

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO



JOANA JOHNSEN BAROSSO

Espécies de espaços:
paradoxos perequianos entre a linguagem e o espaço

São Paulo
2022

Joana Johnsen Barossi

São Paulo, 18 de agosto de 2022

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre

Área de concentração
Projeto, Espaço e Cultura

Orientador
Prof. Dr. Luís Antônio Jorge

**Espécies de espaços:
paradoxos perequianos entre a linguagem e o espaço**

Espécies de espaços: entre o esgotamento e o inacabamento

ou

Modos de ver: embates entre linguagem e espaço

ou

Linguagem e espaço, nessa colisão quem é mais inesgotável?

ou

Espécies de espaços:

arena onde se encontram duas instâncias da observação

ou

Perec, espaço é linguagem

ou

A tarefa de sísifo, esgotar o inesgotável

ou

Paradoxo restrospecto: Perec e seus espaços

ou

Linguagem e materialidade: paradoxos escavados

ou

Descrição e escrita, vãs tentativas

ou

Melhor um passarinho na mão?

ou

Insistentes somos nós de seguir tentando

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 Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Barossi, Joana Johnsen
Espécies de espaços: paradoxos perequianos entre a
linguagem e o espaço / Joana Johnsen Barossi; orientador
Luis Antonio Jorge. - São Paulo, 2022.
120 p.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de
concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

1. Linguagens. 2. Espaço. 3. Literatura. 4. Geoges Perec.
I. Jorge, Luis Antonio, orient. II. Título.

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em: <<http://www.fau.usp.br/fichacatalografica/>>

Agradecimentos

A escrita (ou gestação) dessa dissertação atravessou duas gravidezes, uma pandemia, algumas mudanças de casa e de pactos, a imersão numa nova escola que ajudei a iniciar e as transformações todas que um sujeito em condições normais de temperatura e pressão já sofre em cinco anos corridos nesse país.

Agradeço imensamente ao meu orientador que pacientemente, como lhe é característica permanente, me acompanhou de perto e de longe, deixando-me voar e assentar, quando foi pertinente. Agradeço à bolsa CNPQ pelos meses de auxílio, que aprendamos, como país, a valorizar os pesquisadores. Agradeço a parceria para sempre, intelectual e visceral, de JGPL. Agradeço aos meus colegas, amigos e alunos da Fábrica Escola com quem comparto e amplio diariamente meus horizontes formativos. Agradeço aos amigos mestres, Ana Castro e Agnaldo Farias, pelas leituras e incentivos. Agradecimento especial a Daniel Lühmann, com quem amorosamente compartilho o júbilo por Perek e pela tradução.

Por fim, agradeço à cidade que não deixa de me surpreender com grandes encontros: Urasaki, Rocha, Soares, Masagão, Vieira, Portolano, Llano, Saborido, Abascal, Bañuelos, Nogueira, Sandoval, Cipis, Diamant, Sim, Rissardo, Canepa, Mariotti, Pissaia, Boligian, Batista, Benucci, Bonfanti, Martinelli, Maier, Mazzamatti, Szabzon, Aguirre, Frias, Angiolillo, Aoki, Aparício, Wisnik, Alencastro, Pimenta, Kim, Zamora, Milan, Ungaretti, Mecozzi, Beresin, Strecker, Buccalon, Corsaletti, Capobianco, Gadotti, Tonetti, Rosa e os que virão.

Isso tudo vale ainda mais a pena podendo ver Leonora e Madalena crescendo nesse caldo.

Resumo

Esta dissertação propõe uma leitura-ensaio do livro *Espèces d'espaces*, de Georges Perec, de dentro e de fora da alçada da arquitetura, da história da arte e da linguística, justamente explorando seus limites, buscando seus encontros e dissensos no que tange a observação e apreensão do espaço que nos rodeia. O livro em questão é um exercício experimental que toma por *objeto* o espaço, mas é, no entanto, um questionamento sobre os modos de ver (e ler) os espaços. Trata-se, portanto, de uma interrogação sobre o nosso olhar, sobre nossa capacidade de ver, sobre a inesgotabilidade dos espaços e das linguagens que usamos para lê-los.

Palavras-chave: Georges Perec, Espécies de espaços, Linguagem, Escrita, Esgotamento

Abstract

*This dissertation proposes an essay-reading of the book *Espèces d'espaces*, by Georges Perec, from inside and outside the scope of architecture, art history and linguistics, exploring its limits, seeking their encounters and disagreements regarding the observation and apprehension of the space that surrounds us. The book is an experimental exercise that takes space as its object, but it is, nevertheless, a questioning about the ways of seeing (and reading) spaces. It is, therefore, a questioning about our gaze, about our ability to see, about the inexhaustibility of spaces and the languages we use to read them.*

Keywords: Georges Perec, Species of spaces, Language, Writing, Exhausting

Georges Perec
18, rue de l'Assomption
Escada A
3° andar
Porta à direita
Paris 16ème
Sena
França
Europa
Mundo
Universo

•

Joana Barossi
Avenida Ipiranga, 200
Apartamento 2007
20° andar
Elevador e rampa
18 metros de corredor
Porta à direita
República
Subprefeitura da Sé
São Paulo
Brasil
América Latina
Mundo
Universo

estrutura / sumário:

PARTE I. Prolegômenos

1.1. O objeto: dois avisos	09
1.2 Ao observado: São Jerônimo	11
1.3. Um ensaio do ensaio	18
1.4. A palavra e a virtude de ver	23
1.5. Escrita e o desenho como tentativas de ver	29
1.6. Sobre a incompletude dessa busca: o instante	38
1.7. A realidade, um lugar	43
1.8. O escritor, sua escrita	48
1.9. O projeto Lieux	52

PARTE II. Espécies de Espaços 55

2.1. A página (e o infinito)	58
2.2. A cama (e o íntimo)	62
2.3. O quarto (e o inventário)	65
2.4. O apartamento (e a funcionalidade)	69
2.5. O prédio (e os modos de usar)	75
2.6. A rua (e o extraordinário)	78
2.7. O bairro (e a portabilidade)	83
2.8. A cidade (e o estrangeiro)	88
2.9. O campo (modernidade e farsa)	95
2.2.1. O país (e o instante)	99
2.2.2 O mundo (e a geografia autoral)	102
2.2.3 O espaço (brincar, desafiá-lo)	105

Referência Bibliográficas 110

PARTE I. Prolegômenos

1.1. O objeto: dois avisos

Esta dissertação tem como *objeto* o livro *Espèces d'espaces*, de Georges Perec. Trata-se de um ensaio que procura trabalhar ao lado da obra estudada. O livro é, por sua vez, um exercício experimental que toma por *objeto* o espaço. No entanto, é mais precisamente um questionamento sobre os modos de vê-lo (e lê-lo). Trata-se, portanto, de uma interrogação sobre o nosso olhar, sobre nossa capacidade de ver, sobre a inesgotabilidade dos espaços e das linguagens que usamos para lê-los.

O texto aqui apresentado se organiza em dois tempos. O objeto propriamente dito, ou seja, o ensaio sobre o livro *Espèces de espace*, revela-se, sem embargo, na Parte II, e toma como estrutura o arranjo proposto pelo próprio livro. Na primeira parte, tratamos de abrir algumas janelas para um fora, na tentativa de trazer para dentro (do ensaio) a coloração dos desvios trazidos pelos caminhos percorridos.



São Jerônimo em seu gabinete de trabalho, 1475
por Antonello da Messina (Londres, National Gallery).

PARTE I. Prolegômenos

1.2. Ao observado: São Jerônimo

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

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

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

Sobre um avance do estrado, encontram-se duas plantas em vasos, uma das quais talvez seja uma laranjeira anã, e um gatinho rajado cuja posição leva a pensar que ele está num estado de sono leve. Acima da laranjeira, na lateral da superfície de trabalho, está fixada uma etiqueta que, como quase sempre acontece nas obras de Antonello da Messina, traz o nome do pintor e a data de execução do quadro. De cada lado e acima do gabinete de trabalho, pode-se ter uma ideia do restante da catedral. Ela está vazia, exceto por um leão que, à direita, com uma pata no ar, parece hesitar em vir incomodar o santo em seu trabalho.

Sete pássaros aparecem no enquadramento das janelas elevadas e estreitas acima. Pelas janelas de baixo, pode-se ver uma paisagem suavemente acidentada, um cipreste, oliveiras, um castelo, um rio com dois personagens remando numa canoa e três pescadores.

O conjunto é visto por uma vasta abertura em ogiva, em cujo apoio um pavão e uma ave de rapina bem jovem estão pousados complacentes ao lado de uma magnífica vasilha de cobre.

Todo o espaço se organiza ao redor desse móvel (e o móvel inteiro se organiza ao redor do livro): a arquitetura glacial da igreja (a nudez de seus ladrilhos, a hostilidade de seus pilares) se anula: suas perspectivas e verticais deixam de delimitar o local único de uma fé inefável; elas estão ali somente para dar ao móvel sua escala, permitir que ele se inscreva: no centro do inabitável, o móvel define um espaço domesticado que os gatos, os livros e os homens habitam com serenidade.¹

*

A descrição acima é traduzida² do livro *Espèces d'espaces* (Espécies de espaços), de Georges Perec, publicado em 1974, e aparece no último capítulo, como uma nota sobre o espaço do livro onde, afinal, se dá tudo que aqui iremos discutir.

Todo o espaço se organiza ao redor de um móvel que, por sua vez, se organiza ao redor de um livro. O móvel dá a escala do homem, dentro de uma arquitetura dos deuses³, mas o livro é o centro de massa do retângulo – quadro –, é o ponto de maior luminosidade e, nas mãos de São Jerônimo, é o personagem principal

¹ PEREC, 2010, pp. 171-3

² Por não haver uma tradução editada do livro em português, os trechos de *Espèces d'espaces* de Georges Perec citados, são traduções livres, feitas pela autora desta dissertação.

³ Como o Baldaquino da Basílica de São Pedro de Bernini, 1623–1634.

da cena. São Jerônimo é conhecido como sendo um homem letrado, culto e irredimido que, dizem, foi o primeiro tradutor da Bíblia para o latim.

