim da tarde-maturidade! ouvimos música; no pôr do sol-velhice, o monólogo e a repetição; e finalmente, à noite-morte, ouvimos o silêncio e ao mesmo tempo um choro que indica o aspecto circular da peça. Ela retorna ao mesmo som do início, como se esperasse outro despertar-nascimento. Em 1971, *Tagstimmen* foi ao ar pela *Saarländischer Rundfunk* e também foi gravada em vinil. Ainda no mesmo ano, seu texto foi publicado em uma coletânea de peças radiofônicas, organizada pela própria emissora.

No ano seguinte, Drogoz e Perec começaram a elaborar uma peça que continuava o tema de *Tagstimmen*, mas explorando, ao invés da voz humana no dia a dia, as possibilidades da relação entre voz e instrumentos musicais. O enredo de *Pièce de concert pour narrateur et orchestra* tratava de uma investigação, coordenada por um jornalista de rádio, que pretendia compreender o papel e o valor da música na vida cotidiana. A peça é dividida em dezessete episódios, cada um iniciado por um monólogo que se direciona ao encontro entre música e fala. Porém, a sequência dos eventos sempre caminha para o confronto entre os dois lados, resultando em um final desastroso para o narrador protagonista (FIORLETTA, 2016, p. 266).

³⁰ Essas grafias “Maturidade?” e “Maturidade!” estão na transcrição de Bellos (1994, p. 488-489).

No entanto, a importância dessa peça não está em seu enredo, mas na originalidade de sua estrutura, elaborada a partir de múltiplas regras de escrita. Bellos (1994, p. 506-507) chama atenção para o fato de que, até então, os trabalhos do OuLiPo se concentravam somente em uma *contrainte* de cada vez. Mesmo *La Disparition*, uma obra prestigiada por sua difícil execução, foi construída a partir de uma única restrição, enquanto *Pièce de concert pour narrateur et orchestra* foi o primeiro trabalho de Perec, e do grupo, a empregar múltiplas regras. Cada um dos dezessete episódios é composto por quatro variáveis e dois valores possíveis para cada uma delas: duração da sequência (curta/longa), expressão (emocional/neutra), tempo (lento/rápido) e dinamismo (suave/forte). Além disso, as dezessete sequências são formadas a partir de pares de estilos musicais predeterminados, um para o discurso (a voz) e outro para a melodia. A distribuição desses elementos não foi aleatória. Para que não houvesse repetições, ela obedeceu a uma regra bem específica. Perec utilizou uma estrutura matemática que havia sido proposta durante uma reunião do OuLiPo, em 1967, por Claude Berge: o *bicarré latin* de ordem 10, mesmo mecanismo adotado posteriormente na elaboração do romance *La Vie mode d'emploi*. Não seria correto afirmar que a estrutura de *Pièce de concert pour narrateur et orchestra* inspirou a escrita da obra-prima de Perec, afinal a idealização do livro antecede a composição da peça. Porém, mais uma vez, vemos como o escritor experimenta na rádio um procedimento que no papel ainda estava tomando forma. A peça foi ao ar em julho de 1974, dois anos após o começo da elaboração e quatro anos antes da publicação de *La Vie mode d'emploi*.

Também ligada ao universo musical, *Souvenir d'un Voyage à Thouars* é uma partitura adaptada a partir do texto *Petit abécédaire illustré*³¹. Perec utiliza símbolos gráficos, diferentes da representação padrão, para traduzir uma série de elementos musicais em sequências divididas em quatro grupos, cada um referente a um conjunto distinto de instrumentos musicais. Em alguns momentos da sequência os músicos ficam livres para improvisar como bem entenderem.

³¹ *Petit abécédaire illustré* abre a coletânea *Vœux* (PEREC, 1989), que reúne pequenos textos — em geral baseados em experiências homofônicas — enviados por Perec a alguns amigos como lembrança de ano-novo, entre 1970 e 1982.

Figura 5 - A partitura *Souvenir d'un Voyage à Thouars* (PEREC, 1985b, p. 304)

Entretanto, é importante salientar que, para Perec, nenhuma improvisação, mesmo que a percepção pareça ser essa, é verdadeiramente livre. Essa observação aparece em um ensaio³², escrito em 1967, a respeito de um gênero musical muito apreciado pelo escritor, o *free jazz*. Nessa análise, ele afirma que a improvisação reúne em um mesmo momento duas operações que costumam ser separadas: a composição e a execução. Contudo, isso não significa que não existam regras para essas ações. Segundo o escritor (PEREC, 1993c, p. 55-64), *contrainte* e liberdade são os dois eixos de todo sistema estético. Por esse motivo, não podemos afirmar que um se opõe ao outro — a *contrainte* não limita a liberdade, tampouco a liberdade se caracteriza como aquilo que não é *contrainte*. De fato, é exatamente o oposto: a *contrainte* é o que permite existir a liberdade e a liberdade é originada a partir da *contrainte*. Nenhum gênero pode pender mais para um lado ou para o outro. Mesmo que algum pareça mais livre, todos se submetem a regras e é justamente a relação entre os dois eixos que constitui o seu sistema. O que é possível, segundo Perec, é medir o nível de realização de um sistema frente a relação *contrainte*-liberdade, ou seja, calcular o nível de subversão que aquele sistema permite. Dessa forma, mesmo durante uma improvisação, o músico também precisa, para preservar uma unidade na

³² *La chose*, Le Magazine littéraire, n°316, 1993c (redigido em 1967).

música, manter certa harmonia e adotar um tempo em comum com seus parceiros. O jazz obedece a tantas regras — mesmo que nele elas possam ser mais maleáveis — quanto um gênero mais tradicional, como a sonata. Do mesmo modo, os músicos que interpretaram³³ *Souvenir d'un Voyage à Thouars*, apesar da grafia experimental e dos intervalos deixados para livre improviso, também foram submetidos às *contraintes* da composição.

A ligação da escrita de Perec com a música também aparece na micro-ópera *Diminuendo*, composta por Bruno Gillet. Desta vez, não há nenhuma partitura fora do comum, dado que o trabalho do escritor se restringiu às palavras. A obra, que lhe foi encomendada, tem aproximadamente vinte minutos e foi apresentada na Bienal de Paris em 1971.

O drama é estruturado em quatorze sequências, cujo título é pronunciado no começo de cada uma³⁴: 1) *La cérémonie du thé*; 2) *La vie quotidienne. Management et aménagement. La vie professionnelle*; 3) *De certains aspects du corps*; 4) *L'organisation des loisirs. La culture. L'art de notre temps*; 5) *La vie quotidienne. Management et aménagement. Économie domestique*; 6) *L'organisation des loisirs. La culture. L'héritage du passé*; 7) *L'organisation des loisirs. La recherche de l'environnement optimal. La paix des champs*; 8) *L'organisation des loisirs. La recherche de l'environnement optimal. La course au soleil*; 9) *La vie quotidienne. Besoins et ressources. La transmission de l'information*; 10) *Fuir là-bas, fuir*.

Em um cenário de poucos elementos, um casal se senta diante de uma xícara de chá e, sem ter muito a dizer um para o outro, reproduz um diálogo que pouco a pouco se torna apenas silêncio. As falas, bastante triviais, são compostas de perguntas e respostas comuns, como, por exemplo, se o parceiro está trabalhando ou lendo o jornal, se quer o chá adoçado ou com leite, além de alguns comentários sobre a localização do bairro ou o recente corte de cabelo. Segundo Fiorletta (2016, p. 270), essa trivialidade do discurso indica a transformação de uma intimidade que começa a desaparecer. Desenha-se, assim, uma situação cotidiana, o tédio de um casal desgastado, sem assunto, que se relaciona de maneira corriqueira, trazendo para a micro-ópera um elemento bastante frequente nos trabalhos perecquianos, o infraordinário. Em alguns momentos, as falas sobre o apartamento e sobre os objetos do cotidiano nos fazem pensar em uma versão envelhecida de Jérôme e Sylvie — desta vez, proprietário dos bens que cobiçavam, o casal passa o tempo proferindo frases tão monótonas que sentimos falta da ausência de diálogos do romance.

³³ A música foi gravada, em 1972, pelo experimental GERM (*Groupeement Étude et Réalisation Musicales*) nos estúdios da ORTF (*Office de Radiodiffusion Télévision Française*) para um programa especial chamado *AudioPerec*.

³⁴ Em cada mudança também é exibida uma placa — como uma grande didascália visível ao público — com o número e o título da sequência apresentada. (FIORLETTA, 2016, p. 270).

A sobreposição de vozes é um recurso frequente nas peças radiofônicas de Perec e foi bastante explorado na obra seguinte, *Fonctionnement du système nerveux dans la tête* (1972), estruturada sob duas vozes simultâneas separadas por meio da estereofonia. De um lado, ouve-se o discurso de um neurofisiologista sobre o funcionamento do sistema nervoso durante a visão, desde a recepção sensorial até percepção do consciente — como os nervos ópticos conduzem os impulsos nervosos dos olhos até o cérebro. Do outro lado, ouvimos alguns murmúrios que funcionam como um “coro interior” (PEREC, 1972, p. 42). Quase incompreensíveis, eles aumentam gradativamente e se impõem à fala do palestrante. Nesse momento, percebemos que o coro reproduz uma cena que dramatiza o processo descrito pelo cientista. Nela, as vozes representam a reação nervosa na cabeça de uma criança que, pelo vão da porta, espia os pais em um momento íntimo. A reação diante de um trauma. Assim, a palestra do neurofisiologista e as vozes do coro interior, dois discursos que inicialmente pareciam bastante distintos, se espelham. No trecho abaixo, vemos um exemplo de como isso ocorre. O cientista explica como algumas células neurais detectam e transmitem informações referentes à velocidade de uma imagem em movimento, enquanto as vozes interpretam os sentimentos interiores da criança que ainda não distinguiu a cena que vê na penumbra.

Neurofisiologista	Coro - Voz A	Coro - Voz B	Coro - Voz C
[...] ont pu mettre en évidence dans les cellules anglionnaires cinq classes de cellules effectuant chacune un type particulier d'opération sur l'image visuelle : détection d'un bord rectiligne ; détection d'un bord convexe ; détection d'un bord en mouvement ; détection d'une baisse d'illumination ; détection de l'obscurité...	ai-je vu ces ombres qui semblaient danser? ai-je vu ces ombres indistinctes ? semblables à des montagnes laiteuses silhouettes mouvantes et dansantes encore indiscernables dans l'obscurité	comme si une menace inconnue m'entourait encore indiscernables dans la pénombre à des monstres préhistoriques s'ffrontant dans un combat sans merci silhouettes laiteuses qui semblaient danser lentement	j'ai vu, ai-je vu? encore indistinctes

Tabela 3 – Espelhamento entre os discursos. *Fonctionnement du système nerveux dans la tête* (PEREC, 1972, p. 50-51)

Em 1972, ano em que Perec compôs *Fonctionnement du système nerveux dans la tête*, ele já havia idealizado *W ou le souvenir d'enfance*³⁵ — embora ainda não tivesse concluído a escrita —. Algumas semelhanças entre os trabalhos podem indicar a possibilidade de a peça ter

³⁵ Uma síntese de *W ou le souvenir d'enfance* é apresentada na carta que Perec envia para Maurice Nadeau em julho de 1969.

servido como um exercício para a elaboração do romance, ou, ao menos, apontar características comuns na produção do escritor no período. Cada um dos trabalhos é estruturado em duas partes, à primeira vista diferentes, mas que espelham e transmitem de maneiras distintas a mesma história. De um lado, uma narrativa ligada à realidade, e do outro, ficcional. Na peça, o discurso científico do neurofisiologista representa o primeiro lado, enquanto o coro dramático reflete o segundo. Já no romance, um relato autobiográfico se aproxima do real, ao passo que a narrativa de uma viagem corresponde ao lado imaginário.

	Lado real	Lado ficcional
<i>Fonctionnement du système nerveux dans la tête</i>	Discurso científico do neurologista	Coro dramático. A reação nervosa na cabeça da criança
<i>W ou le souvenir d'enfance</i>	Relato autobiográfico	Narrativa da viagem de Gaspard Winckler

Tabela 4 - O real e o ficcional nas obras *W ou le souvenir d'enfance* e *Fonctionnement du système nerveux dans la tête*

As duas partes se conectam mais claramente no fim do livro, mas desde as primeiras páginas Perec sugere a existência de um espelhamento:

À treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souviens tout à coup que cette histoire s'appelait W et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance. En dehors du titre brusquement restitué, je n'avais pratiquement aucun souvenir de W. [...] Aujourd'hui, quatre ans plus tard, j'entreprends de mettre un terme — je veux tout autant dire par là «tracer les limites» que «donner un nom» — à ce lent déchiffrement. W ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement. (PEREC, 1975a, p. 17-18)

O narrador do lado fictício é Gaspard Winckler, um desertor que utiliza documentos falsos para manter sua identidade roubada. Na história, ele prepara uma viagem para a ilha de W a fim de procurar informações sobre o verdadeiro Gaspard Winckler, um menino desaparecido após um naufrágio próximo a ilha. Essa investigação se revela uma busca por suas próprias origens, por uma identidade naufragada. Enquanto isso, no lado autobiográfico do romance, por meio das histórias do menino que vive as consequências da guerra, Perec também busca sua verdadeira identidade, a história de um menino que ele parece desconhecer — já que não resta nenhuma lembrança.

A simultaneidade entre dois discursos diferentes na peça só foi possível com o auxílio da estereofonia. Fiorletta Loredana (2016, p. 265) sugere que esse artifício é aplicado do mesmo modo no romance *La Vie mode d'emploi*, por meio da propagação de diferentes histórias que acontecem em um mesmo momento. A pesquisadora também compara esse artifício à montagem paralela do cinema. Esse recurso possibilita ao filme construir um significado comum, uma analogia entre duas cenas distintas, por meio da alternância entre planos de duas sequências. Perec certamente conhecia esse mecanismo cinematográfico, que pode ter sido uma inspiração para essas obras.

A versão francesa do texto da peça foi publicada em 1972, pela revista *Cause Commune*, e conta com uma organização tipográfica que visa recriar o experimento da concomitância entre os discursos. A página esquerda é preenchida com a palestra do cientista, enquanto a página direita apresenta as vozes distribuídas em três colunas. Dessa forma, com a revista totalmente aberta, é possível observar a sincronia entre todos as falas. Além disso, a publicação traz uma ilustração, do artista francês Fred Forest, que retrata a coexistência das duas narrativas na peça. Nela, a imagem de uma cabeça, desenhada conforme o estilo dos livros de anatomia, traz junto ao cérebro a silhueta de duas pessoas em uma relação sexual. Assim como descrito pelas vozes do texto, o formato dessas pessoas é obscuro, como na penumbra, difícil de distinguir.

Figura 6 - Ilustração de Fred Forest para a revista *Cause Commune*, outubro 1972, p. 43.

Os experimentos nas peças radiofônicas contribuíram para que Perec mitigasse suas preocupações com a forma e seus desejos de adotar novas técnicas de escrita. A reprodução desses artifícios no papel demonstra como a linguagem das *Hörspiele* foi incorporada à obra do autor. Assim, as peças permitiram que ele experimentasse outros modelos e criasse soluções para problemas que ainda não havia encontrado resposta. A influência entra as mídias é recíproca, visto que os trabalhos na rádio também se alimentaram de temáticas frequentes nos textos do escritor. Os jogos de palavras e as restrições na composição começaram a surgir, impulsionados pelo recém ingresso no OuLiPo. A autobiografia aparece em detalhes, como no nome de uma personagem ou em traços que remontam uma memória (re)criada. Esses esquemas foram reiterados alguns anos depois, no momento em que o áudio deixou de ser suficiente para expandir o trabalho literário, e Perec passou a empregar também as imagens. As obras cinematográficas também foram importantes para o quebra-cabeças do autor, e por essa razão serão as peças que encaixaremos no próximo capítulo.