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

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

A construção, dentro da qual se assentam o santo e seu livro, tem outras janelas que salpicam um pouco de cor para o interior do edifício, duas delas, centralizadas sobre a cabeça do santo, formam duas silhuetas humanóides, que parecem caminhar no éter obscuro da construção sagrada. As duas figuras formam uma espécie de diálogo central de nuvens, de um azul opaco que pouco ilumina, mas marca presença. Há duas janelas laterais, uma de cada lado, que trazem para dentro algo da paisagem distante, feito pintura. Mas as aberturas que sobre as quais nos ateremos aqui são duas, e uma fala da outra, numa operação metalinguística que permite revisar e redefinir o que se vê. A primeira é esse pórtico, portal ou janela, que está no primeiro plano da pintura, que separa a cena central, de você que a observa, de fora para dentro. O leitor/espectador do quadro contempla São Jerônimo por essa moldura amarelada em primeiro plano, observa

o enquadramento do objeto – santo e livro – ou da própria linguagem proposta pela representação – a língua escrita. O santo, por sua vez, olha o livro como se olhasse por uma janela para fora, onde provavelmente está o próprio leitor. O livro poderia ser, então, uma meta janela, na qual se exerceria não apenas a faculdade de observar uma imagem, ou falar uma língua, mas a faculdade de falar acerca dessa imagem, ou dessa língua. Ou, melhor, o livro guarda uma espécie de transcendência para outro lugar ou tempo – aquele de que o livro fala – remetendo a outro plano de significação, que, no entanto, fala também de onde se lê. Nesses dois níveis diferentes da linguagem – o presente da leitura e o plano ao que o texto nos alça – o mesmo estoque linguístico pode ser utilizado: a faculdade de falar uma determinada língua implica a faculdade de falar acerca dessa língua. Falamos da imagem por meio da imagem.

Georges Perec lê a imagem de São Jerônimo num exercício descritivo de aproximação ao espaço do quadro, acentuando a ideia de conflito entre a minúcia do detalhe descritivo e a clareza do dispositivo interpretativo. Mais do que um exercício descritivo, o autor brinca com uma espécie de descrição narrativa, ou uma digressão narrativa, que convoca a ideia do conceito clássico da *ekphrasis*⁴, como exercício estilístico e como precedente da própria descrição; se limita à descrição verbal de um objeto, ou de uma obra de arte, sem que haja um desencadeamento de história.

A leitura (e descrição) de imagens e espaços movimenta consigo um empenho utópico de que tudo aquilo que é visível seria passível de ser descrito, decupado em elementos e restabelecido como um todo, isso é peça chave para discutirmos algumas questões colocadas pela literatura de Georges Perec, em especial no livro *Espèces d'espaces*. A ação de *descrever* significaria ver bem, ver bem significaria ver a verdade e ver a verdade, saber. Supõe-se, então, que tudo pode ser visto e exaustivamente descrito e, por consequência, tudo será sabido,

⁴ Ver artigo de Chiara Nannicini, *Perec et le renouveau de l'ekphrasis*, 2004.

verificado e legitimado? Mas a tentativa perequiana de “esgotamento”⁵ dos espaços, carrega uma contradição intrínseca, pois ao povoarmos o mundo com mais palavras, ele se expande e se torna ainda mais inesgotável: expansão que, contraditoriamente, aponta para sua inesgotabilidade.

Nesse exercício breve chamado São Jerônimo, que tem forma de apêndice ao livro, Perec se coloca diante e em diálogo com a história da arte e seu exercício laborioso de desvendar a obra. Com esse gesto, implica sua escrita com os diversos paradoxos filosóficos e fenomenológicos do labor dos historiadores e críticos, “de quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte;”⁶ Perec se anovela aos debates desse *conhecimento específico* do objeto de arte, transportando-o para a observação de todo e qualquer objeto/espaço. Essa provocação, veremos mais adiante, desafia a linguagem verbal no encontro com a *primazia do material*.⁷ Aristóteles diria que devemos olhar a *matéria*.

Contudo, para se olhar a matéria, por meio de um mediador/sujeito – e, por consequência, por meio da linguagem –, aplicamos seguidas e intermináveis estratégias, herdadas dos mais diversos saberes, que carregam, por sua vez, seus próprios paradoxos. Nesta dissertação-ensaio, buscamos dialogar com paradoxos e paradigmas de leitura do espaço, ora por meio da linguística e de como ela organiza o jogo dos símbolos – permitindo o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis–, ora por meio da aproximação da leitura da obra de arte e da imagem – que separa, digamos, o saber do olhar.

O esforço, para Didi-Huberman, estaria em olhar para o objeto perante nossos olhos sem a lógica dos contrários, que são destruidores uns dos outros, e comuns na leitura de obras de arte. Contudo, no momento em que visamos a uma forma mais precisa, a um olhar e a uma relação mais detalhada, tendemos a evocar operações paradoxais de *aproximação, divisão e soma*, “como se o ‘todo’ só

⁵ Aqui nos referimos ao livro “tentativas de esgotamento de um lugar parisiense”, escrito por Perec no mesmo período em que escreveu *Espèces d’espaces*.

⁶ DIDI-HUBERMAN, 2013, pp 305.

⁷ DIDI-HUBERMAN, 2013, pp 305.

existisse em parcelas, desde que passíveis de soma.”⁸ O olhar aproximado de uma tentativa descritiva (desprevenida), pode acabar por produzir mais interferência e obstáculo, uma vez que a operação de segmentar em partes o espaço observado, embora tenha por trás a investida de esgotá-lo e apreendê-lo, torna-se tão impossível e artificial quanto a tentativa de reconstituição de um todo improvável. Esse todo meio *Frankenstein*, constituído por partes, coaduna com uma espécie de delírio teórico, muito mais que com uma aproximação palpável e elucidativa. Para Didi-Huberman, seria negligência tática tentar fingir que o espaço fosse “claro e distinto”, tão distinto ou segmentado “como as palavras de uma frase, letras de uma palavra”⁹.

A *descrição*, na falta de uma palavra melhor, em Perec, não se limita ao reconhecimento pré-iconográfico, dito *assunto primário* [*sujet primaire*], o menos problemático quando se fala em saber/aprender a olhar, sua descrição não se restringe ao reconhecimento que depende de uma lógica binária entre *é* e *não é*, mas incorpora (ou tenta deliberadamente fazê-lo) o *quase*¹⁰ das coisas e dos lugares, o *quase* que permite ao espaço uma infinidade de relações e afinidades.

A identidade das coisas, para Michael Foucault¹¹, se dá pelo fato de que possam assemelhar-se a outras e aproximar-se delas, sem, contudo, se dissiparem, preservando sua singularidade. As coisas, umas ao lado das outras, observadas por um sujeito que narra, crescem, se desenvolvem, se misturam, desaparecem, morrem, mas indefinidamente se reencontram: “inútil deter-se na casca das plantas para conhecer sua natureza; é preciso ir diretamente às suas marcas.”¹²

⁸ DIDI-HUBERMAN, 2013, pp 310

⁹ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 306.

¹⁰ Aqui dialogamos com a ideia de *quase*, apresentada por DIDI-HUBERMAN em seu texto *Questão de detalhe, questão de trecho*, apêndice ao livro *Diante da Imagem*, 1990.

¹¹ FOUCAULT. 1987. p. 41.

¹² FOUCAULT, 1987, p. 43.

Para Roman Jakobson, “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente” e, onde houver uma deficiência, “a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios.”¹³ Não existiria, portanto, um único pensamento (ou concepção espacial) que não pudesse ser conhecido ou transmitido por meio da linguagem. Esta, por sua vez, deveria ser capaz de encontrar o espaço físico por meio dessa experiência cognitiva do narrador. E, ainda, caberia ao leitor a reconstituição espacial do escritor/narrador – o que pressupõe que a escrita poderia, no extremo, refletir ou espelhar a realidade observada – ou a construção, na sua própria mente, adicionando os seus próprios valores e sentidos, de uma visão do espaço que jamais poderá coincidir com a do escritor? Em outras palavras, qual é a realidade que a escrita visa? Uma realidade objetiva, passível de tradução? Realismo, mimese, simulacro, naturalismo etc., são palavras que bordejam os ideais estéticos de um “espelhamento do mundo”, onde os meios de representação (como, neste caso, a palavra) tendem a se naturalizar ou neutralizar para não se interporem na operação que substitui o visto narrado pelo visto imaginado pelo leitor.

Nesse sentido, Perec se coloca no olho do furacão entre teses e métodos filosóficos, linguísticos e da história da arte – molhando e sendo encharcado por eles – sobre a assimilação das coisas e signos, e desafia a linguagem verbal como aliada e principal inimiga de sua busca por esse “ver” e “traduzir” por meio da escrita. Num jogo de fôlego, a linguagem e o espaço se encontram, intermediados por uma voz que narra, e desse embate veremos (ou não) quem é mais inesgotável.

¹³ JAKOBSON, 1969, p. 67.

PARTE I. Prolegômenos

1.3. Um ensaio do ensaio

Espèces d'espaces é um livro cujas reflexões partem do mundo, das coisas e dos espaços criados por nós, sejam eles materiais, como a cama, ou a escada, sejam eles políticos e virtuais, como o país. As observações e investigações são feitas por um narrador ativo que enfrenta esses espaços com perguntas, decompondo-os em partes como se pudesse cientificamente encontrar respostas, desafiando nosso entendimento e concepção que temos deles. Perec faz uso de interrogações, ironias e observações sobre o banal para desmanchar nossas concepções, ou preconceções, dos espaços (e da noção ela mesma de espaço).

Como um livro-diário, um caderno de anotações, um ensaio, ordenado e sistematizado numa estrutura tesa e obcecada que, em movimento crescente, em círculos concêntricos, vai do micro para o macro: da página de um livro, passando pela cama, quarto, casa, rua, ao bairro, cidade, país, mundo. Num sistema meditativo-especulativo, leva o leitor, por meio de descrições e digressões, a reflexões e visualizações espaciais reveladoras tanto para as disciplinas que têm o espaço como principal eixo (como a arquitetura), quanto para aquelas cuja centralidade é a linguagem, a língua, a palavra como lugar.

A escolha da forma ensaística para essa dissertação deriva, em parte, da própria estrutura de gênero *apátrida*¹⁴ proposta por Perec em seu livro *Espèces d'espaces* e, do mesmo modo, dos riscos e oportunidades inerentes ao gênero, herdadas, também, das especulações filosóficas e das investidas investigativas da história da arte. O ensaio oferece a possibilidade de pensar fora de parâmetros estabelecidos e também o perigo de se perder nesse fora. Visto desse modo, o ensaio especulativo seria uma espécie de tentativa de encontrar as ferramentas e lentes dispostos ao nosso redor para entender o mundo (e as obras ou

¹⁴ Aqui faz-se referência ao livro *Prosas apátridas*, de Júlio Ramón Ribeyro que assim o nomeia por não encontrar, nos gêneros e campos que tange, um lugar ou pátria para seus escritos livres.

acontecimentos em questão) e, sobretudo, tentativa de encontrar as chaves cedidas por nosso objeto observado e pensado.

Ursula K. Le Guin, em seu texto¹⁵, publicado pela *The Yale Review*, em 1983, diz que “minha intenção não é ser reacionária, muito menos conservadora, mas subversiva”. Para a autora, a *verdade* é uma questão de *imaginação*. E termina dizendo: “a única coisa que tento é pensar como colocar um porco nas vias” para que estorve. Percec parece pensar como Le Guin, colocando a linguagem no meio da rua como obstáculo. Como tornar visível e desconfortável aquilo que está tentando passar despercebido? Sua literatura parece querer apagar ludicamente as mais antigas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler. Ao questionar essas tensões, sua literatura se coloca nos limites da linguagem, tratando de transbordá-los. A forma, portanto, que foi tomando esse texto, emula, ou traz consigo, o debate sobre a fisionomia do pensamento que trabalha, muitas vezes por uma trama semântica das semelhanças, como diria Foucault, em *As palavras e as coisas*. Para este autor, ora trabalhamos e relacionamos as informações por meio de sua *conveniência*, “as coisas que, aproximando-se umas das outras, vêm a se emparelhar”¹⁶; ora por *emulação* “algo de reflexo e de espelho: por ela as coisas dispersas através do mundo se correspondem”¹⁷; ora por *analogia* cujas “similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações”¹⁸; ora por *simpatia*, relação que “desaba de longe, como um raio” tem o poder de tornar as coisas “estranhas ao

¹⁵ In “A Non-Euclidean View of California as a Cold Place to Be,” published in *The Yale Review* in 1983. “My intent is not reactionary, nor even conservative, but simply subversive. It seems like the utopian imagination is trapped, like capitalism and industrialism and the human population, in a one-way future consisting only of growth. All I’m trying to figure out how to do is to put a pig on the tracks.

¹⁶ FOUCAULT, 1987, p. 34.

¹⁷ FOUCAULT, 1987, p. 36.

¹⁸ FOUCAULT, 1987, p. 36.

que eram.”¹⁹ Essas quatro similitudes descritas por Foucault, são figuras que articulam o saber e que contêm, em seu cerne organizador, lastros com a ideia defendida por alguns intelectuais, de que o formato ensaio seria o mais oportuno para aparição das múltiplas similitudes possíveis na leitura de uma obra (de arte ou literatura), já que “não se submete a nenhuma regra”²⁰ mas cria as suas próprias no embate com seu *objeto*. Para Adorno, o ensaio “não nasce com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar”; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: “ocupa, deste modo, um lugar entre os despropósitos.”²¹

Etimologicamente, a palavra ensaiar provém de *exagium*, ato de pesar, que busca uma comprovação. Quando se trata da escrita, a balança que indicará os quilogramas com alguma exatidão é a nossa linguagem verbal. Em termos literários, poderíamos pensar que a escrita ensaística, em geral, escava noções do passado para reescrever o presente e a ficção especulativa se infiltra em algum futuro possível para iluminar o presente. Mas a palavra ensaio, ou ao menos seu rastro etimológico que aqui nos interessa mais, para Jean Starobinski, tem também sua vizinhança com a palavra “enxame”, uma enxurrada de abelhas, um revoada de pássaros ou um enxame verbal, indivíduos que apontam para diferentes direções, mas que permanecem num corpo identificável, único.

Ainda para Starobinski, seria possível identificar duas vertentes do ensaio, uma objetiva e outra subjetiva, e que “o trabalho do ensaio visa estabelecer uma relação indissolúvel entre essas duas vertentes.”²² Para Montaigne, o campo da experiência é, em primeiro lugar, o mundo, os objetos que o mundo oferece à nossa percepção e é a partir dele que somos invadidos e acometidos por reflexões que encontram o mundo visível e retornam ao mundo das ideias, sem perder esse elo fundamental à sua existência. O método perequiano se assemelha a esse

¹⁹ FOUCAULT, 1987, p. 40.

²⁰ STAROBINSKI, 2020 p. 13.

²¹ ADORNO, 1954 p. 17.

²² STAROBINSKI, 2020 p. 17.

procedimento do ensaio, uma vez que despatriado entre os gêneros literários, Perec transita em seus temas e formas, tem o mundo ao seu redor, sua própria história, a linguagem e a ficção como horizontes de seu trabalho e relaciona esses aspectos como enxame, dando-lhes uma forma que advém desse processo de associações e similitudes.

Em seu livro-ensaio-descritivo-narrativo, *Espèces d'espaces*, Perec tem um esforço que espelha, como diria Adorno sobre o ensaio, a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros fizeram – outras obras, espaços e tempos invadem sua escrita, sem hierarquias de propósito, apropriadas e incorporadas de forma anárquica.

Os comentários acerca da obra ensaística de Montaigne, feitos por Starobinski, versam sobre a liberdade controlada do formato desenvolvido, em que mesmo que seja enxamático, possui um plano arquitetônico dissimulado, uma estrutura muito bem pensada. Isso se passa também no livro aqui estudado, em que Perec pauta sua deriva astuta na linguagem, suas digressões displicentes, seus emaranhados de achados e menções, numa estrutura muito evidente, numa espécie de zoom-out vertiginoso, em que somos puxados pela camisa para trás por uma mão forte e auto-irônica.

A escrita de caráter ensaístico, que predomina nas páginas que se seguem, em vez de uma interpretação fiel ao traçado descritivo e discriminante do objeto, “promove uma reflexão sobre os significados flagrados no próprio curso do pensamento [...]” O ensaio, por essa razão, é a tentativa de fazer da escritura um ofício reflexivo e uma prática estética da argumentação, “onde o interdito e o subliminar é um artifício dialógico ou um convite a uma leitura que o complementa e o enriqueça.”²³

Escrever, para Montaigne, “é ensaiar de novo, tocar o leitor no cerne, arrastá-lo a pensar e sentir mais intensamente. E as vezes também surpreendê-lo,

²³ JORGE, 2016, p. 8-9.

escandalizá-lo, incitá-lo à réplica.”²⁴ Eu, como leitora, fui inflamada à réplica e considerei pertinente buscar um formato que se originasse da própria leitura, respondendo a ela, trabalhando ao seu lado.

Ao me atrever a aceitar que a forma que minha escritura tomava se encaminhava, ou melhor, desejaria ir em direção à liberdade arquitetada do ensaio, devo assumir a preocupação com algumas questões, sobretudo ao que diz respeito às aberturas e os sentidos múltiplos que o ensaio disponibiliza enquanto formato. Se o faço, é porque fui afetada por meu objeto de estudo e pela liberdade que advém do prazer de escrever que se nota ao ler Georges Perec. É a partir e por meio de uma liberdade que Perec escolhe seus objetos e inventa sua linguagem e seus métodos. Há algo de fascinante e perigoso no que me dispus a fazer, pois exige que se compreenda a linguagem do outro e se invente uma linguagem própria aqui ensaiada. Para tanto, levei a sério as premissas promessas de Starobinski: 1. “O ensaio nunca deve perder de vista a resposta precisa que as obras ou os acontecimentos interrogados enviam a nossas perguntas”; 2. “Nunca deve romper seu compromisso com a clareza e a beleza da linguagem”; 3. “O ensaio deve soltar as amarras e, por sua vez, ser ele mesmo uma obra, a partir de sua própria e trêmula autoridade.”²⁵

Como diria Montaigne, “vou, inquiridor e ignorante”²⁶ adentrar a floresta perrequiana procurando reter alguma coisa, apanhar alguns fiapos, deixar uma marca ou alguns sinais?

²⁴ STAROBINSKI, 2020 p. 22.

²⁵ STAROBINSKI, 2020 p. 26.

²⁶ STAROBINSKI, 2020 p. 23.

PARTE I. Prolegômenos

1.4. A palavra e a virtude de ver

“Não existe o que se possa chamar de fatos.

Apenas interpretações.”²⁷

Até onde temos conhecimento, como diria Alberto Manguel²⁸, somos a única espécie que entende o mundo, a vida, a *realidade* a partir de histórias e por meio de palavras. A compreensão (do mundo, das coisas, espaços e relações) fundamentada nas palavras faz parecer que tudo no universo está representado por um código que temos a capacidade de aprender e compreender. Supomos, com isso, que somos capazes de compreender o espaço que nos rodeia, o mundo em que vivemos. Porém, para entender este mundo, ou para tentar compreendê-lo, se faz necessário uma série de traduções e verificações do mundo em signos e dos signos em mundo: “o homem pensa com signos e é pensado pelos signos.”²⁹

Eles são, afinal, “a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e mundo exterior”³⁰, são a ponte através da qual traçamos o norte da comunicação que vai de diáfana mantilha do sentimento, traduzido em pensamento, assim formulado em linguagem, editado em mensagem, e consagra-se em comunicação entre os homens.

“Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo

²⁷ NIETZSCHE, F. Manuscrito publicado postumamente estabelece repetidamente que “não há fatos, somente interpretações” (Fragmentos Póstumos).

²⁸ MANGUEL, 2013, p. 13.

²⁹ PLAZA, 1987, p 19.

³⁰ PLAZA, 1987, p 19.

mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen. 'Ideia' deve aqui ser entendida num certo sentido platônico..."³¹

Para Peirce e para a lógica da linguagem da qual faz parte, não há uma coincidência estrita entre signo e objeto (representado). O objeto determina o signo, porém o signo está fora do objeto – carrega este poder de representação – e não consegue ele mesmo expressar, “pode apenas indicar, cabendo ao intérprete descobri-lo por sua experiência colateral.”³² O sentido de uma obra, como costuma defender Roland Barthes, não pode produzir-se sozinho, o autor nunca produz senão presunções de sentido, formas, caminhos, e é o mundo que as preenche. Os livros apresentam cadeias flutuantes, “quem poderia fixa-las, dar-lhes um sentido seguro?”, e o mesmo Barthes responde: talvez o tempo.

Por essa razão, a linguagem – e a comunicação – não é algo da escala do indivíduo, mas é dialógica, é necessariamente social “pois todo conhecimento é mediado pela linguagem que não é propriedade individual, mas coletiva.”³³ As falas individuais se integram umas às outras e perdem sua privacidade “para o enriquecimento coletivo de sentido.”³⁴ Os *objetos* do mundo só podem ser apreendidos por meios desses signos cambiantes e renovados coletivamente. Aprendemos a ver por meio da linguagem. Quando não há correspondente em signo, não há formulação possível. A escrita, nesse sentido, não é o espelho do mundo ou o teatro da vida, mas é a arte de captar (e traduzir) seus sentidos.

³¹ PEIRCE, 2010, p. 46.

³² PEIRCE, 1980. p. 17.

³³ PLAZA, 1987, p. 19.

³⁴ PLAZA, 1987, p. 20.