3. PREENCHENDO O INTERIOR: A REVELAÇÃO DA IMAGEM

O trabalho de Perec no universo cinematográfico pode ser dividido em duas categorias: os seus próprios projetos e aqueles para os quais ele foi contratado. Na primeira, o impulso nasce do escritor, envolvido desde a concepção da ideia. Neste grupo estão os filmes pelos quais ele é mais reconhecido — que também são os que possuem versão literária de sua autoria. Deste modo, percebemos que seus principais trabalhos surgem como adaptações de textos já concluídos, como *Un Homme qui dort* e *Les Lieux d'une fugue*, ou em obras como *Récits d'Ellis Island*, em que o filme é lançado acompanhado de um livro — de fotografias e textos — assinado por Georges Perec e Robert Bober. Na segunda categoria, a idealização do projeto já havia sido concebida no momento em que o escritor é convidado para participar de alguma forma, como, por exemplo, escrevendo o roteiro a partir de um argumento pré-estabelecido. Embora, neste cenário, as ideias não sejam originalmente de Perec, seus traços característicos estão presentes, mostrando que esses filmes não são menos importantes para o quebra-cabeças do autor.

Durante toda a sua trajetória, Perec esteve envolvido de alguma forma com o universo cinematográfico. Ele acreditava ser difícil para qualquer escritor de sua idade ignorar a importância da sétima arte. Esse pensamento é acompanhado por duas perspectivas: uma monetária e outra artística. A indústria do cinema recompensava financeiramente melhor. A escrita de um roteiro consumia menos tempo, geralmente vinha acompanhada de um bom adiantamento e contribuía com a publicidade necessária para conseguir novos contratos. Segundo Bellos, Perec tinha a intenção de disponibilizar seu talento para os cineastas. “Havia espaço para poucos roteiristas bem pagos em Paris, e Perec queria se tornar um deles” (BELLOS, 1994, p. 667). Por esse motivo, depois de ter adaptado uma de suas obras, ele contratou o serviço de um agente, Jean-Paul Faure, para auxiliá-lo a encontrar outras oportunidades.

Em outra perspectiva, como vimos no primeiro capítulo, não era novidade que escritores buscassem expandir seus projetos literários para as telas do cinema, e Perec sempre esteve atento para essa possibilidade — seu primeiro romance publicado surgiu a partir de um roteiro. Contudo, os filmes de sua autoria nem sempre correspondiam aos gêneros de que ele mais gostava como espectador. O escritor admirava, sobretudo, os filmes que eram feitos nos anos cinquenta, época em que descobriu o cinema: “les westerns, les comédies américaines, les comédies musicales, [...] les thrillers, les films de cape et d'épée, etc. Cela ne correspond pas du tout aux deux films que j'ai réalisés et qui sont, disons, beaucoup plus ‘littéraires’ ” (PEREC,

2003c, p. 100-101). O que ele chama de filmes literários é semelhante ao que vimos Pasolini nomear cinema de poesia, enquanto expressa apreço pelos gêneros do intitulado cinema de prosa. Por vezes, essa também era a percepção dos parceiros do escritor em seus projetos cinematográficos “Paradoxalement, notre film ne ressemble en rien aux films que nous aimions” (Queysanne, 2006, p. 113). Isto posto, os contratos obtidos como roteirista, em demandas mais ou menos já formuladas por outros cineastas, foram as chances que surgiram para Perec escapar dessa contradição e fazer o cinema que ele amava, como ocorreu no filme policial *Série Noire*, de Alain Corneau.

Talvez seja pertinente comentar que a importância de um projeto não é menor pelo fato dele ser encomendado (e bem remunerado), assim como ele não passa a ser menos relevante para a obra do escritor. Veremos que mesmo em trabalhos aparentemente muito discrepantes do espaço perecquiano, o escritor insere componentes que caracterizam sua escrita e que costumam ser bastante valorizados, como os jogos de palavras, a observação social, o sentimento de ausência e os elementos autobiográficos. Consequentemente, não é raro que Perec reutilize trechos de textos produzidos para outros em sua produção autoral.

O propósito desse capítulo não é comparar semelhanças e diferenças entre literatura e cinema, mas identificar como essa correspondência entre as diferentes mídias interliga o trabalho de Perec. Compreender como o autor, independente do meio, entrelaça toda a sua obra. Classificar as maneiras como isso é feito, novamente, não é uma tarefa simples. Os temas e os procedimentos se repetem, e parece que sobram peças nesse quebra-cabeças. Entretanto, é preciso encaixá-las de alguma forma. Para isso, adotamos a seguinte organização: aspectos autobiográficos — mais uma vez, projetos que contém referências à vida de Perec —, regras de construção — filmes cuja estrutura formal atende determinadas *contraintes* —, confluências — trabalhos em que predominam as correspondências entre diferentes obras, por meio de reescrita e de referências entre elas.

3.1. Reconstituição da memória

Bem como vimos nas peças radiofônicas, Perec insere elementos autobiográficos em grande parte de sua obra, o que também acontece nos projetos cinematográficos. Nesse meio, determinar uma autobiografia do escritor é, da mesma forma, um exercício hipotético, pois ele constantemente desenvolve uma incerteza sobre a memória. Ainda assim, esses trabalhos se encaixam em outros que também se propõem a reconstituir os traços de seu passado.

A memória espacial é um tema bastante presente em outra obra de Perec. Em *Récits d'Ellis Island*, fruto de um encontro entre o escritor e o diretor Robert Bober, o espaço explorado é a pequena ilha localizada em Nova Iorque, próxima a estátua da liberdade, que serviu como porta de entrada para milhões de imigrantes que tentavam entrar nos Estados Unidos entre 1892 e 1954. Embora não trace uma história pessoalmente vivida por Perec, há diversos pontos na narrativa que nos permitem identificá-la como parte de seu trabalho autobiográfico³⁶. Percebendo pela primeira vez algumas de suas relações com o judaísmo, o escritor olha para o passado em um movimento que busca de compreender sua própria identidade, refletindo sobre sua herança cultural e sobre a apropriação de uma história que não é sua, mas que o ajuda a compreender melhor quem ele é.

Ellis Island est pour moi le lieu même de l'exil, c'est-à-dire le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le nulle part. C'est en ce sens que ces images me concernent, me fascinent, m'impliquent, comme si la recherche de mon identité passait par l'appropriation de ce lieu-dépotoir. (PEREC, 1995, p. 58)

Além da relação autobiográfica e, conseqüentemente, do diálogo com outros trabalhos de Perec, *Récits d'Ellis Island* é um projeto intermediário. Simultaneamente ao filme, foi lançado um livro, assinado conjuntamente por Perec e Bober, com textos e fotografias, criando intersecções entre essas três mídias.

O livro *Récits d'Ellis Island* é dividido em 5 partes: 1) *L'île des larmes*: A história da ilha e alguns de seus dados demográficos; 2) *Description d'un chemin*: Perec comenta a origem do projeto, a escolha do local, as semelhanças e as diferenças na experiência dele e de Bober em Ellis Island e busca confrontar o efeito produzido por imagens e por palavras; 3) *Album*: Uma série de fotografias de imigrantes passando por *Ellis Island*; 4) *Repérages*: Um diário em um formato bem perecquiano, listas. Elenca algumas experiências durante a passagem pela ilha, como encontros, lugares, compras e comidas; 5) *Mémoires*: Entrevistas, conduzidas por Perec, com imigrantes que passaram por Ellis Island no caminho para uma nova vida.

O filme foi dividido em duas partes: 1) *Traces*: centrado no conteúdo das duas primeiras partes do livro, documenta uma visita a ilha, mostrando alguns turistas e um guia local que descreve como funcionava o serviço de migração. O próprio Perec narra os comentários que escreveu para as imagens; 2) *Mémoires*: Reprodução visual das entrevistas presentes na quinta parte do livro.

³⁶ Como visto algumas vezes ao longo dessa dissertação, Perec utiliza maneiras complexas de falar sobre si. Segundo o crítico Philippe Lejeune (1991, p.24-25), essa escrita tortuosa decorre de uma dificuldade em dizer “eu”, um obstáculo para contar uma lembrança sem que seja necessário inventá-la.

O primeiro plano do filme mostra Péric folheando um álbum com fotografias de Ellis Island — primeiro as de arquivo, depois algumas recém tiradas —, enquanto ouvimos sua voz *off* lendo o início do livro.

Figura 7 O primeiro plano de *Récits d'Ellis Island* - 0m20seg

A combinação de três mídias — cinema, fotografia e literatura — demonstra um esforço para contar uma história difícil de ser retratada. Como descrever apenas com palavras o pesar de caminhar por esse lugar? Como enxergá-lo? Como falar a respeito do que aconteceu aqui? São questões que Péric se faz durante a elaboração de *Ellis Island*. A fusão de diferentes meios parece ser uma tentativa de chegar o mais perto o possível desses sentimentos. A ordem das fotografias prenuncia as duas perspectivas expressas na película: a dos imigrantes (passado) e a dos turistas (presente). Ao longo do filme elas se misturam, pois aqueles que visitam a ilha, assim como Péric, também buscam compreender o que aconteceu naquele lugar. Muitos descendem de imigrantes e estão ali na expectativa de conhecer melhor a sua história, de encontrar uma identidade.

Figura 8 O guia em *Récits d'Ellis Island* - 25m26seg

O guia local explica a história, o funcionamento da ilha e a maneira como os imigrantes eram recebidos, examinados e classificados. Diferente dos turistas, eles não olhavam para trás. A identidade que buscavam estava na nova vida, com um novo nome — americanizado — em outra terra. Para alcançar esse desejo, muitas vezes era necessário um rompimento brusco, como a separação dos filhos que não foram autorizados a entrar. Perec expõe essa condição que traz semelhanças com sua própria história. Apesar de ser em outra circunstância, ele também foi obrigado a se separar de sua mãe e nunca mais a viu, assim como provavelmente ocorreu com as crianças barradas na ilha.

Na segunda parte do filme, o escritor entrevista algumas pessoas que passaram pela fronteira anos atrás. A experiência de ver essas imagens depois de ter lido a quinta parte do livro causa um estranhamento, pois elas mostram reações que não parecem corresponder às transcrições no texto, como no caso de uma das entrevistadas, Madame Croce. Ao ser questionada sobre como acha que teria sido sua vida se tivesse permanecido na Itália, ela parece bastante firme na resposta, afirmando que sua vida é nos Estados Unidos, um país livre, e finaliza com o bordão "Deus salve a América". Somente no vídeo é possível perceber o silêncio

entre as palavras, a oscilação de sua voz e os olhos tristes que confessam as dificuldades do duro destino que lhe foi imposto.

As entrevistas em *Mémoires* partem das marcas de um espaço em comum para construir uma memória coletiva. Perec não foi um imigrante em *Ellis Island*, e por esse motivo não pode se apropriar verdadeiramente dessas lembranças. Entretanto, ele carrega em sua história alguns rastros similares, como o exílio, o apagamento, a ausência e a esperança. São esses traços que delineiam a escrita tortuosa do autor, que utiliza a história de outros para tentar criar a sua própria. *Récits d'Ellis Island* não foi o único trabalho em que adotou esse procedimento para falar de si. A memória coletiva também foi matéria prima para a composição de outras obras, como o filme *La vie filmée*.

Em 1975, o canal de televisão FR3 produziu uma série de sete episódios sobre a vida cotidiana dos franceses entre os anos 1924 e 1954. As imagens eram montadas a partir de vídeos amadores gravados no período acordado para cada programa, e recebiam a narração de jornalista, escritores e artistas, como Jean Freustié e Agnès Varda. As três primeiras partes, correspondentes às décadas de 1920 e 1930, foram dirigidas por Claude Ventura e Michel Pamart³⁷, que convidaram Perec para escrever e narrar o texto de uma delas.

Figura 9 - *La vie filmée* utiliza filmagens amadoras para contar a história daquele período

³⁷ Antigo membro de *La Ligne générale*, projeto de revista literária que Perec fez parte entre 1959 e 1963.

La vie filmée contém imagens gravadas no bairro em que Perec nasceu. Embora sequer tivesse vindo ao mundo no período correspondente ao episódio que narra — de 1930 a 1934 —, ele afirma que, mesmo sendo as imagens de outras pessoas, consegue se ver nelas, como se estivesse ali dentro, acompanhado de seus pais e familiares (PEREC, 2003c, p. 49-50). O princípio é bastante parecido com o de *Ellis Island*, obra em que ele também trabalha uma memória que não é a dele, mas que tem alguma relação com a sua própria. Uma memória que está próxima de suas origens, e, por isso, é transformada em sua. Fiorletta Loredana (2016, p. 302-303) afirma que mídias capazes manusear o espaço e o tempo, como a televisão, têm o poder de influenciar o sentimento de pertencimento das pessoas ao que está sendo narrado. A história individual, daquele que assiste, e a história coletiva, aquela que é exibida, se entrelaçam, e a segunda se torna múltipla, pois se expande para a história dos demais — assim como Perec cria seu relato individual a partir das imagens da televisão. Conhecendo o poder das imagens no estímulo para a criação de histórias, e depois de dizer ao espectador que, por alguma coincidência, seus pais poderiam aparecer em alguma das gravações, Perec tenta provocar a lembrança daqueles que o escutam, afirmando que alguma imagem também pode surpreendê-los e, involuntariamente, ajudá-los a despertar memórias esquecidas.

A televisão ajuda a atenuar fronteiras e as linhas de demarcação das origens. Fiorletta (2016, p. 308) crê que essa especificidade do meio televisivo é compartilhada em trabalhos como *Ellis Island* e *La vie filmée*. Esses filmes partem de uma memória coletiva, amplamente compartilhada, mas a sensação de proximidade, mesmo a distância, é bastante forte. Neles encontramos a ideia de uma diferença, na qual a percepção do *outro* é condensada, mas, no entanto, revelam um elemento de humanidade comum. Uma biografia composta por vários relatos pode ajudar a escrever a memória esquecida de um único indivíduo.

Figura 10 - Pessoas dançando em *La vie filmée*

Desse modo, percebemos que a escrita de relatos pessoais a partir da observação do cotidiano coletivo é um procedimento que se repete nos trabalhos autobiográficos de Perec. Essa forma composição foi sistematizada no projeto *Lieux*, citado no capítulo 2. Dos doze espaços escolhidos para *Lieux*, dois estão presentes no curta *Les Lieux d'une fugue: Rue de l'Assomption*, onde Perec viveu depois de ser adotado por sua tia Esther Bienenfeld, após o fim da guerra, e Franklin-Roosevelt, estação pela qual ele passa no dia em que ocorre a fuga que mencionada na narrativa.

Les Lieux d'une fugue não foi a primeira obra que Perec adaptou para as telas — *Un homme qui dort* foi lançado quatro anos antes — Perec acredita que a transposição destas obras para o cinema funciona como uma expansão do trabalho literário, pois ele possui recursos, como o som e as imagens, que servem de motor para a imaginação — reflexão que vimos interessar a muitos autores franceses desde o surgimento e expansão da cinematografia. Ele exemplifica o funcionamento desse trabalho no texto de *Les Lieux d'une fugue*:

Les Lieux d'une fugue me semblait une nouvelle imparfaite, je n'en étais pas content, et je pensais que si j'ajoutais une bande-son et des images, ou que je faisais un jeu de montage par rapport aux trois éléments, j'obtiendrais quelque chose qui serait plus satisfaisant avec quatre éléments – musique, texte, image et bande sonore, enfin, bruitage. (PEREC, 1978, apud REGGIANI, 2006, p. 68).