Para Manguel, as metáforas ³⁵, que criamos para colaborar com essa comunicação (entre indivíduos e entre indivíduo e história), são ao mesmo tempo a formalização de uma capacidade de abstração e invenção e uma confissão do insucesso da linguagem em comunicar diretamente. Essa ideia de “insucesso” da linguagem em comunicar de forma precisa, trazida por Manguel, pressupõe que haja uma mensagem ou ideia formalizada/formulada para que a linguagem se apresente como falha ou incapaz. Porém, se pensarmos como os linguistas, para os quais “a expressão de nossos pensamentos é circunscrita pelas limitações da linguagem”³⁶ e vice-versa, não haveria mensagem a ser entregue, sem que antes houvesse formulação, tradução – a transposição da fronteira entre o mundo interior e exterior. A linguagem é responsável, portanto, pela mensagem e a antecede, ela é a expressão (literalmente) da tradução, na forma de signo, “que já contém o gérmen social que lhe dá a possibilidade de transpor a fronteira do eu para o outro.”³⁷ A mensagem, por sua vez, pressupõe trânsito de informação, ou seja, um dos fundamentos do processo comunicacional – e seu possível insucesso diz mais sobre a diferença entre repertórios de quem comunica e de quem interpreta, do que sobre a deficiência da própria linguagem.

A linguagem, entretanto, diria Foucault, não é um sistema arbitrário e apartado da vida; “está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisa a decifrar.”³⁸ Misturadas, envolvidas no espaço-tempo do homem, as palavras habitam e são habitadas pelo mundo, travestidas de representação, são, efetivamente, o próprio organismo enigmático através do qual entendemos o que nos rodeia.

³⁵ Ver *O leitor como metáfora*, de Alberto Manguel.

³⁶ PLAZA, 1987, p. 21.

³⁷ PLAZA, 1987, p 19.

³⁸ FOUCAULT, 1987, p. 51.

Georges Perec faz de sua literatura um campo de experimentação dos sistemas-padrão culturalmente construídos aos quais denominamos linguagem e brinca com seus limites transbordados – o que acontece quando a comunicação falha? Até que ponto criamos mundo e espaço por meio das palavras? Quão limitados somos por essa ponte que nos traduz? Quanto ela pode nos ajudar a ver ou a ignorar o mundo? Quando povoamos o mundo com a ação da escrita, construímos uma floresta de símbolos a partir da qual pensamos o mundo, porém essa própria floresta nos pensa, nesse processo de mão dupla. Portanto, a compulsão de Perec por desafiar e esgotar o verbo é em si uma contradição, uma tarefa de Sísifo, pois as palavras ricocheteiam, voltam. É a dimensão paradoxal do trabalho perequiano: quantas mais palavras adiciona, maior vai ficando o mundo a ser esgotado. Os limites se expandem, continuamente. Trata-se do processo de remetência infinita formulado por Peirce: em contato com o signo que representa um objeto, imediatamente o substituímos por um novo signo, chamado "interpretante" que, por sua vez, será objeto de nova significação, ad infinitum.

As reflexões sobre as virtudes e limites da linguagem verbal constituem e atravessam a obra de Georges Perec e é também a partir delas – e não haveria outra forma – que formula suas principais questões sobre o espaço e sobre nosso entendimento dele, e o que significaria sua conquista (improvável), ou melhor, sua substituição – pela nossa capacidade de interpretação. Numa nota à edição de *Espèces d'espaces*, que vem numa folha solta junto ao livro, o autor diz: “o problema não é inventar o espaço, menos ainda reinventá-lo (tem muita gente bem-intencionada por aí pensando nosso meio ambiente), mas interrogá-lo, ou mesmo, lê-lo [...]”. A ação de *ler* o espaço seria a combinação de uma miríade de outros verbos, que dialogam alguns com nossa ação de ocupá-lo, mas também com nossa capacidade de enxergá-lo, sabê-lo.

Muitas dessas considerações propostas por Perec tem relação direta com reflexões do campo da arquitetura e do desenho: os modos de ver o espaço; o entendimento do cotidiano; a observação dos modos de usar os espaços.

Há, no entanto – e é justamente o que nos interessa – uma inversão tácita, pois se mundo, realidade, lugar e o ordinário podem ser considerados objetos de suas

reflexões, é a literatura – que nasce no cerne do terreno da linguagem verbal, das línguas e das palavras –, que Perec explora, enquanto também formadora desse mundo, realidade, espaço. O mundo tal qual o vemos, portanto, é também inesgotável para a linguagem, e é através dela e não dele que tudo aparece diante de nós: “[...] sequer é necessário fechar os olhos para que esse espaço, suscitado pelas palavras, esse simples espaço de dicionário, esse simples espaço de papel, seja animado, povoado, preenchido [...].”³⁹ As palavras, nomenclaturas e terminologias, essas “representações” do “real” produzem a experiência e também o próprio lugar.

Já que depois da Torre de Babel, para a punição dos homens, a transparência e a correspondência entre objeto e signo foram desfeitas e instaurou-se algo de caos na comunicação entre os homens, precisamos escavar e produzir conjuntamente os sentidos linguísticos na construção do mundo e de seus espaços onde, afinal, tudo se dá.

*O que descrevemos quando descrevemos? O que vemos quando olhamos? Por que descrevemos? Como vemos? Como nos deslocamos no espaço?*⁴⁰ Essas foram algumas das perguntas feitas por Perec na ocasião de um colóquio intitulado *Espaço e Representação*⁴¹, para o qual ele foi convidado a falar sobre o exercício da *descrição*, que é para ele um treinamento da habilidade de ver e dar importância a determinadas dinâmicas do espaço que, ao fim e ao cabo, são as principais responsáveis por construí-los.

À interrogação de nossa capacidade de ver, Perec acrescenta o nítido obstáculo que é a própria linguagem verbal, através da qual se daria a formulação dessa competência. A linguagem verbal, no entanto, difere em parte da literatura (ou da poesia), pois está funcionalizada nos processos comunicacionais, é dialógica e

³⁹ PEREC, 2000, p. 27.

⁴⁰ PEREC, 1981, *À propos de la description*. (1981). In: RENIER. **Espace & Représentation**, 1989, p. 325 (tradução livre): *Qu'est-ce qu'on décrit quand on décrit?; Qu'est-ce qu'on voit quand on regarde?; Pourquoi décrit-on?; Comment voit-on?; Comment se déplace-t-on dans un espace?*

⁴¹ *Espace & Représentation*, 1981

necessariamente social, ao passo que a produção literária, embora faça uso da linguagem verbal escrita, não tem a preocupação estrita de comunicar, mas de ampliar o universo da linguagem.

Ao adentrar (novamente) num livro, diria Merleau-Ponty, sentimos que todos os termos mudaram, sem que se possa dizer exatamente em quê, quiçá uma novidade de uso, definida por um certo e constante desvio que a princípio não sabemos explicar, “o sentido do livro pertence à linguagem.”⁴² As configurações de nosso mundo podem ser todas modificadas por uma definição ou palavra que foi arrancada de seu estado. A linguagem envelhece, se transfigura, se molda, se arranha. Para produzir sentido, toda sequência de palavras não é senão um sulco, “não indica senão seus pontos de passagem.”⁴³ No entanto, as novas significações adquiridas, nas transmissões e contágio de uma com a outra, contém a significação nova em estado de vestígio ou horizonte. São as marcas que a comunicação e o uso da linguagem vão deixando nas significações atribuídas às palavras. Perec termina seu livro dizendo que escrever é a tentativa de apanhar algum sentido das coisas, que gostaria de deixar com isso, em algum lugar, um sulco, alguns sinais.

Isto posto, entendemos que na obra de Perec, em particular no livro *Espèces d’espaces*, que é a prosa – mais especificamente os processos da escrita – que capta o significado das coisas, a palavra é a arte de dar sentido ao que vemos. O que é, afinal, o espaço?

⁴² BARTHES, 2007, p. 216-17.

⁴³ BARTHES, 2007, p. 216.

PARTE I. Prolegômenos

1.5. A escrita e o desenho como tentativas de ver

“Continuar [a descrever]

Até que o lugar se torne improvável até sentir, por um brevíssimo instante, a impressão de estar em uma cidade estrangeira, ou, melhor ainda, até não entender mais o que está acontecendo ou o que não está acontecendo, até que o lugar inteiro se torne estrangeiro, que não se saiba sequer que aquilo é chamado de cidade, rua, prédios, calçadas...”⁴⁴

A primeira definição moderna de desenho, defende André Chastel, pode ser creditada a Alberti. O primeiro livro (ou capítulo) do tratado de arquitetura e urbanismo, *Da Arte de Construir*, escrito no século XV, Leon Battista Alberti dedica ao *Desenho* como forma ontológica de representação arquitetônica. Para o autor, a arte da construção se compõe do desenho e de sua realização, “no que diz respeito ao desenho, o seu objeto e seu método consistem principalmente em encontrar um modo exato e satisfatório para ajustar e unir linhas e ângulos, mediante os quais possamos delimitar e definir os aspectos do edifício (...) de modo que a conformação inteira do edifício e sua configuração descansem já no próprio desenho.”⁴⁵ O desenho contém o desejo e a idealização do projeto construtivo, é ferramenta primeira de tradução do desígnio à materialidade da linguagem do desenho que comunica, por sua vez, o edifício porvir. Embora tenha um olhar utilitário da linguagem do desenho como comunicadora dos elementos arquitetônicos como a parede, a cobertura etc. – e que essa linguagem seja determinada por linhas e ângulos –, o desenho, para Alberti, não era mera

⁴⁴ PEREC, 2000, p. 105.

⁴⁵ CHASTEL, 2012, p. 35.

representação – lápis no papel –, mas uma forma de reunir reflexões sobre o espaço, o ambiente, o lugar.

O desenho, como representação, fixação de uma ideia, de um movimento, como estudo ou como obra final, teve diferentes concepções durante a história do homem. Na segunda metade do século XV, começam a aparecer os primeiros cadernos de desenhos de estudos, de investigação, que não representavam necessariamente uma obra incompleta, ou uma tentativa frustrada de obra. Os cadernos deixam de ser cadernos de atelier, que eram basicamente “repertórios de formas a serem reproduzidas”, para serem “exercícios com vista a uma animação dos seres e coisas”. O desenho passa a ser exercício (e passa a ser verbo), podendo ser usado como esboço de um trabalho outro, ou ser utilizado como “signo mnemônico, anotação de movimento sem outra intenção (...)”⁴⁶

Leonardo Da Vinci fazia uso do desenho como “movimentos úteis da imaginação” e os definia como “exercício louvável e próprio para fixar as coisas na memória”.⁴⁷ Além de exercício de lembrança, para plasmar na memória o objeto ou evento do mundo, Leonardo parece apreciar o desenho como exercício aberto que permite o ajuste das intenções, por meio do qual o pintor pudesse dar vitalidade ao observado, não ficando atado a uma impressão primária: “Em suma, é preciso que o desenho se torne um meio de exploração para o artista trabalhando e que se amolde às nuances de seu pensamento.”⁴⁸ O verbo no gerúndio (trabalhando) é a expressão do desenho como ação, como verbo, que acontece junto e em combinação com o pensamento, não mais como um substantivo, como um elemento externo e terminado. “O rabisco confuso não deve ser receado: é um meio de trabalho indispensável para deixar a criatividade agir totalmente.”⁴⁹ Pensar e expressar tendo uma raiz cognitiva comum, podendo ser simultânea.