O curta-metragem conta um episódio da juventude do autor, um dia em que ele faltou às aulas da escola para vagar pelas ruas de Paris. Após algumas horas, exausto, faminto e sem nenhum tostão, ele foi levado por um homem à delegacia de polícia, onde lhe deram um sanduíche e telefonaram para seus tios. Ainda que esse evento pareça inesquecível para um garoto de doze anos, Perec diz ter esquecido totalmente esse acontecimento, até que um dia, caminhando pelo mercado de selos da avenida *Champs-Élysées*, todo o episódio voltou bruscamente a sua memória. Efetivamente, a ambição de Perec não é tanto contar como se passou sua fuga durante a infância, quanto é relatar a maneira como se recordou de repente vinte anos mais tarde. À primeira vista, parece se tratar de um simples relato de uma escapada, uma lembrança sem reflexões importantes. Porém, uma leitura atenta — cruzando outros escritos do autor — coloca em evidência alguns temas frequentes na obra de Perec, como a ausência dos pais e o trauma da infância. Somente em 1976, ano da filmagem, o texto de *Les Lieux d'une fugue* foi publicado, em uma revista intitulada *Présence et Regards*. Em livro ele só foi publicado em 1990, na póstuma coletânea de textos autobiográficos *Je suis né*. O filme foi produzido pela INA — *Institut national de l'audiovisuel* — para a série *Caméra Je*, dirigido por Perec com a colaboração de Bernand Zitzermann e de Catherine Binet.

Figura 11 - *Les Lieux d'une fugue* - 9min25 - Plano de ponto de vista e movimentação para frente no mercado de selos. As pessoas são o pano de fundo, o destaque está sempre no ambiente e nos objetos.

O texto literário de *Les Lieux d'une fugue* é bastante descritivo. Pécres vai expondo os lugares e os objetos através de listas das ações e interações entre o protagonista e a metrópole. Ele passa pelas ruas descrevendo as árvores, o carrossel, a delegacia de polícia, sua pasta e outras peças importantes do evento. As memórias são apresentadas de maneira fragmentada e dispersa, como se observássemos um álbum de fotografias sem ordem temática ou cronológica. A estrutura do filme é parecida: as imagens se repetem de forma embaralhada, aparentemente sem uma ordem clara, refazendo o jogo do texto original. Muitas vezes as imagens não correspondem ao que ouvimos em voz *off*, e a narração se torna essencial para compreender a história, pois traz informações que não vemos na tela. O filme mostra os ambientes sem evidenciar as personagens. Não vemos ninguém além de indivíduos secundários que fazem parte da paisagem, como os vendedores de selos e outros caminhantes nas ruas. Em alguns momentos, essa restrição — a supressão dos personagens centrais — também atinge a narrativa, suprimindo trechos do texto. O protagonista nunca aparece no quadro, no entanto a câmera em primeira pessoa proporciona a sensação de que ele se situa na mesma posição que o espectador, que caminha junto pelas ruas, observando os objetos — os bancos, os selos, o carrossel e a delegacia —. A ampliação dos objetos, concedendo-lhes importância central nas imagens, expande também a poesia do filme. Atados ao protagonista, enxergando o mundo pelos olhos de Pécres, sentimos a mão do diretor na câmera que nos guia pela memória que ele reconstrói.

Figura 12 - O ambiente destacado no mercado de selos vazio. A câmera se move lentamente em um travelling para frente. A música está em alto volume, mas é interrompida quando começa a narração. Ela retorna mais baixa depois de alguns segundos e permanece junto da narração. *Les Lieux d'une fugue* 3min55seg.

O foco da câmera converge sempre para os ambientes, jamais para pessoas que transitam. Esse pacto com o lugar, desde o título da obra, amplifica a importância das ruas, dos prédios, do carrossel e de todos os pontos que ressurgem na memória do autor. Esta memória não existe apenas na consciência do indivíduo, mas também nos lugares. Perec se lembra do acontecimento apenas quando une as duas memórias: a pessoal e a do espaço — ao passar pelo mercado de selos. A câmera, sempre inquieta, trabalha essencialmente de duas formas: revelando o ambiente ou incorporando os olhos da personagem. A primeira ocorre de duas maneiras diferentes, algumas vezes em um lento panorama lateral, outras começando por um plano fechado que vai se abrindo aos poucos. Ambas têm por finalidade salientar o espaço presente. Em contrapartida, quando a câmera acompanha a visão da personagem, ela ressalta a memória da infância, frequentemente focando em objetos como o cinzeiro na delegacia ou os selos à venda. Por meio desses movimentos — *zoom in*, *zoom out*, panoramas e alternância da focalização — se destaca a sensibilidade da câmera e a presença do diretor no filme. Nesses momentos, o cinema de poesia — tal qual caracterizado por Pasolini — de Perec atinge o seu ponto mais alto.

Dessa maneira, a presença de Perec, em uma história que relata um acontecimento de sua vida, manifesta-se por meio da estética de seu enquadramento. Mesmo atrás da câmera, suas escolhas, planos e movimentos, traduzem os aspectos autobiográficos da obra. Não é necessário que ele se torne visível para ser identificado. Entretanto, há um momento em que ele faz essa presença ser concreta. Quase no meio do filme, em um *travelling* lateral pela vitrine de uma padaria, a figura do escritor surge no reflexo do espelho, olhando para a câmera, como o indício de uma existência que só poderia ser vista quando refletida.

Figura 13 - A imagem de Perec refletida na vitrine da padaria. “Vers le milieu de la matinée, il entra dans une boulangerie de la rue du Colisée et il acheta pour dix francs un petit pain au lait.” (PEREC, 1990a, p. 20) - *Les Lieux d'une fugue*, 15min25seg

Os sons de *Les Lieux d'une fugue* aparecem em três maneiras diferentes: a narração em voz *off*, a trilha-sonora e os ruídos da cidade. Em meio aos planos de ordem caótica, o som é o responsável por manter a fluidez, pois não sofre, como as imagens, interrupções bruscas a cada corte. Por outro lado, isso traz um estranhamento devido a sons que deixam de corresponder ao que observamos na tela. Por exemplo, em uma cena vemos carros presos no congestionamento e escutamos seus ruídos. O plano é cortado para uma cena em um parque, porém o som da cena anterior permanece, mantendo por alguns segundos o barulho das buzinas enquanto a imagem não é mais a dos carros, mas a de uma árvore. Esse desencontro entre som e imagem é uma marca regular nos filmes de Perec. O mesmo artifício é utilizado em *Un homme qui dort* e em *Récit d'Ellis Island*, unindo as três peças do quebra-cabeças cinematográfico por meio do procedimento comum. Na maior parte do tempo, a continuidade da montagem é mantida principalmente pela voz *off* combinada ao plano ponto de vista, apesar de possuir alguns momentos sem narração. Nesses momentos, a música de Schumann é o cordão que guia o filme. Porém, via de regra, é a palavra que norteia os filmes de Perec. A música, os sons e as imagens são prolongamentos dela, que é o verdadeiro motor das obras.

A música da trilha-sonora, *Kreisleriana*, de Schumann, também constitui um elemento autobiográfico importante. Segundo Wilfrid Mazzorato (2006, p. 134), a prima de Perec, Ela Bienenfeld, costumava ensaiar essa música no piano do apartamento em que eles moravam, no número 18 da *Rue de l'Assomption*, ponto de partida do filme. É por esse motivo que Perec solicitou a Gérard Frémy que a peça fosse executada em fragmentos, como um exercício de repetição, e não completa de uma vez.

Figura 14 - *Travelling lateral*, mostrando a Avenida Champs-Élysée, até chegar ao prédio do jornal Le Figaro. *Les Lieux d'une fugue* - 7min54

Mazzorato (2006, p. 137-138) também recorda que no romance *W ou le souvenir d'enfance* Perec menciona que gastava o dinheiro que sua tia lhe dava para o ônibus em soldadinhos de chumbo, o que para o crítico era uma forma de reproduzir simbolicamente a morte do pai. No mesmo romance, Perec narra a manhã em que foi separado de sua mãe — levada para Auschwitz —, em uma quadra próxima à estação de trem *Gare de Lyon*.

Ma mère m'accompagna à la gare de Lyon. J'avais six ans. Elle me confia à un convoi de la Croix-Rouge qui partait pour Grenoble, en zone libre. Elle m'acheta un illustré, un Charlot, sur la couverture duquel on voyait Charlot, sa canne, son chapeau, ses chaussures, sa petite moustache, sauter en parachute. Le parachute est accroché à Charlot par les bretelles de son pantalon.

La Croix-Rouge évacue les blessés. Je n'étais pas blessé. Il fallait pourtant m'évacuer. Donc, il fallait faire comme si j'étais blessé. C'est pour cela que j'avais le bras en écharpe (PEREC, 1975a, p. 76-77)

Wilfrid Mazzorato relaciona esse episódio da separação, em W, à passagem da mão *estendida*, em *Les Lieux d'une fugue*. Nessa passagem, o garoto está dentro de uma estação de Paris e os viajantes passam pelo portão, “il se demanda une seconde s’il devait tendre la main” (PEREC, 1990a, p. 27). Para o crítico, a mão estendida a pedir ajuda remete à traumática manhã em que sua mãe foi levada. As cenas na delegacia de polícia, local para onde o garoto foi levado, seguem o mesmo raciocínio. É provável que a mãe de Péric tenha ficado encarcerada em uma delegacia alguns dias após a sua detenção.

Le commissariat, lieu de révélation de l'identité de l'enfant fugueur dans le texte [...] et le lieu de l'ancrage narratif dans le film [...], semble aussi le lieu symbolique d'un rappel de l'absence de la mère. L'enfant fugueur a pu chercher trace de sa mère en ce lieu, en souvenir de son arrestation, comme dans l'écriture de la nouvelle l'écrivain Georges Perec a pu « écrire des traces » en reconstituant un souvenir oublié — celui-là même, écran d'une mémoire sans trace —, et comme le cinéaste Georges Perec a pu, plus tarde encore, une nouvelle fois, revisiter, caméra à la main, les lieux (MAZZORATO, 2006, p. 138-139).

Figura 15 *Les Lieux d'une fugue* - 7min25 - A espera na delegacia. A memória de Péric, nesse ambiente, sempre aparece em planos fechados sobre os objetos próximos a mesa: o cinzeiro, o lápis, a luminária, elásticos de papel e selos.

Dessa forma, o relato do escritor não se reduz à lembrança de um dia atípico, mas ele ilustra a tentativa de Péric de retrair uma recordação esquecida, de (re)criar a memória da

última imagem que teve de sua mãe. Da mesma maneira que a primeira guerra levou a juventude dos escritores de vanguarda — posteriormente influenciando seus trabalhos —, a segunda guerra deixou traumas em Perec que podem ser vistos em toda a sua obra, especialmente a ausência dos pais e de uma infância normal. Essa recordação exerce influência em grande parte da obra de Perec. A ausência dos pais marcou sua infância, que frequentemente precisa ser recuperada em seus trabalhos, da mesma forma que os escritores vanguardistas tentavam resgatar a juventude perdida. O simples, o infantil e os sonhos ligam os percursos daqueles escritores com o de Perec, representado também pela revista em quadrinhos de Carlitos, paixão inocente comum a todos eles. Dessa narrativa, não sabemos ao certo o que é real e o que é ficção. Perec não busca reconstituir suas lembranças de maneira autêntica e sem nenhuma dúvida. Ele admite a parcialidade, o erro e até mesmo o incoerente. Por esse motivo, a memória de Perec é sempre colocada em dúvida, como se tudo não passasse de vaga lembrança, em que não temos certeza se realmente aconteceu ou se foi um sonho. A história circula entre o universo onírico e o cinema, espaços que Pasolini aproximou. Sua subjetiva indireta livre é o desejo de reconstrução de uma infância roubada.

Figura 16 - Carrossel azul e laranja - Les Lieux d'une fugue - 8min06.

Verdadeiras ou não, algumas imagens da memória de Perec se repetem regularmente. A lembrança do carrossel azul e laranja, montado na saída da estação Franklin-Roosevelt, que

aparece em *Les Lieux d'une fugue*, ressurgue ao menos em outros dois trabalhos, no romance *La Vie mode d'emploi* “Il s’asseyait sur un banc, [...] regardant devant lui les enfants qui jouaient au sable ou bien le vieux manège à la tente orange et bleue, avec ses chevaux aux crinières stylisées et ses deux nacelles décorées d’un soleil orange” (PEREC, 1978, p. 52) e novamente em *Un cabinet d’amateur* “un manège à la tente orange et bleue, avec des chevaux aux crinières stylisées et deux nacelles décorées d’un grand soleil orange.” (PEREC, 1994b, p. 34).

Figura 17 - O grande sol laranja que decora o carrossel - *Les Lieux d'une fugue* - 8min20.

A partir do manuscrito do roteiro de *Les Lieux d'une fugue*, podemos depreender algumas preocupações que Perec tinha em relação a levar aspectos de sua vida real para o filme. Nesses arquivos, é possível encontrar algumas notas manuscritas e documentos relacionados à composição do filme, como planos, listas e fotos dos enquadramentos pretendidos, além do datiloscrito do roteiro, com algumas marcas manuais feitas pelo escritor. Esses documentos, em especial as notas e as marcas, ajudam a compreender a preocupação do escritor em especificar alguns detalhes que passam despercebidos ao espectador, mas que indicam um desejo de enquadrar elementos particulares — autobiográficos — nas cenas. Isso é perceptível quando observamos dois objetos: a máquina de escrever e o carro. Ambos aparecem em passagens que Perec intitula *souvenirs*. Essas sequências se relacionam a momentos do filme que representam a memória do menino sobre a fuga. Em comum, nessas cenas, a câmera está

sempre em primeira pessoa — como se enxergássemos pelos olhos da criança — e os planos são fechados, impossibilitando uma visão mais ampla do ambiente. A máquina de escrever aparece nas cenas dentro da delegacia. Neste local, o enquadramento está sempre nos objetos, como no abajur, no telefone, no cinzeiro e na máquina.

Na lista de objetos cenográficos para as sequências na delegacia (parte dos manuscritos), Perec detalha “machine à écrire (vieille Underwood)” (PEREC, dossiê 73, 16), especificando qual máquina deveria ser filmada. É a mesma marca da primeira máquina de escrever que ele utilizou. O escritor tinha uma ligação afetiva com esse objeto, a ponto de, após trocá-lo por uma IBM elétrica, tê-lo utilizado como instrumento musical em um trecho da peça musical para rádio *Pièce de concert pour narrateur et orchestra* (BELLOS, 1994, p. 281-282). Podemos pressupor que o experimento é repetido no filme, uma vez que a música da trilha sonora é acompanhada pelo som do bater de teclas.

Embora Perec tenha o cuidado de inserir esse elemento pessoal, é bastante improvável que o espectador identificasse o modelo ou que alcançasse a história por trás do objeto na imagem. Entretanto, é um procedimento comum do autor: acrescentar vestígios de sua vida em seus trabalhos, ainda que essas pistas sejam pouco acessíveis. Isso se repete nas cenas gravadas no interior de um veículo. No fim da narrativa de *Les Lieux d'une fugue*, os tios do menino vão buscá-lo na delegacia. Na volta para casa, a câmera está posicionada no banco traseiro do carro, e a chuva embaça o para-brisa. A imagem é pouco nítida, e identificar o modelo do veículo é uma tarefa impossível. Ainda assim, nas notas sobre esse plano, o escritor distingue “Voiture (11 CV)” (PEREC, dossiê 73, 19). Esse era o modelo do carro dos Bienenfelds, conservado na lembrança de Perec e documentado no livro *Je me souviens*: “Je me souviens que mon oncle avait une 11 CV immatriculée 7070 RL2” (PEREC, 1994a, p. 13). Mais uma vez, destaca-se no manuscrito um detalhe que passa despercebido na obra, mas que revela um aspecto autobiográfico importante.