A partir do século XV, o desenho ganha novas possibilidades para além de dispositivo de representação para uma obra a ser construída, pintada, esculpida,

⁴⁶ CHASTEL, 2012, p. 421.

⁴⁷ CHASTEL, 2012, p. 421.

⁴⁸ CHASTEL, 2012, p. 429.

⁴⁹ CHASTEL, 2012, p. 430.

e pode ser visto como uma possibilidade em si mesmo, um rabisco, uma lembrança. O desenho, portanto, pode ser ao mesmo tempo ferramenta do construir, representação da ideia arquitetônica, ou de uma obra a ser realizada, e expressão do pensamento, o que acentua a sua natureza transitiva, quanto método de apreensão espacial, modo de olhar etc. Esse procedimento de distinção entre as possíveis naturezas do desenho se assemelha às feitas por Paul Valéry para discutir algumas diferenças do modo de ser da escrita, seus gêneros e apropriações. Valéry se pergunta por que com tanta frequência se opõe a ideia de *Poesia* à de *Pensamento Abstrato*: à poesia não caberia os trabalhos de análise ou do intelecto e à prosa não competiria os jogos de linguagem e o apreço pela forma. A profundidade de um poeta seria, então, de natureza muito distinta daquela do filósofo, por exemplo.

Valéry compara a prosa e a poesia às ações do homem, como andar e dançar. Por mais diferente que seja a dança do andar – e dos movimentos utilitários –, notem que “ela se serve dos mesmos órgãos, dos mesmos ossos, dos mesmos músculos, diferentemente coordenados e excitados (...). Prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, da mesma sintaxe, das mesmas formas e dos mesmos sons ou timbres, mas diferentemente coordenados e excitados”⁵⁰. O andar, como a prosa, visa um objeto preciso. A dança é diferente, tem seu fim em si mesma. Não vai a parte alguma.⁵¹

Pois bem, a reflexão de Valéry funciona como análoga às considerações propostas aqui entre o desenho e a escrita como busca (por meio de alguns órgãos diferentemente excitados) de uma apreensão daquilo que nos rodeia na fisionomia de uma linguagem. A forma da prosa (ou do pensamento abstrato), que não teria uma importância crucial, senão a medida em que transporta um sentido, desempenha sua função de fazer-se compreender, corresponde ao desenho arquitetônico; a forma, “o físico, o sensível e o próprio ato do discurso não se

⁵⁰ VALÉRY, 1991, p. 205.

⁵¹ Uma alusão ou reformulação da clássica definição kantiana (*Analítica do Belo*) de que a arte não tem utilidade, não serve a um propósito utilitário. A satisfação que ela oferece é usufruto do espírito, portanto, de natureza subjetiva.

conserva; não sobrevive à compreensão”⁵², se desfaz quando o conteúdo do discurso chegou até seu destino e foi compreendido. O discurso é inteiramente substituído pelo seu sentido⁵³. A poesia, por outro lado, que não tem uma função mediadora entre linguagens, assim como o desenho artístico que não informa a construção de nada, tem em sua forma sensível uma importância tal que se reconhece por esta propriedade: “ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente”⁵⁴.

A prosa, portanto, assim como o andar, como o desenho técnico, ou arquitetônico, tem como princípio a comunicação de um conteúdo, um sentido que a antecede ou que sobreviverá a sua efêmera existência, enquanto que a poesia, como a dança ou desenho livre (ou artístico), desobrigada de transportar uma mensagem, faz de sua forma física, seu traçado ou estrutura sintática, sua única existência. Entrementes, todas as formas de organizar a escrita e o desenho, têm por trás a investida tácita de apreensão de algo que se encontra no mundo (visível ou invisível), ambos são materialização de uma linguagem que organiza o pensamento, de maneira mais propositiva ou não, e devolve comunicativamente um repertório ao mundo, enriquecendo-o e ampliando-o.

Para além das características próprias de cada linguagem que, evidentemente, são passíveis de subversão ou reinvenção, inclui-se também, para poder olhar a obra de George Perec, a discussão sobre a *ideia*, sobre o *conceito* por trás daquilo que é apresentado que eventualmente se sobrepõe ou antecede a obra – ou a linguagem que trata de apreender algo do mundo. Para a arte conceitual e a discussão proposta por ela no fim da década de 1960 e meados dos anos 1970, o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra. A

⁵² VALÉRY, 1991, p. 201.

⁵³ Mesmo que muitos defendam, como Jorge Sainz, que o desenho arquitetônico, ou aquele que prefigura uma construção, do ponto de vista artístico, tem um valor em si mesmo, “a qualidade gráfica de um desenho não implica a qualidade arquitetônica do edifício representado e vice-versa”.

⁵⁴ VALÉRY, 1991, p. 205.

arte deixa de ser primordialmente visual, feita para ser olhada, e passa a ser considerada como idéia e pensamento.

Uma obra emblemática, que dialoga e significa o debate que aqui queremos propor é o *Desenho de De Kooning Apagado*, apresentado por Robert Rauschenberg em 1953. Como o próprio título enuncia, Rauschenberg apaga e desfaz o gesto que Willem de Kooning havia cravado sobre o papel. A obra final é um papel vazio quase em branco. A folha vazia abre espaço como estandarte para uma possível (ou impossível) superação de nossos mestres, daqueles que nos antecederam e, quiçá, da própria noção de moderna de arte. O trabalho descrito de Rauschenberg é uma obra narrada, ou narrável, que transcende e quase independe da materialidade atingida com a ação de apagamento, a ideia chega antes, o título a precede, o conceito se espalha feito fofoca.

Em 1967, o artista norte-americano Sol LeWitt publicou um artigo na revista *Artforum – Paragraphs on conceptual art* –, discutindo uma mudança importante que teria passado a orientar parte considerável da produção artística. LeWitt defende que a ideia, mesmo que não resulte em algo visual ou material, é uma obra de arte tanto quanto qualquer produto finalizado: *“Todos os passos que intervém – rabiscos, esboços, desenhos, trabalho que não deu certo, modelos, estudos, pensamento, conversas – são importantes.”*⁵⁵ Para ele, tudo aquilo que mostra ou deixa sinais do processo de raciocínio do artista é, muitas às vezes, mais interessantes que o produto final. Para Perec, a perseguição de uma ideia é o que fundamenta sua escrita – que deixa sinais do processo de raciocínio do autor –, o texto final é (apenas) resultado dessa caçada, matéria através da qual o autor convida o leitor a viajar pelas entrelinhas, pelo volume de escrita produzido, encarnado, por fim, na forma de uma impressão sobre papel: o livro.

Tanto a presença do artista enquanto criador da obra, quanto a confecção da própria obra enquanto produto singular são postos em xeque. Nessa discussão é importante lembrar que Roland Barthes tratava de questionamentos semelhantes

⁵⁵ LEWITT, 1967, p. 13-16.

àqueles dos artistas conceituais, expandindo as discussões concernentes ao campo literário para a questão da linguagem. Em *A morte do autor*⁵⁶, Barthes discute como no texto literário moderno não é o autor quem falava, mas a linguagem. Considera que o autor, tal como entendido anteriormente/historicamente, abastecia o livro como uma relação de antecedência, semelhante àquela que um pai mantém com seu filho; já o escritor moderno – o *scriptor* – nasce ao mesmo tempo que seu texto. Não existe, portanto, outro tempo para além daquele da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. A consequência disso é que o sentido de um texto não poderia ser descoberto pelo relacionamento de parentesco que unia um texto a seu autor, mas na relação de proximidade que se estabeleceria a cada leitura entre o texto e o leitor. Barthes explica:

*“um texto é feito de múltiplas escritas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se ajunta, [...] é o leitor: o leitor é o próprio espaço onde se inscrevem, sem que nada se perca, todas as citações das quais é feita uma escrita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas em seu destino”.*⁵⁷

Ao excluir a possibilidade de encontrar na origem do texto – no autor – seu sentido da leitura, Barthes abria um espaço de liberdade a todo leitor que se dispusesse a percorrer os caminhos incertos da literatura do seu tempo e apreender dali os sentidos possíveis. A multiplicidade do texto encontra, então, um lugar onde todas suas direções ganham sentido, e esse espaço é o leitor, ele próprio, onde a junção de todas as citações se dá, é o lugar de fação de sentido.

⁵⁶ BARTHES, *La mort de l'auteur*, 1968.

⁵⁷ BARTHES, 1968, p. 45.

Em vista disso, entendemos a responsabilidade do leitor na construção de sentido, durante sua leitura, e o encontro com o texto de Perec demonstra esse compromisso, contudo, é na fusão entre a escritura e a leitura, é no espaço *entre* o formulador e o receptor que reside os conflitos e paradoxos da tradução de que estamos tratando e buscando em Perec. Como o próprio autor que quer rastrear o “envelhecimento” no tempo dos lugares descritos, de suas lembranças e percepções e também de sua própria escrita e da linguagem, escritor e leitor se confundem no texto. A escrita, bem como o desenho, se dá no tempo de sua ação e no tempo da memória (do registro), solicitar o desenho ou o texto é dar novos sentidos aos fragmentos que vem do passado: é um tempo duplo. O artista, assim como o escritor, altera duplamente aquilo que observa e transporta para o papel, o tempo resulta então numa nova forma no mundo e do mundo. Como São Jerônimo revisitando a Criação nas páginas escritas de um livro.⁵⁸

“Você nunca viu os poetas compondo?”⁵⁹ pergunta retoricamente Leonardo da Vinci, num elogio ao processo criativo dos poetas, cuja linguagem escrita propiciaria uma liberdade de experimentação, seria um meio de exploração leve e rápido para deixar a criatividade agir. Para Leonardo o desenho livre aporta movimento. Assim, os poetas compondo “não se incomodam de traçar uma bonita escrita e não hesitam em apagar certos versos para melhor refazê-los.” A comparação que Leonardo faz com o poeta é significativa, pois parece querer dar ao artista, pintor, desenhista (arquiteto) a possibilidade de corrigir e definir os movimentos mais expressivos, “o importante, na verdade, é não limitar a criação pessoal com nenhuma regra do desenho.”⁶⁰

O desenho tem regras que o antecedem, e essas regras, que são fundamentais para a gramática da coisa, podem em alguma medida ser limitantes. Mas a escrita tampouco está desonerada de limitações impostas por sua estrutura – ela pode

⁵⁸ Ver Prolegômenos 1.2 *Ao observado* : São Jerônimo, desta mesma dissertação.

⁵⁹ Trattato, Ludwig (org.), § 67; Mc Mahon (org.), §65. Citado por Chastel, p. 421

⁶⁰ CHASTEL, 2012, p. 421.

ser julgada pela fonética, pela semântica, pela sintaxe, pela lógica, pela retórica, pela filologia, métrica, prosódia, etimologia etc. Mas o que defende Da Vinci é a aparente liberdade (ou facilidade) que a escrita assegura de apagar certos traços do processo, uma certa portabilidade e leveza, o que daria a esta estrutura (a escrita) certa agilidade invejável.

Numa comparação entre a obra e os procedimentos criativos de Picasso e Duchamp, o poeta e ensaísta Octávio Paz defende que “Duchamp opôs à vertigem da aceleração a vertigem do *retardamento*”⁶¹. Para Paz “os quadros de Picasso são imagens; os de Duchamp, uma reflexão sobre a imagem”⁶². A noção de *retardamento* proposta por Paz pressupõe um tempo, “uma reflexão sobre a imagem” e de forma análoga, quando se investiga e dialoga com uma obra literária e o espaço construído por ela, à literatura caberia esse papel do *retardamento* do olhar e da percepção. Destituída da prerrogativa de propor qualquer transformação física no espaço – o que é próprio da arquitetura –, a literatura estaria livre para olhá-lo com mais vagar, produzindo reflexões e análises sobre os espaços; como diria Péric, seu problema não é “inventar o espaço [...] mas interroga-lo.”⁶³

Esse vagar pode ser atingido de diferentes formas, a partir de diferentes mediações; me fez lembrar o filme do Michelangelo Antonioni, *Blow Up*, em que o protagonista, Thomas, à medida que vai ampliando cada vez mais seus negativos, toda uma dimensão visível do cotidiano se impõe de forma impensada, revela por trás das formas familiares (do cotidiano) uma outra realidade que só a intervenção do aparato fotográfico pôde fazer aflorar.⁶⁴ O aparato fotográfico,

⁶¹ PAZ, 1977, p. 7.

⁶² PAZ, 1977, p. 8.

⁶³ A frase está numa nota à edição de *Espèces d'espaces*, 2000, que vem numa folha solta junto ao livro.

⁶⁴ Arlindo Machado faz um belo comentário sobre o filme de Antonioni em sua introdução ao livro *A ilusão especular*, à guisa de comentário sobre as propriedades da fotografia.

portanto, é mais uma mediação da linguagem que nos faz enxergar, enxerga por nós, e constrói um algo (ou um lugar) que é próprio de sua linguagem.

Se, por um lado, visitamos a literatura (e as outras várias ficções produzidas pela linguagem, inclusive a fotografia ou o desenho) para entender o passado, por outro, essa mesma produção verbal, já não como literatura, mas como escrita, pode ser apropriada para entender o que se vê diante dos olhos. A escritura, os diversos tipos e gêneros de escrita produzidos, sempre serão dispositivos para agregar à leitura e ao aprendizado dos espaços uma nova camada elucidativa – sobretudo para as disciplinas cujo principal campo de ação e estudo é o espaço e os lugares, como o é para arquitetura.

Pois bem, esta *agilidade* que a escrita tem de se formalizar – não precisa de uma superfície específica, materiais ou tintas –, associada a ideia de *retardamento* do olhar – proposto por Paz⁶⁵ – e a consciência das limitações de sua linguagem, são reflexões que levam em conta, digamos, o meio através do qual se movimenta a linguagem – o desenho ou a escrita – mas dialoga, sobretudo, com o ritmo do olhar e de nossa apreensão do mundo. A investida de Georges Perec em seu livro *Espèces d'espaces* toma a escrita como método portátil e leve de observação e reflexão dos espaços, mas termina por ser um ensaio sobre o que acontece *entre* as coisas, sobre o que se perde ou se constrói no intervalo ínfimo de tempo e na troca de dimensão que acontece entre o espaço e nossa tentativa de apreendê-lo na forma de linguagem. Seria sempre vão incumbir-se de uma tarefa que se demonstra, desde o princípio, irrealizável?

⁶⁵ *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

PARTE I. Prolegômenos

1.6. Sobre a incompletude dessa busca: o instante

*"O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar
Saber ver quando se vê..."⁶⁶*

No século XIX, o Romance e a História se desenvolveram ambos enormemente, mas, ao mesmo tempo, tiveram entre si relações muito estreitas, o que fez com que muitos teóricos começassem a se perguntar sobre os limites que os separariam. Para Barthes, a ligação entre esses campos, que poderia ajudar a entender um à luz do outro, é, paradoxalmente, "a construção de um universo autárquico", que fabrica ele próprio suas dimensões e seus limites, e neles "dispõe seu Tempo, seu Espaço, sua população, sua coleção de objetos e mitos."⁶⁷ Para Barthes a necessidade de "autenticar o real" produziu na modernidade o desenvolvimento de técnicas, obras e instituições responsáveis por esta chancela, entre eles a fotografia, o turismo, as exposições de objetos antigos, e determinadas estruturas narrativas como as reportagens ou o *realismo literário*. O realismo literário e o reinado da história "objetiva" são, portanto, contemporâneos: a ideia do "real" ficou para a História, enquanto que a ordem narrativa, ou a verossimilhança, ficou para a literatura.

A verossimilhança, apesar de não ter obrigações com o real, constrói imagens e cenas do corpo-a-corpo do sujeito literário com a cidade que possibilitam o acesso a saberes arcaicos e formas de conhecimento que ajudam a transmitir uma ideia

⁶⁶ PESSOA, 2006, p. 67.

⁶⁷ BARTHES, 1993, p.133.

das “variáveis históricas da percepção humana.”⁶⁸ Partindo de tudo aquilo aparentemente superficial, tudo aquilo que diz respeito a epiderme de uma época, Walter Benjamin atribui “à cultura do cotidiano, às imagens do desejo e fantasmagorias, aos resíduos e materiais aparentemente insignificantes a mesma importância que às *grandes ideias* e às obras de arte consagradas”⁶⁹. A produção de conhecimento histórico se daria no entrecruzamento dialético entre o vasto leque de imagens urbanas permitido pela literatura, numa espécie de levantamento antropológico cujo objetivo é representar a grande cidade contemporânea “como espaço de experiência, sensorial e intelectual”⁷⁰.

A tentativa de apreensão do mundo na forma de linguagem com vias a se comunicar e lançar para o futuro traços de nosso presente, sempre aconteceu na história do homem, desde as pinturas rupestres ou hieróglifos até os museus e acervos digitais. E as cidades, invariavelmente, foram também objetos dessas representações. A cidade e seus estímulos influenciaram a produção literária e a literatura, por sua vez, muitas vezes tocada pelos debates arquitetônico e urbano, motivou diversas reflexões sobre a cidade. É impensável imaginar, nos dias de hoje, uma análise relevante da cidade sem levar em conta suas representações e narrativas. Isso também vale para os espaços em geral, pois quando se transporta um lugar (ou sua representação) para outra linguagem, seja ela a do desenho ou da escrita, já se está produzindo não só uma outra representação e narrativa deste lugar que soma à nossa percepção dele, como também se está produzindo um novo lugar.

Quando se estuda um romance, o leitor/pesquisador procura investigar não apenas a sociedade em que foi escrito o romance e seu criador/autor, mas também a ficção que ele propõe, pois aí reside talvez o principal valor da análise,

⁶⁸ Para Willi Bolle, um exemplo de mescla entre literatura e história se dá no Benjamin historiógrafo, que se propõe a uma leitura da mentalidade de uma época por meio de imagens: numa *Fisiognomia da metrópole*.

⁶⁹ BOLLE, 1994, p. 43.

⁷⁰ BOLLE, 1994, p. 271.

à medida que a construção desta ficção é ferramenta para se entender como se enxergava, ou como se imaginava o mundo apreendido em linguagem. Ademais dos acontecimentos, que podem iluminar estratos de uma sociedade, de uma cultura, de um sujeito e de um tempo, à literatura (e a escrita) caberia brindar outros modos de ver, compreender e narrar as cidades, à medida que traz à tona a recepção que os acontecimentos tiveram – traz movimento entre o micro e o macro, entre a sociedade e o indivíduo, entre o interpretante e o mundo.

Mas para além da leitura das obras ditas literárias, há o esforço aqui de pensar em como fazer uso dessa mesma linguagem, que já naturalmente apreende e aprisiona as coisas do mundo, na forma e ação da escrita (de sua fatura) para entender o que nos rodeia. A escrita colabora com a reflexão (ou é ela mesma a materialização de uma reflexão) sobre o processo de formulação e organização das coisas que vemos: seu tempo. Talvez, então, o que mais nos interesse aqui não seja a ficção, mas o ficcionar, o fabular, o imaginar, aquilo que corresponde a uma *Poíesis* – a uma produção.

Aristóteles já dizia na *Poética* que a poesia é mais importante que a história e, ao elevar a poesia – ou a *Poíesis* – sobre a história, de certa maneira afirma que, colocando as personagens fictícias à prova, podemos atingir compreensões esclarecedoras da natureza humana em ação. Segundo essa leitura, defendida depois por outros literatos, a poesia e o romance teriam a capacidade (e liberdade) de atingir verdades mais elevadas e profundas daquelas reveladas pela história – pois os historiadores “são treinados para fazer de tudo para eliminar o máximo possível de narrações alternativas e estabelecer aquela que a seus olhos chega mais perto da verdade”⁷¹. A literatura, e seus subtextos, diferente da História, com H maiúsculo, tem uma “função em si mesma”, artística e autônoma que contribui para nossa discussão aqui mais com uma metodologia do olhar, como uma abordagem do mundo, com uma apreensão dos instantes, do que com uma leitura histórica e documental do crescimento urbano ou dos costumes, por exemplo. Ao elevar a ficção à posição de narradora dos espaços, o que se projeta, com isso, é

⁷¹ GAY, 2010 pp. 145.

a possibilidade de múltiplas perspectivas, de uma eterna incompletude, ao contrário de uma ideia de totalidade (que se mostra improvável).

Ao buscar uma maneira de retratar as coisas comuns, dando-lhes sentindo literário, Perec ironicamente sugere que “talvez, trate-se de fundar finalmente nossa própria antropologia: aquela que falará de nós, que irá procurar em nós aquilo que durante tanto tempo pilhamos dos outros. Não mais o exótico, mas o endótico” – esse termo foi cunhado pelo próprio Perec, descrito em seu livro *L'infraordinaire*. Ao contrário do exótico, a ideia do endótico é uma espécie de ferramenta sutil para observação do imperceptível da vida cotidiana, para os detalhes visíveis, mas ocultos do espaço e dos gestos ao nosso redor. Esse conceito resgata o espanto do esquecido e do óbvio, preso por sua naturalização.