No datiloscrito também podemos observar algumas alterações de Perec para o filme. No último parágrafo do texto, quando o narrador muda para a primeira pessoa (Je), a frase deveria ser pronunciada por uma criança

“Et il demeura tremblant, un long moment, devant la page blanche
(et je demeurerai tremblant, un long moment, devant la page blanche) (PEREC, 1990a, p. 31)

No datiloscrito podemos observar que a frase em terceira pessoa foi riscada. Na versão final do filme, essa troca de narração deixou de existir, a terceira pessoa foi suprimida e o trecho em primeira pessoa foi pronunciada pelo mesmo narrador.

Na primeira versão do texto, publicada na revista, havia palavra “instant” no lugar de “moment”. A substituição ocorreu em uma anotação manual (letra de Perec) no roteiro. Posteriormente, quando o texto foi publicado em *Je suis né*, escolheu-se a versão alterada – “moment”.

Perto do final, Perec também troca manualmente “vingt ans” (como estava na revista e no datiloscrito do roteiro) por “trente ans”, atualizando a data de narração — o filme foi feito treze anos após o texto —. Ele também exclui o trecho na terceira pessoa, deixando apenas o momento em que assume o EU.

Revista/Livro : Lorsque, vingt ans plus tard, il entreprit de se souvenir (lorsque, vingt ans plus tard, j’entrepris de me souvenir), tout fut d’abord opaque et indécis.

Roteiro : Lorsque, trente **trente** (riscado e alterado a mão) ans plus tard, il entreprit de se souvenir (lorsque, vingt ans plus tard, j’entrepris de me souvenir, tout fut d’abord opaque et indécis.

Além disso, um parágrafo inteiro do texto original (revista e livro) deixou de existir.

Il s’assit sur un banc de lattes vertes et, à nouveau, il regarda le manège. Les ouvriers avaient fini d’accrocher les chevaux et les nacelles et fixaient sur l’ossature conique du toit une grande tente de toile forte alternativement orange et bleue, accrochée au sommet par un énorme œillet de métal, maintenue à la base par de longs lacets de toile blanche, que l’un des ouvriers, installé en haut d’une échelle double, entrecroisait interminablement, et que venait masquer une bordure à festons triangulaires. (PEREC, 1990a, p. 26)

Em seu lugar, dez segundos de silêncio, entre 27m20 e 27m30, fazem a transição para o parágrafo seguinte. No datiloscrito do roteiro há uma marcação manual sobre o trecho, mas não é claro em que momento do processo Perec resolveu suprimir o trecho. Pode ter sido algo planejado desde a elaboração, assim como pode ter ocorrido na hora de montar o filme.

Como vimos no primeiro capítulo, a invenção do aparelho cinematográfico colaborou com o desejo de renovação estética dos escritores do início do século XX. Nesse desejo está a ambição de trazer para a poesia elementos oriundos da vida cotidiana. Por esse motivo, o cinema, moderno e popular, atraiu tanto os poetas de vanguarda. Embora o cinema tenha tido papel importante na definição das vanguardas, Xavier (2017, p. 175) nos recorda que é exagero

atribuir a ele total responsabilidade por esses movimentos artísticos. De forma menos genérica, podemos dizer que a contribuição do cinema está mais próxima de uma tomada de consciência perante a autonomização do objeto de arte no século XX.

A ambição de Perec por, assim como as vanguardas, criar novas formas e explorar a literatura o fez percorrer também o universo cinematográfico. Seu desejo de experimentação o conduziu para a escrita de roteiros e adaptação de alguns textos literários. Entretanto, mais do que uma transposição — ou uma transcrição, na noção jakobsoniana de tradução —, *Les Lieux d'une fugue* é um trabalho de *recriação*, pois a obra literária sequer havia sido publicada, e é somente a partir da eliminação das barreiras do texto, isto é, utilizando os suportes audiovisuais, que Perec alcançou seu objetivo com a criação arquivada há tantos anos. Talvez essa obra continuasse inédita, em meio aos manuscritos do autor, se ele não tivesse atendido, mais de meio século depois, ao chamado de Apollinaire e decidido maquinar sua poesia.

3.2. Regras de construção

Conforme vimos anteriormente, as *contraintes* são restrições propositais que afetam o processo de criação. O autor emprega essas regras e deve superá-las durante a escrita. Perec, assim como todos os membros da OuLiPo, entendia que essa prática estimulava a criatividade. No capítulo anterior, vimos que elas não são restritas à literatura, ocupando também espaço nas peças radiofônicas de Perec. Neste trecho, percorreremos alguns projetos cinematográficos em que a utilização de *contraintes* fez parte da composição, ainda que nem sempre esse propósito tenha sido alcançado. É interessante notar que em alguns casos, embora ocorram correspondências claras com uma versão literária, nem sempre as regras empregadas na elaboração — do filme e do livro — são as mesmas. Por exemplo, o longa-metragem *Un homme qui dort* não utiliza, necessariamente, as mesmas *contraintes* do romance, ainda que a adaptação tenha sido realizada com bastante semelhança entre as obras³⁸.

Publicado em 1967, *Un homme qui dort* é o terceiro romance de Georges Perec. Em uma tentativa, bastante experimental, de trazer o leitor para dentro da narrativa, o escritor utiliza apenas a segunda pessoa do singular — *tu* — durante todo o livro. O protagonista, reflexo do leitor, é um estudante que em uma manhã deveria sair para realizar um exame, porém simplesmente não se levanta. Essa falta de ação não é uma decisão premeditada, mas apenas

³⁸ Naturalmente, muitas das características do romance foram replicadas no filme. Porém, isso não significa que elas tenham sido imprescindíveis durante a composição da película, mas apenas que os trechos do texto que foram reproduzidos na adaptação as continham anteriormente.

uma ausência de gesto causada por um profundo sentimento de indiferença. “Tu n’es qu’une ombre trouble, un dur noyau d’indifférence, un regard neutre fuyant les regards” (Perec, 1993a, p. 29). Em um mundo neutro, onde nenhum gesto possui mais valor do que outro, ele realiza poucas atividades e sempre de forma automática, mínima: dorme, senta, bebe café, lê o jornal, fuma e pouco sai de seu apartamento. Quando sai, caminha pela cidade sem sentido e observa tudo com descaso. Passar pelo cinema ou pelo museu não parece ser diferente de sentar e fazer mentalmente as palavras-cruzadas. Tudo é igualmente desinteressante. O desânimo do jovem não diminui e ele passa cada dia mais isolado e passivo.

Em algumas entrevistas, Perec comenta sobre um período bastante depressivo que ele atravessou durante os anos cinquenta. Frequentemente ele associa o tema do livro com essa fase: “Je suis né pour danser sur le bonheur. Ou pour être happé par l’indifférence. J’ai eu une époque de ma vie tournée vers le vide, celle que je vais essayer de dépeindre dans mon prochain livre, *Un homme qui dort*” (PEREC, 2003b, p. 35). Nas notas do escritor para a criação do romance (BELLIS, 1994, p. 366), percebemos que a personagem não se aproxima apenas do leitor, mas também do autor. Utilizando o *tu* para criar essa relação, Perec escreve uma espécie de diário em que o *eu* se expande para o outro.

Entretanto, o movimento de escrita do livro não é apenas de dentro para fora, mas também uma absorção que Perec faz do mundo ao seu redor. *Un homme qui dort* foi uma tentativa de reescrever o conto *Bartleby*, o escrivão, de Herman Melville. Nesse processo, o escritor também insere trechos, respeitando a *contrainte* de utilizar somente o *tu*, de outros autores, entre eles Kafka, Duras, Proust, Thomas Mann e Joyce. Estas peças, quase imperceptíveis, se encaixam no texto e criam uma imagem de duas faces: a da literatura que se expande para o mundo e a de Perec incorporando esse mundo. Desta forma, o processo de escrita de *Un homme qui dort* não pode ser visto como uma simples reescrita de *Bartleby*, um pastiche, mas como um grande processo de colagem. Reinventando este procedimento surrealista, Perec retira as peças de outros livros e muda um pouco as suas formas antes de montá-las novamente, criando uma obra de natureza mimética, no entanto autêntica. Anteriormente, ele já havia utilizado colagens em *Les Choses*, utilizando frases inteiras *Educação Sentimental*, de Flaubert, mas em *Un homme qui dort* o mecanismo é diferente, as frases sofrem alterações e é mais difícil identificá-las. Em uma entrevista publicada em dezembro de 1965 na revista *Les Lettres Françaises*, o escritor fala sobre a utilização das colagens e manifesta o desejo de reescrever *Bartleby* a sua maneira.

C'est un procédé qui me séduit beaucoup, avec lequel j'ai envie de jouer [...] Le collage, pour moi, c'est comme un schème, une promesse et une condition de la découverte. Bien sûr, mon ambition n'est pas de réécrire le *Quichotte* comme le Pierre Ménard de Borges, mais je voulais par exemple refaire la nouvelle de Melville que je préfère, *Bartleby the Scrivener*. C'est un texte que j'avais envie d'écrire; mais comme il est impossible d'écrire un texte qui existe déjà, j'avais envie de le réécrire, pas de le pasticher, mais de faire un autre, enfin le même *Bartleby*, mais un peu plus... comme si c'était moi qui l'avais fait. C'est une idée qui me semble précieuse sur le plan de la création littéraire [...] C'est la volonté de se situer dans une ligne qui prend en compte toute la littérature du passé (PEREC, 2003b, p. 49).

Para Bellos (1994, p. 367), a grande inovação de Perec em *Un homme qui dort* é ter escrito um romance autobiográfico em que praticamente cada frase já havia sido escrita anteriormente por outro. O biógrafo relaciona este procedimento com o enredo do romance rejeitado³⁹ *Le Condottière*. Nesta obra, o protagonista Gaspard Winckler é um falsificador que tenta criar uma imagem de si pintando um falso Antonello da Messina, simulando o estilo do pintor renascentista. Da mesma maneira, em *Un homme qui dort*, Perec cria uma imagem de si utilizando palavras de outros autores. A ligação entre as duas obras surge também em uma pista escondida no romance, uma visita que o protagonista faz ao Louvre para admirar o quadro *Portrait d'un homme*, também chamado de *Le Condottière*, de Antonello: “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” (PEREC, 1993a, p. 93). No filme, o jovem não visita o museu, porém a imagem aparece colada em uma parede de seu quarto.

³⁹ Perec escreveu *Le Condottière* entre 1957 e 1960. Rejeitado pelas editoras Seuil e Gallimard, o autor decidiu guardar o manuscrito por dez anos, mas o perdeu durante uma mudança em 1966. Em 1992, uma cópia foi encontrada por David Bellos na casa de um amigo de Perec. Somente em 2012, trinta anos após a morte do escritor, o romance foi publicado.

Figura 18 - A imagem de *Portrait de um homme* colada na parede. *Un homme qui dort* - 04m04seg

Em 1973, Perec escreveu o roteiro de seu primeiro longa-metragem, uma transposição de *Un homme qui dort*. Dirigido por Bernard Queysanne — também o primeiro longa-metragem do diretor —, a obra recebeu o prêmio Jean Vigo, atribuído a trabalhos com “alma independente e qualidade na produção”. O único ator é Jacques Spiesser, interpretando — sem nenhuma fala — o estudante, enquanto a narração, integralmente em voz *off*, é feita por Ludmila Mikaël. Embora não apareça na tela, a voz da atriz acompanha todo o filme e a faz tão presente quanto ele. Assim como no romance, o espectador é repetidamente abordado por meio do *tu*, criando um efeito de identificação com o protagonista. Este efeito não seria igual se tivéssemos um ator falando *eu* ou uma narração dizendo *ele*. Da mesma forma, uma voz masculina poderia ser entendida como uma representação dos pensamentos de Spiesser, interpretação inibida pela utilização da voz feminina. Dessa forma, há um distanciamento entre imagem e fala, contribuindo com a assimilação do espectador com a personagem, uma espécie de espelhamento que os autores almejavam.

C'est qui est bizarre, dans ce-film là, ce qu'on cherchait à la fois à tendre l'émotion et à toucher les gens au plus profond : à leur tendre un miroir. Alors il fallait bien qu'ils puissent se raccrocher de temps en temps à quelque chose de synchrone et de totalement compréhensible, quitte à ce que nous les emmenions ensuite dans un double de l'univers. Et de cette manière, on abolissait le temps. Pour cela, l'intervention de Drogoz était très précieuse :

par exemple, en faisant intervenir les bruits de la chambre alors que le texte n'en parlait pas, et que l'image montrait encore autre chose. D'où l'abolition du temps, de la sensation : tout ce que cherche l'homme qui dort. Dans ce film, la durée n'existe pas, elle est impossible à établir. (Queysanne, 2006, p. 119)

O escritor se envolveu no trabalho de direção mais do que é comum aos roteiristas. Ele e Queysanne prepararam, filmaram, montaram e fizeram o trabalho de pós-produção. Além disso, muitos dos conceitos foram pensados a dois, e partiu de Perec, por exemplo, a ideia da disparidade entre imagem, texto e som: em alguns momentos, a narração não corresponde exatamente ao que vemos na tela, assim como a trilha-sonora e os sons intradieéticos não estão necessariamente amarrados às imagens. A voz descreve os sentimentos do protagonista, os sons que ele escuta, mas o espectador não percebe. Por vezes há o soar de um relógio ou de um sino. O efeito é uma ruptura que o espectador sentirá entre som e imagem, um combate que se amplifica no final do filme. A voz *off* parece falar à deriva, em diferentes direções. Esse artifício causa um estranhamento e nos obriga a reparar no filme em três planos distintos, e não como um objeto único. O diretor também afirma que naquele momento Perec não tinha qualquer noção do trabalho de um cinegrafista de um ponto de vista mais técnico, e suas interferências aconteciam de maneira mais abstrata, propondo ideias e criando listas de planos — especialmente planos abertos — que ele imaginava no filme.

Queysanne (2006, p. 116) conta que, inicialmente, *Un homme qui dort* seria estruturado conforme um poema em sextina⁴⁰. Para isso, o filme foi dividido em seis partes: *la rupture, l'apprentissage, le bonheur, l'inquiétude, les monstres e le retour*. Todas as cenas eram filmadas de seis formas diferentes, como, por exemplo, em *la rupture*, na qual elas começavam de uma forma bastante alinhada e aos poucos o som e as imagens iam se desarticulando. Já em *l'apprentissage*, as cenas eram mais neutras, tranquilas, refletindo a forma como o protagonista começava a entender o mundo, enquanto que em *l'inquiétude* as passagens eram reinseridas com violência e mais velocidade tanto nas imagens quanto nos sons. A partir dessas filmagens eles esperavam no final montar as repetições seguindo as regras da sextina, porém esse plano não funcionou⁴¹. Durante a montagem as peças não se encaixavam, e eles tinham a impressão

⁴⁰ A sextina é uma forma poética estruturada em seis sextetos e um terceto. Em cada estrofe, as palavras finais de cada um dos seis versos são repetidas, com ordem alterada de acordo com um esquema pré-determinado, no final dos versos da estrofe seguinte. Assim, as palavras que finalizam a sequência de versos 1-2-3-4-5-6 devem ser repetidas na próxima estrofe utilizando a ordem 6-1-5-2-4-3. Esse arranjo segue até o último sexteto, sempre em relação à estrofe anterior. O terceto final também deve conter as seis palavras, no meio e no fim de cada verso, seguindo o mesmo esquema.

⁴¹ Por outro lado, Philippe Drogoz e Eugénie Kuffler compuseram a trilha-sonora com a estrutura de uma sextina. Isoladamente, eles a criaram sem ler o roteiro e sem ver nenhuma imagem do filme. (Queysanne, 2006, p. 116).

de que sempre faltava uma cena, um enquadramento. Esse problema deixou Perec bastante frustrado com o material que tinham disponível e o ensinou uma diferença entre o trabalho do escritor e o do diretor: o primeiro sempre pode adicionar uma palavra, trocar uma frase ou refazer uma página inteira, enquanto o segundo, invariavelmente, precisa montar o filme com o que já foi filmado. É impossível voltar e refazer toda a cena para adicionar algo. Não poder pegar uma caneta e corrigir um trecho era incômodo para Perec, que continuou insistindo. Diante dessa situação, Queysanne decidiu deixá-lo sozinho alguns dias na sala de montagem tentando resolver o quebra-cabeças, até que ele mesmo constatasse a impossibilidade. Contudo, a estrutura final do filme manteve muitas repetições de cenas, com variações sutis, oriundas das filmagens em estilos diferentes — assim como o romance possui frases replicadas, com pequenas mudanças, de outros livros.

Apesar do desapontamento com essa experiência, Perec teve outra oportunidade para utilizar a *contrainte* ainda no mesmo período em que *Un homme qui dort* foi lançado. Bernard Queysanne recebeu uma proposta para gravar um curta sobre a vida e a obra do escritor Gustave Flaubert, e convidou Perec para escrever o roteiro. Produzido para ser exibido em salas de aula, museus e centros culturais, *Le travail de l'écrivain* (1974) empregava a mesma regra que eles haviam tentado, sem sucesso, manipular no projeto anterior. Segundo Bellos (1994, p. 579), o texto é um pastiche de um parágrafo imitando o estilo de manuais escolares, lido duas vezes com uma pronúncia clara e um pouco exagerada, como um ditado escolar. Enquanto ouvimos a narração, as fotos se repetem em uma ordem exata, seguindo as regras da sextina. As imagens que fazem parte são: (1) a casa de Flaubert em Croisset; (2) Louise Colet, amante do escritor; (3) as viagens de Flaubert; (4) os lugares de Flaubert; (5) os manuscritos e o livro; (6) a água. Dessa vez, aplicada em um filme bem mais simples, em que as imagens eram constituídas basicamente por fotografias, a regra foi posta em uso.

A recorrência de cenas banais, do dia a dia, expressa o sentimento mote de *Un homme qui dort*, a profunda indiferença.

Tu plies tes vêtements avant de te coucher. Tu nettoies à fond ta chambre chaque samedi matin. Tu fais ton lit chaque matin, tu te rases, tu laves tes chaussettes dans une bassine de matière plastique rose, tu cires tes chaussures, tu te laves les dents, tu laves ton bol et tu l'essuies et tu le poses au même endroit sur l'étagère. Tu ouvres chaque matin, à la même minute, au même endroit, de la même façon, la bande de papier gommé qui ferme ton paquet quotidien de gauloises. (PEREC, 1993a, p. 121)

Apesar das pequenas variações, o que vemos é uma repetição das mesmas coisas, das mesmas ações, do mesmo ambiente. Essencialmente, nada muda, assim como o cotidiano do

protagonista/autor/leitor. Ele começa a vagar e se fundir com o ambiente, como se sua imagem fizesse parte daquele cenário estático “Tu traînes dans les rues, tu vas te jucher sur les tabourets des bars, [...] et tu restes là, pendant des heures, jusqu’à la fin [...] Tu es seul et tu dérives. Tu marches dans les avenues désolées, longeant les arbres rabougris, les façades pelées, les porches noirs.” (Perec, 1993a, p. 108). Essa dissolução da imagem coincide com o mutismo da personagem, “L’indifférence dissout le langage, brouille les signes”. É uma perda completa da linguagem, do diálogo, um desaparecimento que aproxima a personagem do fim da vida.

Em um mundo sem sentido, do qual ele se distancia progressivamente, o tempo parece algo dispensável. “Tu es seul, et parce que tu es seul, il faut que tu ne regardes jamais l’heure, il faut que tu ne comptes jamais les minutes” (PEREC, 1993a, p. 54). No filme, o som do relógio se mistura ao ambiente e remete a batimentos cardíacos: tão corriqueiros que sequer os notamos, porém, quando acelerados — nas cenas de l’inquiétude —, nos causam angústia e desconforto.

Figura 19 - O postêr de Escher. *Un homme qui dort* - 1min49seg

Mostrar, ou descrever, a casa e os objetos de uma personagem para caracterizá-la é um recurso tradicional do cinema e da literatura. Perec o implementa em *Les choses*, descrevendo detalhadamente os objetos, e de forma mais concisa em *Un homme qui dort* “les six chaussettes, requins mous, baleines endormies, dans la cuvette de matière plastique rose”. Na transposição cinematográfica, o ambiente de um apartamento quase vazio, com poucos móveis e utensílios,

recria a figura do jovem solitário e indiferente. Além de objetos do cotidiano, o cenário incorpora, assim como no romance, referências importantes para a concepção da personagem e do tema, como o quadro *La Reproduction Interdite*, de René Magritte, em que vemos por trás um homem diante de um espelho. O reflexo, ao invés de exibir seu rosto, nos mostra de forma ilógica as suas costas, negando a identidade do sujeito — e, em consequência, sua existência. Há também, colado acima da cama do protagonista, um pôster das escadas de Escher, retratando a repetição e a circularidade do tempo e do espaço que, como já dito, são motivos frequentes no filme.

Figura 20 - *La Reproduction Interdite*, de René Magritte. 07m10seg

Entretanto, muitas das citações de outros textos, presentes no romance, foram cortadas do roteiro. Além da necessidade de diminuir o tamanho do texto⁴², Queysanne achou que alguns trechos pareciam demasiadamente literários. Apenas quando expôs isso para Perec, ele descobriu que se tratavam de referências a outros textos. Além desse segredo, o desfecho do filme também possui uma pista autobiográfica escondida, artifício que o escritor utilizava constantemente em suas obras. Para a cena final, Queysanne buscava um panorama que mostrasse uma visão geral de Paris, e o encontrou em uma esquina de Belleville, entre a rue des

⁴² A leitura da primeira versão do roteiro durou três horas, muito mais do que esperavam para o filme. Após os cortes e a montagem, a versão final ficou com oitenta minutos. (Queysanne, 2006, p. 116)

Envierges e a rue du Transvaal. No entanto, Perec insistiu para que fosse utilizada a *rue Vilin*, sem mencionar para o diretor sua relação com o lugar. Anos depois ele soube que ali o escritor havia vivido parte de sua infância (Queysanne, 2006, p. 123).

Figura 21 - Rue Vilin, na última cena do filme - 1h16m08seg

Além dos filmes que chegaram ao público, o projeto cinematográfico de Perec é composto por muitas tentativas de filmes que não foram concluídos. *Signé particulier : Néant* foi um desses experimentos fílmicos que jamais foram rodados. O texto que esboça a ideia foi elaborado em 1978 e publicado postumamente em uma coletânea de roteiros nunca filmados⁴³. David Bellos (1994, p. 696) afirma que o filme seria uma espécie de transposição de *La Disparition*, pois também suprimiria um importante equivalente estrutural. No entanto, uma vez que, como vimos no primeiro capítulo, não existe um dicionário cinematográfico que combine todas as imagens do mundo e as relacione a algum significado (PASOLINI, 1982, p. 139), como Perec poderia manifestar essa correspondência? Coube a ele buscar um modo de imitar o lipograma, um meio que eliminasse um elemento quase essencial. A solução que o escritor formulou foi construir um roteiro sob a *contrainte* de jamais mostrar na tela o rosto das personagens, o que para ele era equivalente à ausência da vogal E no romance.

⁴³ JANICOT, Christian (Org.), **Anthologie du cinéma invisible: 100 scénarios pour 100 ans de cinéma**, Paris: Editions J.-M. Place, 1995.

Antes de escrever *La Disparition*, Perec trabalhou em um longo processo preliminar. Primeiramente, criou listas de palavras de não continham a letra E, como: “amour, toujours, bonjour”, e depois em verbos: “partir, mourir, courir”. Em seguida, pensou em expressões comuns que seguiam a mesma regra: “allons bon, couci-couça, nous n’irons plus”. A etapa seguinte envolvia uma espécie de tradução de palavras, como a substituição de “fenêtre” por “bow-window”, ou “café” por “moka” ou “cappuccino”. A escrita do roteiro de *Néant* seguiu um processo de criação bastante semelhante. O primeiro passo foi estabelecer um repertório de situações clássicas do cinema em que o espectador não avistasse o rosto das personagens, classificando-as pela forma de supressão⁴⁴: 1) planos: personagens vistos de muito longe, de muito alto, perdidos em uma multidão, filmados de costas, ou enquadrando apenas outras partes do corpo; 2) ambiente: personagens à noite, em um nevoeiro ou em um espaço esfumado; 3) condição de trabalho, como: cirurgiões, mergulhadores ou soldadores; 4) condições sociais, como mulheres árabes usando um véu; 5) relacionado a acontecimentos, como: ladrões escondendo o rosto, bailes de máscaras, cadáveres cobertos por um lençol, pessoas em um confessionário; 6) eventos históricos: cavaleiros em armaduras, estátuas decapitadas durante a Revolução; 7) mitos cinematográficos: o homem invisível; 8) efeitos especiais, como: borrão ou sobreposição. Todos esses exemplos representam cenas comuns no cinema, de modo que seu uso não causa nenhum estranhamento ou sensação de artificialidade.

A etapa seguinte buscou organizar essas cenas em sequências, como, por exemplo, a de um assalto: um veículo estaciona em frente ao banco e os ladrões mascarados entram. O plano fechado mostra apenas um dos bandidos, anunciando o golpe e assustando os clientes, que são enfileirados de frente para uma parede, de costas para a câmera. Um plano fechado mostra uma mão pressionando embaixo de uma mesa o botão de alarme. Irritado, um dos ladrões atira nas costas do funcionário, que cai morto com o rosto virado para o chão. Eles fogem do banco carregando sacos de dinheiro, pouco antes de ouvimos a sirene da polícia chegando. Um policial se inclina sobre o funcionário abatido e risca no chão a silhueta do cadáver. Em uma sala escura e esfumada, os bandidos sentam-se ao redor de uma mesa redonda e dividem os ganhos.

O último estágio de criação do roteiro consistiu em combinar os elementos e as sequências em uma narrativa única que contasse, assim como no romance, o próprio procedimento que a constitui. Dessa maneira, a história deveria se desenvolver a partir da ideia central de que as personagens são proibidas de mostrar o rosto. Percebe-se, assim, que a

⁴⁴ *Ibid.*

formulação do filme seguiu um curso contrário do habitual: ao invés das cenas serem criadas com base em um argumento pré-concebido, a trama começou a ser pensada baseada nas listas de elementos e sequências que nasceram a partir da *contrainte*.

Signé particulier : *Néant* jamais foi filmado, e o projeto deu origem a outro, igualmente inacabado. Escrito em 1981, *Vous souvenez-vous de Griffin?* também se propunha a transpor *La Disparition*, seguindo a mesma regra de esconder o rosto das personagens. O título é uma referência ao protagonista do romance *O Homem invisível*, de H.G. Wells. No entanto, a ideia não ficou restrita aos filmes que Pécerc nunca realizou.

Em *Les Lieux d'une fugue*, o autor deixa aberta a possibilidade de exibir a personagem, porém nunca de maneira clara. Ele pode exibir uma parte do corpo, como as costas ou os pés, mas nunca algo que permita lhe distinguir. A regra vale para as personagens da trama — o menino, o homem que o leva à delegacia, os policiais, o funcionário da estação e os tios —, mas não para pessoas que aparecem em meio ao cenário — como os vendedores de selos.

On doit néanmoins avoir l'impression que ce qui est vu est regardé par cet homme qui parle. D'où, peut-être, le recours, à certains moments de la partie documentaire, à un personnage en amorce (son épaule, ses pieds) ou à une silhouette qui, en tout état de cause, restera indistincte. (PÉREC, dossiê 73, 24, 1)

O lipograma também aparece no longa-metragem *Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz* (1981), escrito e dirigido por Catherine Binet. O escritor foi apenas o produtor. Bellos (1994, p. 672-673) relata que a cineasta teve dificuldade em conseguir financiamento e Pécerc decidiu patrocinar ele mesmo a obra, apesar de muitas pessoas, entre elas a própria Catherine, acharem loucura⁴⁵. O dinheiro investido foi parte do que o autor havia recebido recentemente por *La Vie mode d'emploi*. Queysanne (2006, p. 124) conta que, por ideia de Pécerc, Catherine Binet colocou uma personagem de costas durante toda uma sequência do filme, obedecendo a *contrainte* de não mostrar o rosto da personagem.

3.3. Relações referenciais

Até o momento, vimos como alguns trabalhos de Pécerc se ligam por meio de diferentes procedimentos e temas. Porém, e quando a conexão entre eles é o próprio procedimento? Neste

⁴⁵ Quando Gérard Zingg (coautor de outro filme inacabado, *Alfred et Marie*) perguntou a Pécerc porque correr tamanho risco, o escritor respondeu que se Catherine não fizesse o filme ela ficaria louca, e consequentemente ele também (BELLOS, 1994, p. 673).

ponto, analisaremos algumas peças que se encaixam por meio do reaproveitamento entre trechos das obras, feito através de colagens e referências.

O documentário etnográfico *Ahô... au cœur du monde primitif* (1975) também é uma obra para a qual Perec foi contratado. Dessa vez, o pedido foi para que ele escrevesse o texto que seria narrado durante o filme. O escritor não teve nenhuma participação durante as filmagens, e todo o trabalho foi feito a partir das imagens já editadas, de maneira que a relação dele com a obra se tornasse bastante próxima daquela que os espectadores teriam. O tema pode ser apresentado a partir do trecho que Perec escreveu para a abertura: “Amazonie... Cameroun... Sumatra... Nouvelle-Guinée: ce film retrace l’histoire de quelques peuples des forêts et de quelques hommes qui tentèrent d’aller à leur rencontre au plus profond de la jungle, au plus loin du bout du monde” (PEREC, 2006, p. 207).

O filme tem 93 minutos e foi dirigido por Daniel Bertoline e François Floquet. Filmado originalmente em cinco episódios para uma série de televisão quebequense, posteriormente foi montado como um longa-metragem, sem que a divisão na estrutura deixasse de ser evidente: (1) a primeira parte foi filmada na Amazônia brasileira e relata a história de uma tentativa de contato com a tribo Cintas Largas. Após bastante persistência, o indigenista Apoena Meirelles consegue encontrá-los, mas é obrigado a deixar a expedição por algumas semanas. Ao retornar, encontra os corpos de dois membros da equipe em meio aos escombros do acampamento destruído. Os outros integrantes desapareceram, assim como a tribo, sem deixar qualquer rastro; (2) também filmado no Brasil, mostra o contato — dessa vez, mais amigável — com a tribo *Mekrãgnoti*⁴⁶, expondo seus costumes, rituais, crenças e festas; (3) apresenta as etapas de iniciação de jovens na vida adulta em uma vila no Zaire e em Camarões; (4) na Indonésia, a equipe tenta encontrar uma tribo furtiva conhecida como *Anadalam*s; (5) o último episódio é sobre uma tribo na Nova-Guiné, que tem seus costumes ameaçados pelo contato com a civilização indonésia.