Como Fernando Pessoa, na voz de Alberto Caeiro, no poema citado anteriormente em que se requer que o essencial é “aprender a desaprender”, saber ver sem estar, para que de fato saibamos quando se vê, desfazendo-se dos vícios do olhar. Para Perec não se trata de ausentar-se, como é para Caeiro, mas de conscientizar-se dos vícios e, assim, apreender ao desaprender. O endótico, nesse sentido, nos levaria a ler o ambiente a nosso redor a partir de posições inexploradas ou exaustivamente repetidas, à maneira de Monet, que retrata na forma de pinturas a Catedral de Rouen,⁷² repetindo, refazendo e ressignificando o espaço observado, demonstra, assim, que a imagem mental pré-estabelecida de cor ou forma é ilusória, que se faz necessário algo de trabalhoso e pormenorizado para poder enxergar/ver. A série de pinturas de Monet, assim com as tentativas de esgotamento de Perec, é uma investida de encontrar completude no fragmentário ou, ainda, uma procura obsessiva pelo instante, sempre irrepitível e inalcançável, um tempo que, quando percebido, já passou.

“Meu propósito nas páginas que seguem foi mais precisamente de descrever o resto: isso que geralmente não se percebe, isso que não se nota, isso que não tem importância: isso que acontece quando não acontece nada, a não ser o

⁷² Série de pinturas, Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen*, 1892-1893.

tempo, as pessoas, os carros e as nuvens”⁷³. Atento e rápido, Perec, em seu livro *Tentativa de esgotamento de um lugar parisiense*, precisava educar e adequar seu olhar a uma escrita ágil e econômica para que, no plano das ações simultâneas que tinha à sua frente, conseguisse esquadrihar, apreender, selecionar e registrar apenas o essencial: o *infra-ordinário*. Perec se propõe a um exercício de descrição exaustiva que lhe permitisse “descrever o resto”, aquilo que ninguém repara na cidade mais descrita do planeta. Seria difícil visitar a catedral de *Nôtre-Dame* sem pensar em Victor Hugo, nem o cemitério *Père Lachaise* sem buscar na memória *A comédia humana* de Balzac, tampouco as pontes sucessivas sobre o rio Sena sem evocar a poesia de Baudelaire: a memória cultural, literária, arquitetônica jaz armazenada e codificada no ambiente construído da cidade de Paris. No entanto, o que Perec reforça com suas descrições é que seria pertinente lembrar que se trata de um ambiente habitado. Perec toma um local físico como seu objeto – a praça –, mas inclui como fonte de informações tanto indivíduos – pessoas – quanto objetos cuja passagem constitua parte importante da dinâmica urbana, sejam eles naturais – nuvens – ou fabricados – carros. O propósito das microcrônicas de Perec é salientar a sublime impossibilidade de realizar a tarefa de representar um lugar de maneira fiel/fixa, mesmo que de forma *exaustiva*, mesmo quando o relato se restringe a um único lugar no decorrer de um único dia. A tentativa de *esgotamento* de um lugar parece irônica, pois o lugar, visto sempre através de situações, não se esgota jamais?

⁷³ PEREC, 1975, p. 9 -10.

PARTE I. Prolegômenos

1.7. A realidade, um lugar

Mas o que é, afinal, a realidade? Esse será um problema inevitável da literatura “realista” que ensaia, em cada momento da história, captar uma percepção do mundo que, por sua vez, está em constante mudança. Mesmo quando os escritores, a partir do final do século XIX, começam a se desamarrar de uma descrição dita mais neutra e experimentar com a sintaxe, com novos pontos de vista, com os monólogos interiores ou muitas vozes, com transgressões e jogos linguísticos, esses escritores não são considerados menos realistas, pois o são à sua maneira. O romance realista não desaparece com o questionamento do que é real, mas expande o alcance daquilo que julga pertencer à realidade. Quando nós, arquitetos, falamos de literatura, muitas vezes se apresentam questões que interpelam o lastro que a literatura tem ou deveria ter com esse “real”. A literatura tem algum tratado com o “real” ou com o histórico?

O mesmo debate se dá com relação à fotografia, que foi (e em alguma medida ainda é) reconhecida como “espelho do mundo”, como se reivindicasse para si o poder de duplicar o mundo com a fria neutralidade de seus procedimentos formais. Entretanto, essa suposta figuração automática, segundo Arlindo Machado, em seu livro *A ilusão especular*, “só consegue ‘reproduzir’ ou ‘duplicar’ uma realidade que lhe é exterior porque opera com concepções de ‘mimese’, ‘objetividade’ e ‘realismo’ que ela própria cria ou perpetua.”⁷⁴ Ou, segundo Bourdieu, citado por Machado, “conferindo à fotografia a patente do realismo, a nossa sociedade não faz mais que se confirmar ela própria, na certeza tautológica de que uma imagem construída segundo a sua concepção de objetividade é verdadeiramente objetiva.”⁷⁵ Para a literatura, esse colamento com a realidade, com essa coleção de simulacros, com essa “ilusão especular” – para fazer uso do título de Arlindo

⁷⁴ MACHADO, 1982, p 10.

⁷⁵ MACHADO, 1982, p 10.

Machado –, não é tão imediata como na fotografia; no entanto o debate está em jogo na primeira metade do século XX. Realismo, mimese, simulacro, naturalismo etc., são palavras que flertam com os ideais estéticos de um "espelhamento do mundo", onde os meios de representação – como, neste caso, a palavra – tendem a se naturalizar ou neutralizar para não se interporem na operação que substitui o narrado pelo imaginado pelo leitor. Marx e Engels, em *A Ideologia Alemã*, irão relacionar essa "naturalização" a uma estratégia da ideologia dominante burguesa. Jacques Rancière, em *Sobre a Teoria da Ideologia*, vai endossar esta perspectiva: "é preciso pensar as ideologias como sistemas de representação de interesses de classe e de exercício da luta de classes".

O livro *Espèces d'espaces* é excessivo e digressivo; não obstante, contrapõe-se à literatura (ou o texto) que pretende fornecer um "efeito do real"⁷⁶, uma espécie de desvanecimento da linguagem em proveito de "uma certeza de realidade."⁷⁷ Para Perec a linguagem nunca foge ou desaparece, mas marca presença como constituidora dos espaços. Revelando a dimensão ideológica implicada a qualquer linguagem (seja a fotografia, o desenho, o cinema ou a escrita), Perec dá espessura à linguagem, evidenciando seu poder e trabalhando lado a lado com seu *meio*, com a consciência de que é ela que constrói e é construída pelo discurso.

Em 1977, em sua conferência inaugural no *Collège de France*, Barthes profere a seguinte frase: "A língua é fascista."⁷⁸ Quase uma década após as revoltas estudantis dos anos 1960 que começaram em Paris e que se alastraram para outros países, Barthes associa o poder incorporado na linguagem ao poder tecnocrático das instâncias políticas da sociedade. Na lógica desta analogia entre linguagem e política, Barthes sustenta que a luta antagônica entre poder coletivo e contrapoder revolucionário também acontece na linguagem. E vai ainda mais longe, pois dá a entender que a verdadeira raiz do antagonismo político se

⁷⁶ Texto de Barthes "O efeito do real", em diálogo com as teorias de Lacan.

⁷⁷ BARTHES, 2005, p. 144.

⁷⁸ BARTHES, 1997.

encontra no seio da própria linguagem. “Mas a língua não é nem reacionária nem progressista; ela é pura e simplesmente fascista;” e segue com a seguinte justificativa: “porque o fascismo não consiste em impedir de dizer, mas em obrigar a dizer.” Por que e em que medida a língua nos obriga a dizer? Fundamentalmente Barthes fala sobre duas instâncias restritivas impostas pela língua, a primeira delas é de cunho semântico e das estruturas gramaticais e a segunda diz respeito ao discurso. Uma vez congregadas, cria-se um sistema de supervisão que domina e vigia todos os atos de fala, e toda a nossa prática quotidiana do falar.

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

Georges Perec, entendendo a crise da ideia de realismo, em consonância com o debate literário da década de 1960, escreve um texto, em 1962, chamado *Pour uma literatura realista*⁷⁹, no qual defende que o realismo não é alcançado apenas pela evocação épica de eventos coletivos históricos, políticos ou sociais, mas que a literatura é, primeiramente, o relato de uma experiência pessoal e de autoconhecimento. Mas, segundo o próprio autor, a ideia de indivíduo é interessante em relação àquilo que é geral, ou global, e o global só pode ser apreendido de acordo com o particular, e esse deve ser o esforço que sustenta qualquer criação (literária ou não). Contudo o jogo entre micro e macro, entre a profundidade de um indivíduo e as características de uma geração não pode ser apenas um ponto de partida, mas deve afetar a própria realidade – a realidade do texto?

Em seu primeiro romance, *Les choses*, de 1965, Perec se propõe a apresentar “A história dos anos sessenta” por meio da descrição dos objetos, as personagens aparecem em meio a esse mundo de coisas, como se fossem apenas mais uma

⁷⁹ PEREC, 1962. (tradução livre) : *Pour une littérature réaliste*

delas. Como num roteiro de filme, a descrição narrada de Perec se assemelha a linguagem cinematográfica, as frases curtas se ligam umas às outras numa progressão atemporal que lembram cenas de um filme ou um roteiro em que o cineasta listaria as características das personagens a serem apresentadas a partir das miudezas das *coisas* – aliás, as coisas são também personagens da inconclusão e sem sentido da vida.

Como em *A Náusea*, de Jean-Paul Sartre, cujo protagonista, um homem comum, se tornou símbolo de uma geração que descobriu perplexa a ausência de sentido do mundo, para a qual a realidade não era mais feita de grandes fatos, ou de “acontecimentos”, mas das miudezas da vida. O protagonista de Sartre, Antoine Roquentin, escreve em seu diário: “não deixar escapar as nuances, os pequenos fatos, ainda quando pareçam insignificantes, e sobretudo ordená-los.”⁸⁰ Essa geração, do segundo pós-guerra, que é a mesma de Perec, demonstra uma necessidade de ordenação da vida, mas na escala das coisas pequenas do cotidiano. Inclusive a preocupação perequiana com os lugares/espacos demonstra finalmente um interesse especial nos rituais e procedimentos repetitivos, no cotidiano e nas coisas materiais e imateriais que constroem um mundo de desimportâncias.