Embora o filme estivesse quase pronto — gravado, editado e montado — no momento em que Perec começou a elaborar a narração, podemos identificar nela alguns traços comuns de sua escrita. Desse modo, *Ahô... Au cœur du monde primitif* também mobiliza elementos que nos permitem relacioná-lo ao projeto literário do escritor, a despeito de ser um trabalho encomendado, idealizado por pesquisadores com os quais ele não havia tido qualquer contato anterior. Isabelle Dangy (2006, p. 214) nota que a marca perecquiana aparece em algumas preferências lexicais, como na utilização de determinados adjetivos: “tribu énigmatique, peuple

⁴⁶ Divisão dos kayapós. Três anos depois, em 1978, essa tribo ficaria bastante conhecida graças ao documentário *Raoni*, sobre o cacique célebre por seu combate a favor da preservação da floresta amazônica.

fugitif, étrange dialogue, quête improbable, peuple fantôme, étrange regard”. Além disso, alternando entre presente e pretérito perfeito, o texto de Perec tem um aspecto mais narrativo do que descritivo, contrariando o que parece mais intuitivo em um documentário etnográfico. Ela também aponta a frequência de frases como “Ce film retrace l’histoire... Ceci est l’histoire...”, que reforçam essa tentativa de narrar.

Em alguns momentos do documentário, os comentários de Perec refletem um modo crítico de pensar sobre temas relacionados ao colonialismo e à sociedade moderna — como o consumismo. Dangy (2006, p. 215) identifica, nesse discurso engajado, semelhanças com o Perec de *Les Choses*, sobretudo pelo emprego de um dispositivo muito familiar, as listas:

L’homme blanc ne supporte pas ceux qui ne pensent pas de la même façon que lui. Là où il y a la forêt, l’homme blanc veut qu’il y ait de l’asphalte, des parkings et des buildings, des palaces et des bidonvilles, des hommes d’affaires à cravate et des serveuses aux seins nus, des sacs-poubelle et des ours en peluche, des boissons basses calories, des frites surgelées, du thé en sachet, du lait en poudre, du Canada Dry, du café sous vide et des tomates en boîte, des télévisions à transistor, des machines à sous, des fleurs en plastique, des bains turcs, des restaurants japonais, des lunettes de soleil et de crème à bronzer, du pop-corn, de la bière et des pizzas, des ventes à crédit, des prêts indexés, des garanties de trois ans et des voyages organisés au cours desquels les bons sauvages évoqueront pour quelques sous l’illusion nostalgique du retour à la nature. (Ahô... au cœur du monde primitif⁴⁷)

Perec cria esse longo inventário de bens e serviços inovadores que parecem oferecer conforto e que, para o colonizador, significam progresso civilizatório. Contudo, a extensão da lista é o primeiro desconforto ao espectador, que pouco a pouco compreende que nenhum item garante prosperidade de fato. A floresta e a natureza foram substituídas por concreto, poluição e artificialidade. Isso não significa que Perec intentasse criar um manifesto contra a civilização moderna ou em prol de vivermos na mata, mas o trecho expressa a reflexão sobre outras sociedades, tipicamente vistas como selvagens e primitivas.

La civilisation blanche interdit l’anthropophagie. Elle ne croit pas aux vertus du cannibalisme. Elle préfère les vertus de son impérialisme, même si cela veut dire que tous les Papous risquent d’être mangés, broyés, écrasés par ces civilisés qui persistent à appeler sauvages ceux qui n’ont pas les mêmes coutumes qu’eux. (Ahô... au cœur du monde primitif)

Durante a concepção de *La Vie mode d’emploi*, Perec manteve cadernos de notas em que criava listas diversas, com elementos que de alguma forma seriam incorporados ao

⁴⁷ Transcrição de Dangy (2006, p. 227).

romance. Uma dessas listas era constituída de filmes e, entre eles, consta seu trabalho *Ahô au cœur du monde primitif*, muito utilizado na elaboração do capítulo XXV, *Altamont 2*, que conta a história do pesquisador Marcel Appenzell.

Os acontecimentos desse capítulo são orientados pela quarta parte do documentário — em que os pesquisadores estabelecem contato com os Anadalams, na ilha de Sumatra. Perec reproduziu trechos inteiros do texto que havia escrito para o filme, além de escrever algumas passagens que não são cópias, mas que replicam temas tratados no episódio. A tabela abaixo indica algumas dessas passagens e suas respectivas transposições para o romance:

Ahô au cœur du monde primitif⁴⁸	La Vie mode d'emploi, cap. XXV⁴⁹
des cadeaux qui nous avons apportés, du tabac, du riz, des colliers	Muni d'un bagage [...] surtout de cadeaux traditionnels — du tabac, du riz, du thé, des colliers
Nous avons remonté le fleuve Alritam, la rivière noire. [...] Soheeli, notre guide	Il embaucha un guide malais nommé Soelli et entreprit de remonter en pirogue le fleuve Alritam, la rivière noire.
Ceci est l'histoire de ce peuple fugitif qui n'avait pas envie de nous connaître, ils se nomment les Orang-Kurus, cela veut dire 'Ceux qui se défendent', ou encore les Anadalams, c'est-à-dire 'Les Fils de l'Intérieur'. Ils vivent dans la forêt, dans une des régions plus inhospitalières du monde. Mais plusieurs légendes et plusieurs documents affirment qu'ils furent les maîtres de l'île et que, vaincus par des envahisseurs venus de Java, ils choisirent de retourner à la vie primitive, allant chercher au milieu de la jungle leur dernier refuge.	Le but de leur expédition était un peuple fantôme que les Malais appellent les Anadalams, ou encore les Orang-Kubus, ou Kubus. Orang-Kubus veut dire « ceux qui se défendent » et Anadalams « les Fils de l'Intérieur ». [...] les Kubus vivent au centre de l'île, dans une des régions les plus inhospitalières du monde, [...]. Mais plusieurs légendes, plusieurs documents et vestiges semblent vouloir prouver que les Kubus avaient jadis été les maîtres de l'île avant que, vaincus par des envahisseurs venus de Java, ils n'aillent chercher au cœur de la jungle leur dernier refuge.
Le village (cinq maisons bâties sur pilotis) était pratiquement désert.	Mais le village — cinq maisons sur pilotis — était abandonné.

⁴⁸ Os trechos foram retirados da transcrição realizada por Isabelle Dangy (PEREC, 2006, p. 223-227).

⁴⁹ PEREC, 1978, p. 143-151.

Soheeli a tenté de nous décourager. [...] Puis, devant notre obstination, il a consenti cette fois encore à nous servir de guide.	Appenzzell réussit à convaincre Soelli de continuer à remonter le fleuve
Il reconnaît Soheeli et vient le saluer, effleurant les doigts de l'indonésien avant de porter la main à son cœur.	Il s'était avancé, les avait salués à la manière malaise en faisant le geste d'effleurer leurs doigts avant de porter la main droite sur son cœur.
Nous savons que les Anadalams sont un peuple pacifique et que leurs lances sont une arme de chasse et non de guerre.	Les hommes étaient armés de lances, mais ils ne le menacèrent pas
Les enfants et les femmes ont peur. Il ne leur est pas permis de rencontrer les hommes qui viennent de l'extérieur. Lorsque nous voyons un tigre ou un éléphant, nous avons peur. C'est la même chose pour les femmes et les enfants lorsqu'ils voient des étrangers.	Ils préféreraient affronter les tigres et les volcans, les marécages, les brouillards suffocants, les éléphants, les araignées mortelles, plutôt que les hommes !

Tabela 5 - Confluências nos textos de Ahô au cœur du monde primitif e La Vie mode d'emploi

O autoplágio de Perec nessas duas obras é mais uma junção de peças em seu quebra-cabeça. Mesmo que o texto tenha sido criado para um trabalho encomendado — e, provavelmente, repleto de interferências dos diretores —, ele não deixa de ter grande importância no projeto literário do escritor, a ponto de ser transformado em capítulo em um de seus romances mais significativos.

Além da quarta parte, o primeiro episódio do documentário também serviu de matéria prima para o capítulo, uma vez que a personagem principal, Appenzzell, parece ter sido inspirada no explorador mato-grossense Apoená Meirelles. Inicialmente, a semelhança entre os nomes nos chama a atenção, já que ambos começam com as mesmas letras, *Ap*, e possuem um *L* duplicado. Entretanto, há outras afinidades que nos levam a pensar nessa comparação, como, por exemplo, a obstinação em se embrenhar na mata em busca do contato com tribos reclusas, muitas vezes motivados por um interesse que não é correspondido. Dangy (2006, p. 219) enfatiza também o confronto de ambos com algum tipo de desaparecimento ocorrido em decorrência de suas experiências: os companheiros de equipe, na história do pesquisador, e o de si mesmo, no caso da personagem.

Nas duas obras, há momentos em que as personagens interrompem a narração e se expressam diretamente. Enquanto no documentário há uma gravação de Apoená, além de notas

pessoais e trechos de diários escritos pelo próprio pesquisador, no romance o discurso de Appenzzell aparece em suas cartas: primeiro para Malinowski, relatando o primeiro convívio com os indígenas, e depois na enviada para sua mãe cinco meses após seu retorno para a floresta, quando compreende que a tribo nunca lhe dedicará nada além de isolamento e indiferença.

Por fim, não podemos evitar de olhar para a história de Appenzzell sem relacioná-la com aspectos autobiográficos de Perec — tópico frequente em seus trabalhos, como vimos no início deste capítulo. O etnógrafo, assim como o escritor, era de família judia, e passou por obstáculos atrozos com a ascensão do Partido Nazista.

Appenzzell était, avant son départ, assistant d'ethnographie à Graz (Styrie). Il n'était plus question pour lui d'y retourner. Il était Juif, et quelques mois auparavant, l'Anschluss avait été proclamé, entraînant dans toutes les universités autrichiennes l'application du numerus clausus. Même son salaire qui, pendant toutes ces années de travail sur le terrain, avait continué à lui être versé, avait été mis sous séquestre. (PEREC, 1978, p. 146)

Appenzzell, longe de casa, buscava estabelecer uma relação familiar com os indígenas, porém era sempre ignorado. Abandonado pelos nativos que se mudavam repetidamente, sem nenhuma explicação, sentia cada vez mais forte a melancolia: “Je crois connaître assez la souffrance physique. Mais c'est le pire de tout, de sentir son âme mourir” (PEREC, 1978, p. 150). Talvez Perec tenha experimentado por anos uma sensação parecida. Ainda criança, sem entender plenamente o que fez sua mãe colocá-lo em uma ambulância da Cruz Vermelha e sumir, ele também pode ter se sentido abandonado, privado de um conforto familiar que insistia em escapar. A mãe de Appenzzell, enquanto aguardava o seu retorno, foi perseguida e precisou fugir de Paris. Mais tarde, assim como a mãe de Perec, foi morta pelos nazistas.

As referências de *Ahô au cœur du monde primitif* ajudam a completar o quebra-cabeças de *La Vie mode d'emploi*. Os trechos comuns conectam as duas peças, mas elas se mantêm independentes uma da outra. Entretanto, alguns projetos de Perec se conectam no momento em que eles mudam de forma, isso é, quando um deles deixa de existir para se transformar em outro.

O primeiro romance publicado de Perec, *Les Choses*, surgiu inicialmente como uma ideia para um filme policial chamado *La Bande Magnétique*. No longa-metragem, um grupo de jovens de vinte e poucos anos, que ganha a vida com pesquisas de mercado — assim como Jérôme e Sylvie, protagonistas de *Les Choses* —, elabora um plano para assaltar o banco de uma pequena cidade. Antes do roubo, eles planejam reunir dados a respeito da segurança da

agência utilizando uma técnica conhecida como entrevista não-diretiva, que consiste em coletar informações baseadas no discurso livre do entrevistado⁵⁰.

A intenção das personagens é enriquecer rápido, em um único golpe, e, dessa forma, satisfazer todos os seus desejos de consumo. Ambição que recorda as preocupações do casal Jérôme e Sylvie. De fato, no romance, eles chegam a refletir sobre a alternativa de recorrer a um grande roubo que permitisse saciar seus caprichos, no entanto o plano não passa de uma fantasia.

Un jour, même, ils rêvèrent de voler. Ils s’imaginèrent longuement, vêtus de noir, une minuscule lampe électrique à la main, une pince, un diamant de vitrier dans leur poche, pénétrant, la nuit tombée, dans un immeuble, gagnant les caves, forçant la serrure primaire d’un monte-charge, atteignant les cuisines. [...] Leurs gestes seraient précis et décidés, comme s’ils les avaient maintes fois répétés. Ils se déplaceraient sans hâte, sûrs d’eux, efficaces, imperturbables, flegmatiques, Arsène Lupin des temps modernes. Pas un muscle de leur visage ne tressaillirait. Une à une, les vitrines seraient fracturées ; une à une, les toiles décrochées du mur, déclouées de leurs cadres. En bas les attendrait leur voiture. Ils auraient fait le plein la veille. Leurs passeports seraient en règle. Depuis longtemps, ils se seraient préparés à partir. [...] Ils se fixeraient enfin dans un pays au climat agréable. Ils achèteraient quelque part, aux bords des lacs italiens, à Doubrovnik, aux Baléares, à Cefalu, une grande maison de pierres blanches, perdue au milieu d’un parc. (PEREC, 1990b, p. 103-104)

Apesar das semelhanças, o romance sofreu grandes modificações em relação a esse projeto inicial. Contudo, não deixa de ser interessante — para os objetivos desta pesquisa — que o primeiro romance publicado de Perec tenha nascido a partir de um projeto para o cinema.

Em 1978, Perec reescreveu o roteiro, iniciado pelo cineasta Gérard Zingg, de *Alfred et Marie* (também conhecido como *Dites-le avec des fleurs*). Tendo a Guerra do Vietnã como pano de fundo, o filme contaria o romance entre Alfred, um aspirante a pugilista e Marie, uma camareira de hotel. A trama envolvia outras histórias de amor e separação, como a de Louise, uma senhora vietnamita que anos antes foi noiva de um soldado francês que desapareceu em serviço.

A segunda versão do roteiro, encomendada pelo próprio Zingg, acrescenta peças que ajudam a compor o quebra-cabeças perecquiano, apontando especialmente para o recém finalizado *La Vie mode d’emploi*. Segundo Bellos (1994, p. 672), René Marquiseaux⁵¹ surge no filme como diretor do clube de boxe de Val-de-Marne. O jovem filho do casal Plassart,

⁵⁰ PEREC; BERTELLI; RIBIÈRE, *Entretiens et conférences*. Vol. 2. p. 268.

⁵¹ No romance a personagem se chama Réol Marquiseaux.

Rémi, também reaparece em pista de dança, acompanhado de sua vizinha do sétimo andar, Isabelle Gratiolet. O biógrafo também revela que uma das cenas do filme se passa dentro do hotel de Aveyron, que havia sido moradia da personagem Léon Marcia no capítulo XXXIX do romance.

Há duas versões do roteiro nos arquivos da Associação Georges Perec. Segundo Ribière (2006, p. 167), elas divergem, sobretudo, no que diz respeito aos diálogos, mais frequentes na segunda. Uma vez que nos trabalhos romanescos do autor é pouco frequente o discurso direto das personagens, essas alterações nos permitem especular sobre as ambições dele na escrita cinematográfica, em que parece haver a intenção de tornar o filme mais comunicativo e dinâmico, como se espera de uma produção comercial.

Abandonando um pouco os traços recorrentes em seus trabalhos pessoais e usufruindo da oportunidade de colaborar na produção de um filme mais próximo dos gêneros que gostava de assistir, também em 1978 Perec foi contratado para escrever os diálogos de um filme policial. Esse tipo de história sempre atraiu a simpatia do escritor, que as enxergava como um jogo de xadrez, em que cada peça tem sua importância, como o culpado, a vítima e o detetive (PEREC, 1990c, p. 10). O filme *Série Noire* (1979), dirigido por Alain Corneau, foi baseado na novela *A Hell of a Woman*, do escritor americano Jim Thompson. A película recebeu cinco indicações ao prêmio *César*, incluindo a de melhor roteiro, para Corneau e Perec.

O protagonista da trama é Frank Poupart, um modesto vendedor de porta em porta que, frequentemente, fantasia ter uma vida mais aventureira. De repente, ele se vê em uma sequência de revezes⁵²: a esposa o deixa, passa uma noite na cadeia e perde o emprego. Frank é solto após ter a fiança paga por Mona, uma adolescente atraente que tenta convencê-lo a cometer um crime: assassinar e roubar as economias da tia da jovem, que a obrigava a se prostituir. Ele aceita a proposta, mas é acompanhado pelo desespero e pela dúvida. Frank se sente perdido, e precisa combater a culpa e o medo de ser descoberto, ao mesmo tempo em que se envolve cada vez mais com Mona, além de enxergar no plano a chance de realizar seu desejo de viver uma aventura.

⁵² *Série Noire* é uma expressão francesa que significa uma sequência de falta de sorte.

Figura 22 - O prenúncio na primeira cena: o protagonista fantasia uma aventura. Os créditos destacam o trabalho de Perec.

Embora tivesse sido contratado apenas para escrever os diálogos, Perec se envolveu bastante com o roteiro e também interferiu em outros aspectos do filme. O diretor Alain Corneau comenta em uma entrevista a respeito da colaboração do escritor:

L'influence de Georges a donc été très grande sur l'ensemble du scénario et sur le film. On ne peut pas dire qu'il n'a été que "poético-dialoguiste". D'ailleurs, il est évident que quand on touche aux dialogues on touche aussi aux scènes. (CORNEAU, 2006, p. 202)

O toque de Perec tem relação com a maneira como os diálogos foram criados. Diferente de como ocorreu em *Ahô... Au cœur du monde primitif*, dessa vez o escritor entrou no projeto com bastante antecedência para as filmagens e esteve presente durante várias etapas. Foi dele a escolha da atriz que interpretou Mona, Marie Trintignant⁵³. Durante a escrita dos diálogos, Perec já conhecia os atores, o que possibilitou que ele criasse cada discurso orientado pelo estilo e pela personalidade de cada um. Um exemplo disso é Patrick Dewaere, que interpretava o protagonista Frank. Corneau afirmou que esperava que o ator improvisasse

⁵³ Marie Trintignant era filha de Jean-Louis Trintignant, que em 1966 foi estimado para o papel de Jérôme, em uma adaptação de *Les Choses* nunca concluída. Não encontrei nenhuma publicação que comentasse esse caso, por esse motivo, não soube dizer se foi uma coincidência ou se Perec mantinha alguma relação com a família.

algumas falas durante as filmagens, o que ele se recusou enfaticamente a fazer. Perec conhecia tão bem o comportamento e a forma de atuar dos atores, que os diálogos se encaixavam perfeitamente, sem nenhuma necessidade de alterações. “Georges savait très bien ce qu’est un acteur et il connaissait Patrick Dewaere, son électricité, son espèce de folie interne, son côté funambule” (CORNEAU, 2006, p. 202).

Antes de contratar o escritor, Corneau já havia escrito os diálogos, mas não ficou satisfeito com o resultado. O diretor decidiu incumbir a Perec a tarefa de “retravailler ceux déjà existants, de décaler les jeux de mots et de reconstruire des phrases”. Novamente, é curioso pensar que o escritor era convidado para escrever diálogos, visto que eles não aparecem muito em seus romances. A personagem Mona é praticamente muda, mas Frank — tanto no romance original, quanto no filme — exprime toda sua angústia e desespero por meio da linguagem, resmungando coisas sem sentido — planejadas no roteiro — enquanto comete burrices. Raphaëlle Segerer (2006, p. 183) analisa os discursos de Frank, e conclui que a fala intermitente da personagem, seus murmúros e trocadilhos, buscam preencher seus espaços vazios, fugir da angústia, além de manifestarem os traços de seu infantilismo e agressividade que se transformam em loucura.

Figura 23 - A interação comum entre as protagonistas: Frank murmura em tom agressivo. Mona quase não se expressa - 1h38min

Fiorletta (2016, p. 320) enxerga as personagens de *Série Noire* como versões trágicas e sombrias de Jerome e Sylvie, de *Les Choses*. Personagens que não conseguem se comunicar, quase sem voz, e que são fantoches do mundo que os cerca.

C'est un personnage qui n'a pas de langage en quelque sorte. Il est obligé de prendre son langage et ses réactions chez les autres. Il est entièrement conditionné par le monde qui l'entoure. Il n'a pas de recul. Il est englué dans une situation. (PEREC, 2003b, p. 72)

Perec tinha muitas dificuldades para lidar com a obscuridade das histórias de Jim Thompson. Ele as amava, mas se angustiava diante do desespero das personagens. Corneau (2006, p. 203) conta que, após as gravações de *Série Noire*, lhe emprestou outro romance de Thompson, para que examinassem juntos a possibilidade de outra adaptação. Porém, após ler apenas dez páginas o escritor lhe devolveu dizendo “C'est trop noir”. Essa repulsa parece revelar uma personalidade que tem dificuldade para falar frente a frente sobre a dor. Talvez por isso a obra de Perec seja repleta da mistura entre ficcional e autobiográfico, disfarçando a dificuldade de falar diretamente sobre o seu passado.

Figura 24 – Perec, durante as filmagens de *Série Noire*, em uma entrevista para o programa *Ciné Regards*.

Em uma entrevista realizada em 1978, durante as filmagens de *Série Noire*, para o programa *Ciné Regards*, Perec afirmou que as obras cinematográficas eram o meio artístico mais próximo da vida real, e que a literatura deveria se deixar influenciar pelo cinema. Ele utilizou o exemplo do recém-lançado *La Vie mode d'emploi* para ilustrar como isso poderia ocorrer, associando o movimento do narrador à mobilidade da câmera cinematográfica:

Les romans, les livres sont une forme qui doit nécessairement être, comment dire, informé par le travail cinématographique. Il y a dans *La vie mode d'emploi*, par exemple, je sais qu'il y a une sorte de phénomène d'écriture qui est un peu analogue au travelling. C'est-à-dire qu'on s'approche, qu'on décrit des objets, et de temps en temps on s'approche en gros plan, dans des objets, on les décrit plus abondamment, on rentre dedans. Et ça c'est quelque chose qui vient, je crois que ça vient d'une sensibilité cinématographique qui est très forte à notre époque. (PEREC, transcrição de *Ciné Regards*, 1979)

Pode ser que hoje essa ideia seja evidente, pois esses artifícios se tornaram cada vez mais comuns. Quem sabe o chamado de Apollinaire, em 1917, tenha contribuído para isso. Ou talvez seja, como afirmou Perec, realmente inevitável para qualquer escritor da segunda metade do século XX ignorar a importância do cinema. De qualquer forma, o que tentamos mostrar é como Perec desenvolveu uma obra interligada, em que literatura, rádio e cinema se expandiram, independente do meio de circulação.

O QUADRO FINAL

Pensar a obra perequiana como um quebra-cabeças formado por seus trabalhos literários não é inédito. O próprio escritor refletiu sobre essa metáfora, apropriando-se de um conceito desenvolvido por Michel Butor, e a utilizou no romance *La Vie mode d'emploi*. A partir dessa ideia, o objetivo desta pesquisa foi encaixar nesse quebra-cabeças as peças dos projetos radiofônicos e audiovisuais, revelando uma imagem que permitisse explorar como essas conexões ocorrem nos diferentes meios, e como a literatura de Perec se expande a partir deles. Sem a intenção de comparar literatura e outras mídias, um tema suficientemente amplo que demandaria uma pesquisa exclusiva, a pesquisa buscou identificar como as correspondências entre as diferentes mídias interliga o trabalho de Perec. Independentemente de se tratar de um livro, uma peça radiofônica ou um filme, o propósito foi percorrer os diferentes temas e os procedimentos que caracterizam a obra do autor.

Partimos de um capítulo que visou explorar a relevância do audiovisual e o modo como outras mídias foram incorporadas a procedimentos literários, assim como a literatura também se estendeu para esses novos suportes. As novas perspectivas oriundas do surgimento do aparato cinematográfico, no início do século XX, estimularam os escritores de vanguarda a pensar sobre as novas possibilidades da arte, integrando as imagens à literatura e criando objetos que iam além dos limites tradicionais. Intentamos analisar os escritos deles a respeito do cinema e da pretensão de utilizá-lo para maquinar a poesia, apelo que Perec atendeu anos depois ao prolongar sua escrita por meio de recursos sonoros e visuais. Ainda nesse capítulo, tentando compreender o que seria a poesia no cinema, observamos o conceito criado por Pasolini, cuja definição indica que ela ocorre nos filmes em que podemos sentir a câmera, isso é, quando o diretor se presentifica na obra e ela escapa de ser estritamente narrativa. Tivemos a ambição de demonstrar como isso ocorre nos filmes de Perec, nos quais as imagens buscam produzir uma experiência de recuperação da memória do autor. É da essência concreta do cinema a capacidade de representar o universo dos sonhos e das memórias, temáticas frequentes nos trabalhos perequianos, como tentamos demonstrar nesta pesquisa.

No capítulo seguinte, buscamos percorrer toda a produção de Perec para a rádio, que iniciou em 1968, logo após a inclusão do autor no OuLiPo, e seguiu até a década de 1970. Convidado por uma emissora alemã para compor um projeto que buscava autores que elaborassem narrativas mais experimentais e inovadoras, Perec fez da rádio uma nova experiência de criação, e a utilizou como laboratório para testar procedimentos —diferentes

formas de organização do texto e *contraintes oulipianas* —, que posteriormente seriam reutilizados na escrita de outros trabalhos. Algumas regras de composição bastante conhecidas nas obras do autor, como o *bicarré latin orthogonal*, basilar para o romance *La Vie mode d'emploi*, foram testadas previamente na rádio. Para organizar e encaixar as peças radiofônicas no quebra-cabeças, elas foram divididas em três gravuras, de acordo com as características mais sobressalentes de cada uma. Na primeira, vimos de que maneira Perec insere traços autobiográficos que, como é costume em sua obra, visam a reconstrução de uma memória inconsistente. Quando presente, a voz do escritor na narração atribui mais vida e autenticidade ao relato, tornando a autobiografia mais evidente. Porém, em outros trabalhos esses aspectos da vida do autor são mais cifrados, de modo similar às obras literárias, como nas aventuras de *Monsieur Eveready*, em que Perec cede apenas algumas pistas autobiográficas. Na sequência, pretendi mostrar como os jogos de palavras apareceram nas peças radiofônicas. Recém ingresso no OuLiPo, Perec tirou proveito da liberdade criativa da rádio para experimentar novas formas de elaboração originárias das restrições criadas pelo grupo. Na última figura do quebra-cabeça radiofônico, examinamos como o escritor utilizou técnicas próprias do meio para superar situações que até então não havia encontrado solução na escrita. Recursos como a estereofonia foram utilizados em peças que mudavam a forma como o ouvinte as recebia, explorando artifícios como a simultaneidade e a sobreposição de vozes. As características analisadas nessas peças nos ajudaram a concluir que os trabalhos radiofônicos não foram apenas um laboratório para experimentos de escrita de Perec, mas peças importantes na constituição de seu projeto literário, figuras essenciais para o quebra-cabeças do autor.

No último capítulo, tratamos de olhar para o outro lado desse quebra-cabeças, onde estavam as peças da obra audiovisual de Perec. Embora sua preferência como espectador fosse para os filmes de entretenimento — cinema de prosa —, em especial os gêneros que ele costumava assistir quando descobriu a sétima arte, a obra cinematográfica de Perec não corresponde a essa predileção. Nas palavras dele, seus filmes são mais literários — cinema de poesia. A exceção surge apenas nos projetos para os quais ele é convidado, em geral para a função de roteirista. Nesses, elaborados a partir da ideia de outro cineasta, Perec tem a oportunidade de trabalhar com filmes mais próximos dos gêneros que ele gostava como espectador. Contudo, apesar das restrições estabelecidas nessas obras, é possível identificar aspectos comuns da obra perecquiana, o que nos permite encaixar também esses trabalhos em seu quebra-cabeças. Examinando tanto os trabalhos concluídos, quanto os que ficaram inacabados, podemos perceber como os temas e os procedimentos frequentes do escritor se repetem no cinema, a começar pelos elementos autobiográficos, que mais uma vez se propõem

a reconstituir a memória de Perec. Tentamos mostrar como esses traços do passado costumam ser incertos e, muitas vezes, criados a partir de uma memória coletiva que o escritor busca em filmes como *Récits d'Ellis Island* e *La Vie filmée*. No cinema, igualmente ao rádio e à literatura, Perec adota restrições que afetam o processo de criação, como a sextina e o lipograma. Contudo, nas telas esses procedimentos se mostram mais difíceis de serem realizados, pois, após as filmagens, o diretor é obrigado a trabalhar apenas com o material que foi gravado. Na escrita essa restrição não existe. O escritor sempre pode substituir uma palavra, incluir uma frase ou inverter a forma de um parágrafo. Por fim, encerramos o capítulo analisando filmes que se relacionam com outros trabalhos de Perec recorrendo a recuperação de trechos. A intenção foi mostrar que mesmo um filme encomendado e com uma participação menor de Perec, como o documentário *Ahô... au cœur du monde primitif*, pode ser uma fonte importante para a constituição de uma obra maior como *La Vie mode d'emploi*. Para isso, procurei demonstrar especificamente cada trecho do filme que foi reaproveitado no romance. Essa última parte tenta ilustrar o propósito da pesquisa, que se propôs a compreender como Perec, independente do suporte, entrelaça toda a sua obra. O autor percorre diferentes meios, circula entre popular e erudito e transita entre múltiplos gêneros, mobilizando elementos que funcionam com precisão seja em um comercial para rádio ou nas páginas de um romance tradicional.

A incorporação da linguagem de diferentes mídias no trabalho literário, e a reciprocidade desse movimento, permite a Perec explorar as especificidades de cada uma delas sem se preocupar com os limites de pertencimento. Podemos aproximar essa ideia do que Garramuño (2014, p. 87) nomeia “arte inespecífica”, uma ideia de arte em geral. Claro que os objetos produzidos por Perec ainda podem ser classificados: livro, filme, peça radiofônica; foi dessa forma, inclusive, que os dividimos nesta pesquisa. Entretanto, a ampliação das dimensões do objeto artístico, e a redefinição dos limites que ele cria a partir desses trabalhos em diferentes meios me parece uma amostra de arte inespecífica.

Também no interior de uma mesma linguagem ou suporte literário ou artístico, o mesmo movimento de questionamento do pertencimento e da especificidade encontra outras maneiras de manifestar-se. Não só é possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior de seu discurso [...], mas também, com ponto de conexão e fuga entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio, entre outros. (GARRAMUÑO, 2014, p. 87)

Durante a fase de preparação de seu primeiro longa-metragem, *Un homme qui dort*, Perec queria inserir todo o texto do romance que seria adaptado. Após ser convencido de que

seria impraticável realizar um filme tão extenso, realizou alguns cortes, e depois outros, até que a duração chegasse a uma medida adequada. Quando as filmagens foram concluídas, foi a vez de se frustrar com a montagem, uma vez que as peças não se encaixavam como ele havia desejado desde o início. Não sei se em algum momento ele finalmente se deu por satisfeito, ou se apenas percebeu que era preciso concluir o projeto.

Eliminando qualquer tipo de aproximação entre os objetos, e longe de querer comparar o valor, a relevância e a qualidade dos trabalhos, atendo-me unicamente à semelhança com o sentimento que me abarca o término desta pesquisa. Reconheço que muito mais poderia ser dito sobre essas obras e a relação entre elas e a escrita de Perec, bem como restam muitos pontos a serem abordados a respeito da expansão da literatura em outros meios.

Entretanto, espero que este trabalho contribua para a reflexão de questões que, por hora, deixo sem resposta, mas que podem servir de estímulo para novas pesquisas. Além da rádio e do cinema, suportes aqui abordados, Perec se deslocou por outros meios que também têm correspondência com sua literatura e poderiam ser explorados, como a caixa *La Clôture*, que reúne poemas e fotografias das fachadas da rua onde o escritor viveu na infância. As imagens testemunham a degradação do ambiente e da memória que o autor busca recuperar. Também relacionado a imagens, o projeto *Polaroids* é composto por uma série de fotografias tiradas por Perec durante sua travessia pelo oceano Atlântico, a caminho de Ellis Island. A intenção do autor era experimentar um pouco dos sentimentos — ao menos a perspectiva visual — dos imigrantes que chegavam a Nova Iorque. Outra obra que poderia fazer parte destes estudos é *L'œil oubliée*, um livro formado por textos de Perec e fotografias *trompe l'œil* do fotógrafo Cuchi White, que pretendem discutir o que é verdade e o que é ficção. Por fim, restam muitas questões e maneiras de continuar essa pesquisa, aprofundando-se nas obras, nas fotos, nos manuscritos e em outros materiais que, também por falta de acesso, não puderam ser analisados. Não sei a resposta para essas questões, mas é justamente essa possibilidade aberta que me cativa. Espero que as peças que tentei organizar aqui tenham formado uma imagem nítida de parte do quebra-cabeças de Perec, e que as os espaços vazios possam ser preenchidos por novas pesquisas.

REFERÊNCIAS

- APOLLINAIRE. **Calligrammes**. Paris: Gallimard, 1966.
- ARAGON. **Œuvres poétiques complètes**. Paris : Gallimard, 2007.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. São Paulo : Editora Saraiva, 2012.
- BELLOS, David. **Georges Perec: une vie dans les mots**. Paris: Éd. du Seuil, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CAVALARI, Tatiana Barbosa. **Os lugares: Espaços de criação autobiográfica na obra de Perec**. 2019. Tese (Doutorado em Letras Estrangeiras e Tradução) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- COHEN, Nadja. **Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)**. Paris: Classiques Garnier, 2014.
- CORNEAU, Alain. Les dialogues du non-dit: Entretien avec Alain Corneau. *In: Cahiers Georges Perec 9: Le cinématographe*. Bordeaux Cedex: Le Castor Astral, 2006, p. 201–204.
- CUSY P. GERMINET G., Théâtre radiophonique, mode nouveau d’expression artistique. Paris: Étienne Chiror, 1926.
- DANGY, Isabelle. Apuena et Appenzell: Perec au cœur du monde primitif. *In: Cahiers Georges Perec 9: Le cinématographe*. Bordeaux Cedex: Le Castor Astral, 2006, p. 205–221.
- DEHARME, Paul. Pour un art radiophonique, Paris: Le rouge et le noir, 1930.
- FIORLETTA, Loredana. **La dinamica degli opposti Ricerca letteraria , cultura mediatica e media in Georges Perec**. PhD Thesis, Università di Roma, 2016.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- JANICOT, Christian (Org.). **Anthologie du cinéma invisible: 100 scénarios pour 100 ans de cinéma**. Paris: Editions J.-M. Place, 1995.
- KYROU, Ado. **Le surréalisme au cinéma**. Paris: Terrain Vague, 1985.
- LEJEUNE, Philippe. **La mémoire et l’oblique: Georges Perec autobiographe**. Paris: P.O.L, 1991.
- MAZZORATO, Wilfrid. *In: Cahiers Georges Perec 9: Le cinématographe*. Bordeaux Cedex: Le Castor Astral, 2006, p. 131–141.
- MÉADEL, Cécile. Le spectacle sonore, histoire des mises en scène radiophoniques, *In Vibrations* n° 5, 1988, p. 210-219.

MÉADEL, Cécile. Histoire de la radio des années 30. Paris: INA Anthtropos, 1994.

ØRUM, Tania. Georges Perec and the avant-garde in the visual arts. **Textual Practice**, v. 20, n. 2, p. 319–332, 2006.

OUVROIR DE LITTÉRATURE POTENTIELLE (Org.). **La littérature potentielle: créations, re-crétions, récrétions**. Paris: Gallimard, 1973a.

PAÏNI, Dominique. La main qui ralentit. *In: Le temps exposé: Le cinéma de la salle au musée*, 2002.

PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de prosa e cinema de poesia. *In: Diálogo com Pasolini: Escritos (1957-1984)*. Instituto cultural italo-brasileiro, 1986.

_____. O cinema de poesia. *In: Empirismo Hereje*. Lisboa : Assírio e Alvim, 1982.

PEREC, Georges. Fonctionnement du système nerveux dans la tête. *In: Cause Commune*, p. 42–55, 1972.

_____. Drame alphabétique. *In: La littérature potentielle: créations, re-crétions, récrétions*. Paris: Gallimard, 1973a, p. 111–114.

_____. La boutique obscure: 124 rêves. Paris : Denöel, 1973b.

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

_____. Ahô... au cœur du monde primitif, texto para a narração do filme de BERTOLINO, Daniel; FLOQUET, François. 1975b.

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

_____. Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir. *In: Cahiers Georges Perec 1: Colloque de Cerisy (juillet 1984)*. Paris: P.O.L, 1985a, p. 323–328.

_____. Souvenir d'un voyage à Thouars. *In: Cahiers Georges Perec 1: Colloque de Cerisy (juillet 1984)*. Paris: P.O.L, 1985b, p. 301-304.

_____. **Théâtre I**. Paris: Hachette, 1987.

_____. **Vœux**. Paris : Seuil, 1989.

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

_____. **Les choses**: une histoire des années soixante. Paris: Julliard, 1990b.

_____. Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner. **L'Arc**. N. 76, Librairie Duponchelle, 1990c.

_____. **Espèces d'espaces**. Paris : Galilee, 1992.

- _____. **Un homme qui dort**. Paris : Denoel, 1993a.
- _____. **Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi**. Paris: CNRS, 1993b.
- _____. La chose. In: **Le Magazine Littéraire**, v. 316, 1993c.
- _____. **Je me souviens**. Paris : Hachette, 1994a.
- _____. **Un cabinet d'amateur: histoire d'un tableau**. Paris: Editions du Seuil, 1994b.
- _____. **Ellis Island**. Paris : P.O.L, 1995.
- _____. **Penser/Classer**. Paris : Seuil, 2003a.
- _____. Ahô au cœur du monde primitif: Commentaire pour les quatrième et cinquième parties. In: **Cahiers Georges Perec 9: Le cinématographe**. Bordeaux Cedex: Le Castor Astral, 2006, p. 223–227.
- _____. The Machine. **The Review of Contemporary Fiction**, v. XXIX, n. 1, 2009.
- _____. **L' art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation**. Paris: Fayard, 2011.
- PEREC, Georges; BERTELLI, Dominique; RIBIÈRE, Mireille. **Entretiens et conférences. Vol. 1: 1965 - 1978**. Nantes: Joseph K, 2003b.
- PEREC, Georges; BERTELLI, Dominique; RIBIÈRE, Mireille. **Entretiens et conférences. Vol. 2: 1979 - 1981**. Nantes: Joseph K, 2003c.
- QUEYSANNE, Bernard. Propos Amicaux: entretien avec Bernard Queysanne. In: **Cahiers Georges Perec 9: Le cinématographe**. Bordeaux Cedex: Le Castor Astral, 2006, p. 109–126.
- RAPPENEAU, Jean-Paul. Réduire le gap: Entretien avec Jean-Paul Rappeneau. In: **Cahiers Georges Perec 9: Le cinématographe**. Bordeaux Cedex: Le Castor Astral, 2006, p. 173–181.
- REGGIANI, Christelle. Épuisement du roman et expérience du temps dans Un cabinet d'amateur. **Cabinet d'amateur. Revue d'études pérecquiennes**, n. 50, p. 54–55, 2002.
- _____. Le cinéma invisible de Georges Perec. In: **Cahiers Georges Perec 9: Le cinématographe**. Bordeaux Cedex: Le Castor Astral, 2006, p. 63–72.
- RIBIÈRE, Mireille. Cinéma: les projets inaboutis de Georges Perec. In: **Cahiers Georges Perec 9: Le cinématographe**. Bordeaux Cedex: Le Castor Astral, 2006, p. 151–172.
- SEGERER, Raphaëlle. Perec et Poupart. In: **Cahiers Georges Perec 9: Le cinématographe**. Bordeaux Cedex: Le Castor Astral, 2006, p. 183–199.
- SOUPAULT, Philippe; VIRMAUX, Alain; VIRMAUX, Odette. **Écrits de cinéma**. Paris: Plon, 1979.

STAM, Robert. **Film theory: an introduction**. Malden, Mass: Blackwell, 2000.

STREITBERGER, Chiara Nannicini. Les pièces radiophoniques expérimentales: L'exemple de Peter Handke et de Georges Perec (1968). In: **Recherches en communication**, v. 37, 2012.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. **Sétima arte, um culto moderno: o idealismo e o cinema**. São Paulo: Edições SESC, 2017.

Documentos audiovisuais⁵⁴

Un homme qui dort. Direção: QUEYSANNE, Bernard. Roteiro: PEREC, Georges; Satpec; 68min; França, 1974.

Ahô... au cœur du monde primitif. Direção : BERTOLINO, Daniel; FLOQUET, François; Roteiro: PEREC, Georges; Le Films Mutuels; 91min, Canada, 1975.

La vie filmée: 1930-1934. Direção: VENTURA, Claude; PAMART, Michel. Roteiro: PEREC, Georges; France Régions 3; 52min; França, 1975.

Les Lieux d'une fugue. Direção: PEREC, Georges. Roteiro: PEREC, Georges; PEREC, Georges; Institut national de l'audiovisuel; 41min; França, 1978.

Série Noire. Direção: CORNEAU, Alain. Roteiro: CORNEAU, Alain; PEREC, Georges; Gaumont; 111min; França, 1979.

Ciné Regards: Georges Perec et Alain Corneau à propos du film Série noire. Direção: BEUCHOT, Pierre; France Régions 3; 12min; França, 1979.

Récits d'Ellis Island (traces). Direção : BOBER, Robert; Roteiro: PEREC, Georges; Institut national de l'audiovisuel; 57min, França, 1980.

Récits d'Ellis Island (mémoires). Direção : BOBER, Robert; Roteiro: PEREC, Georges; Institut national de l'audiovisuel; 60min, França, 1980.

⁵⁴ As obras cujo título está grifado podem ser assistidas. Para isso, clique em cima do título,

ANEXOS

Quelques-unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir

Il y a d'abord des choses très faciles à faire, des choses que je pourrais faire dès aujourd'hui, par exemple

Faire une promenade sur les bateaux-mouches [1]

Ensuite des choses un tout petit peu plus importantes, des choses qui impliquent des décisions, des choses dont je me dis que, si je les faisais, elles me rendraient peut-être la vie plus facile, par exemple

Me décider à jeter un certain nombre de choses que je garde sans savoir pourquoi je les garde [2]

ou bien

Ranger une fois pour toutes ma bibliothèque [3]

Faire l'acquisition de divers appareils électroménagers [4]

ou encore

M'arrêter de fumer [5]

(avant d'y être obligé...)

Ensuite des choses liées à des désirs plus profonds de changement, par exemple

M'habiller d'une façon tout à fait différente [6]

Vivre à l'hôtel (à Paris) [7]

Vivre à la campagne [8]

Aller vivre pendant assez longtemps dans une grande ville étrangère (Londres) [9]

Ensuite des choses qui sont liées à des rêves de temps ou d'espace. Il y en a pas mal :

Passer par l'intersection de l'Équateur et de la ligne de changement de date [10]

Aller au-delà du cercle polaire [11]

Vivre une expérience « hors du temps » (comme Siffre) [12]

Faire un voyage en sous-marin [13] "Faire un long voyage sur un navire [14]

Faire une ascension ou un voyage en ballon ou dirigeable [15]

Aller aux îles Kerguelen (ou à Tristan da Cunha) [16]

Aller du Maroc à Tombouctou à dos de chameau en 52 jours [17]

Ensuite, parmi toutes les choses que je ne connais pas encore, il y en a certaines que je voudrais avoir le temps de bien découvrir :

J'aimerais aller dans les Ardennes [18]

J'aimerais aller à Bayreuth, mais aussi à Prague et à Vienne [19]

J'aimerais aller au Prado [20]

J'aimerais boire du rhum trouvé au fond de la mer (comme le capitaine Haddock dans Le Trésor de Rackham le Rouge) [21]

J'aimerais avoir le temps de lire Henry James (entre autres) [22]

J'aimerais voyager sur des canaux [23]

Il y a ensuite beaucoup de choses que j'aimerais apprendre, mais je sais que je ne le ferai pas, parce que cela me prendrait trop de temps, ou parce que je sais que je n'y arriverais que très imparfaitement, par exemple

Trouver la solution du cube hongrois [24] “Apprendre à jouer de la batterie [25]

Apprendre l'italien [26]

Apprendre le métier d'imprimeur [27]

Faire de la peinture [28]

Ensuite des choses liées à mon travail d'écrivain. Il y en a beaucoup. Ce sont, pour la plupart, des projets vagues ; les uns sont tout à fait possibles, ne dépendent que de moi, par exemple

Écrire pour de tout petits enfants [29]

Écrire un roman de science-fiction [30]

d'autres dépendent de demandes qui pourraient m'être faites :

Écrire un scénario de film d'aventures dans lequel on verrait, par exemple, 5 000 Kirghizes cavalier dans la steppe [31]

Écrire un vrai roman-feuilleton [32]

Travailler avec un dessinateur de BD [33]

Écrire des chansons (pour Anna Prucnal par exemple) [34]

Il y a encore une chose que j'aimerais faire, mais je ne sais pas où elle se place, c'est

Planter un arbre (et le regarder grandir) [35]

Et il y a enfin des choses qu'il est désormais impossible d'envisager mais qui auraient été possibles il n'y a pas si longtemps par exemple

Me soûler avec Malcolm Lowry [36]

Faire la connaissance de Vladimir Nabokov [37]

etc. etc.

Il y en a certainement beaucoup d'autres

Je m'arrête volontairement à 37

(Georges Perec, Je suis né, 1990)

FILMES COM PARTICIPAÇÃO DE GEORGES PEREC

Projetos finalizados		
Un homme qui dort	1974	Roteiro
La vie filmeé – 1930 -1934	1975	Narração (texto e voz)
Récits d’Ellis Island	1980	Roteiro
Ahô... au cœur du monde primitif	1975	Texto da narração
Série Noire	1979	Roteiro (diálogos)
Le FIAP	1974	Roteiro
Gustave Flaubert, le travail de l’écrivain	1974	Roteiro
Le Mieux-être	1973	Texto da narração
Projetos inacabados		
La bande magnétique	1961-62	Roteiro
Le club	1969	Roteiro
Malédiction !	1971	Roteiro
Signé Particulier : Néant	1978	Roteiro
Vous souvenez-vous de Griffin ?	1981	Roteiro
La Couronne de fer	1978	Roteiro
Alfred et Marie	1978	Roteiro
Adieu ma mie	1981	Roteiro
Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz	1981	Produção
Le journal d’un arriviste	1975	Roteiro
L’Abominable pardessus	1979	Roteiro
Retour à la bien-aimée	1979	Roteiro
Les oiseaux de la nuit	1971	Roteiro
L’arme du crime / Blanche	1980	Roteiro

Tabela 6 - Filmes com a participação de Georges Perec