Para Perec, “se a literatura cria uma obra de arte, é porque ela ordena o mundo, é porque ela o faz aparecer em sua coerência, porque o revela [...]”⁸¹. O realismo corresponderia a uma ordenação da realidade, a identificação de uma coerência, uma maneira de explicá-la e, em suas palavras irônicas, “o primeiro requisito do realismo [...] é a vontade de uma totalidade.”⁸² Totalidade que já nasce fadada ao fracasso. Perec diz ter a ambição de conquistar, em seu realismo, uma totalidade, capturar o mundo e, para isso, trabalha com a ideia de uma “descrição exaustiva”,

⁸⁰ SARTRE, 1986, p. 12.

⁸¹ PEREC, 1962. p. 8. (tradução livre) : *si la littérature crée une œuvre d'art, c'est parce qu'elle ordonne le monde, c'est parce qu'elle le fait apparaître dans sa cohérence, parce qu'elle le dévoile (...).*

⁸² PEREC, 1962, p. 9.

de um esmiuçamento daquilo que se apresenta como realidade como se, ao descrever incansavelmente aquilo à nossa frente, a linguagem deixasse de pregar peça aos olhos e permitisse uma real compreensão do mundo ao nosso redor.

O detalhe, para DiDi-Huberman, coloca antes de tudo uma questão: “*de onde olhar?* E aqui não se trata de percepção, mas do pórtico (ou lugar) do *sujeito*: ali onde se pensa”⁸³ (a pintura, obra de arte, imagem ou cena). Para Roland Barthes, crítico literário contemporâneo de Perec, “descrever é assim, colocar a moldura vazia que o autor realista sempre carrega consigo [...] à frente de uma coleção ou um contínuo de objetos inacessíveis à palavra sem essa operação maníaca [...]; para poder falar do real, é necessário que o escritor, por um rito inicial, transforme antes de tudo, o “real” em objeto pintado (emoldurado) [...]”.⁸⁴ A operação maníaca de enquadrar seu objeto, acontece com precisão quando Perec descreve a imagem de São Jerônimo que, emoldurado pelo edifício que habita, segura em suas mãos um livro do qual emana luz, como se fosse a própria Criação.

A conversão do mundo em objeto emoldurado, apropriado e, portanto, um novo lugar feito de palavras, pressupõe não apenas um entendimento particular e emancipado do que passa a ser entendido como realismo e como realidade, mas também a emancipação da linguagem que a apresenta e, ao mesmo tempo, sedia. A linguagem, portanto, se torna o próprio lugar. Perec narra que, quando começou a escrever, “a palavra *escrita* (*écriture*) não existia na língua francesa. Existia os romancistas, mas não existia escrita”⁸⁵. A escrita em si mesma, a linguagem desatada de um gênero literário (ou de um autor), as palavras como lugar e como realidade, fazem parte das buscas próprias de George Perec. Mas o que é, afinal, a realidade?

⁸³ DIDI-HUBERMAN, 2014. p. 302.

⁸⁴ BARTHES, 2002, p.163-164.

⁸⁵ NEEFS e HARTJE, 1993, p. 88.

PARTE I. Prolegômenos

1.8. O escritor, sua escrita

George Perec (1936 – 1982)⁸⁶ publicou seu primeiro livro⁸⁷ em 1965 e dois anos depois já participava do grupo OuLiPo.⁸⁸ Sua produção é caracterizada por uma pluralidade de temas, formas e gêneros, tendo também escrito peças de teatro, textos para o rádio, adaptações para o cinema, palavras cruzadas, artigos, críticas e narrativas diversas para jornais e revistas. De versatilidade sistemática, como ele próprio se definiu, num ensaio publicado postumamente chamado *Notes sur ce que je cherche*, Perec confessa que nunca escreveu dois livros parecidos, que nunca teve vontade de repetir uma fórmula, um sistema, ou uma maneira de elaborar sua escritura. Para ele existe certa expectativa da crítica de encontrar entre os livros de um mesmo autor uma espécie de *patte*⁸⁹ do escritor. Mas Perec tinha o desejo de “escrever tudo que fosse possível a um homem de seu tempo escrever: livros grandes e livros curtos, romances e poemas, dramas, óperas, romances policiais, de aventura, de ficção científica, folhetim e livros infantis...”⁹⁰ Por esse motivo ganhou a fama de ser uma “máquina de produzir textos”, reputação que de fato vai ao encontro de sua prolífera produção e da enorme quantidade de livros publicados em vida e postumamente. Perec comenta que os livros que escreveu pertencem, *grosso modo*, a quatro campos diferentes, quatro modos de interrogação que representam, em última análise, a mesma pergunta,

⁸⁶ Georges Perec nasceu em Belleville, Paris, em 1936. Filho de judeus poloneses, ficou órfão durante a guerra e foi criado pela família da irmã de seu pai. Cresceu, entre familiares, num ambiente poliglota, aprendeu a ler e escrever muito cedo. Faleceu em 1982, aos 46 anos de idade de um câncer de pulmão.

⁸⁷ PEREC, Georges. *Les Choses, une histoire des années soixante* (As coisas, uma história dos anos sessenta).

⁸⁸ OuLiPo: *Ouvroir de Littérature Potentielle* (oficina de literatura potencial), cujo principal fundador, Raymond Queneau, teve significativa influência no desenrolar de sua carreira como escritor.

⁸⁹ Patos: *Qualité de style propre à un écrivain: On reconnaît bien là la patte de ce romancier*.

⁹⁰ PEREC, Georges. *PENSER/CLASSER*. Paris : Éditions du seuil, 1985. pp. 11.

mas sob perspectivas particulares.

A primeira destas questões seria *sociológica*, e de como abordar o cotidiano.⁹¹ A segunda, é de ordem autobiográfica; a terceira, da ordem do lúdico, do jogo da escrita, exercitado nas pesquisas da OuLiPo: palíndromos, anagramas, isogramas, palavras cruzadas etc.; e o quarto, é o romance, o gosto pelas histórias e aventuras, o desejo de escrever “livros que as pessoas lessem deitadas em suas camas”. Essa distribuição é um pouco arbitrária e pode ser muito mais nuançada; diz o autor: “quase nenhum dos meus livros é imune a uma certa marcação autobiográfica e quase nenhum é feito sem o uso de uma restrição ou estrutura particular Oulipiana”. Para a análise da obra de Perec é importante, portanto, ter em mente esses quatro polos definidos pelo próprio autor, que configuram os “horizontes de seu trabalho”, que são: “o mundo ao meu redor, minha própria história, a linguagem e a ficção”.

O grupo OuLiPo que reúne (até hoje) matemáticos e escritores, se fundamentou, inicialmente, na possibilidade de incorporação de estruturas matemáticas em trabalhos literários. Importante dizer que muitos outros autores, antes da formação desse grupo, já utilizaram recursos matemáticos dentro da concepção e escrita de livros, mas que, no entanto, com eles, ganhou rigor e sistematização. Trabalha-se essencialmente com a estruturação da escrita a partir de alguns princípios que derivam de conceitos matemáticos: os sistemas axiomáticos, que estudam derivações e desdobramentos que podem ser infinitos, e a combinatória, que estuda as coleções finitas de elementos que satisfazem determinados critérios de combinação. A partir dessas estruturas, os participantes trabalhavam principalmente em dois níveis: primeiro estudavam as normas e procedimentos internos às obras literárias anteriores – interessa a pesquisa da presença desse tipo de estrutura em obras clássicas – e, segundo, propunham discussões sobre o processo da escrita por meio de regras e restrições. A partir da definição de uma

⁹¹ Essa perspectiva do estudo do cotidiano e do Infraordinário é o ponto de partida do trabalho que Perec desenvolveu na revista *Cause Commune*, mas também o plano trabalhado em *Espèces d'espaces*.

contrainte, que significa, literalmente “restrição”, elabora-se um projeto de escrita pautado por ela. Um exemplo expressivo de utilização de uma *contrainte*, é o livro de Georges Perec chamado *La Disparition* (O Sumiço), que ele escreve integralmente sem a letra ‘e’, a letra mais utilizada/empregada na língua francesa. O tradutor para o português extinguiu a letra ‘a’, pois é, por sua vez, a mais comum em nosso idioma; isso dá a dimensão da importância da *contrainte* dentro da obra, que deve, inclusive, ser traduzida para o contexto da nova língua. O título “O sumiço” faz também referência à restrição utilizada, embora não seja necessário sequer saber dessa imposição linguística para fruir a narrativa. As restrições, sendo assim, trabalham em vários níveis dentro de uma mesma obra: tem seu interesse para o leitor, apresentando possibilidades e profundidades de leitura e tem interesse para o escritor que trata de desvencilhar-se das amarras e vícios da língua, sendo desafiado por ela. Como um tratado, contra o aleatório e o acaso, contra a literatura da inspiração (herdada dos românticos), sugeriam a consciência do escritor diante de seu trabalho e um processo criativo pautado por regras, em prol de uma liberdade que surge da restrição.

Esse postulado de liberdade se estende também ao leitor, que deve ser uma espécie de explorador, disposto a buscar tanto as restrições que dão origem às obras quanto as múltiplas leituras potenciais nelas contidas. Não é imprescindível que se tenha um conhecimento específico da matemática ou das restrições impostas na escrita de cada obra, entretanto, o conhecimento do problema matemático discutido em determinado texto aumenta substancialmente a potencialidade da obra. Os textos oulipianos tendem a se realizar plenamente através do leitor disposto a aceitar o jogo e participar ativamente do processo de criação que lhe é incumbido durante a leitura. No caso de Perec, isso se traduz na maneira como ele próprio entendia sua prática, vista como “um trabalho de sedução, uma troca através da ficção⁹²”.

O pronome “*on*” é um dos elementos gramaticais usados pelo escritor para solicitar um tipo de participação do leitor, pois na língua francesa o “*on*” tanto pode

⁹² PEREC, 2003, p. 64.

ser pronome *indefinido* como *pessoal*. Quando proveniente do latim “homo” que significa “homem”, “on” é um pronome indefinido, que só designa pessoas de sexo e número desconhecidos e nunca inclui a pessoa que fala; é recorrentemente usado em provérbios ou máximas. Porém essa mesma palavra mínima também pode ser um pronome pessoal e ter o significado de “nós” ou “a gente”, incluindo, portanto, a pessoa que fala. Compreende e, ao mesmo tempo, exclui o narrador. Se coloca dentro e fora, simultaneamente. Fala do sujeito que escreve e sincronicamente de um todo abstrato, comum. É um convite ao ingresso na obra, tem como objetivo a construção de uma atitude cúmplice por parte do leitor, aproximando-o, em confiança, do narrador e coloca ambos num passado e/ou terreno comum: a própria linguagem verbal.

A potencialidade – presente no nome *Ouvoir de Literature Potentielle* – estaria também na possibilidade de vermos o texto como uma partitura, isto é, como uma série de instruções para o leitor. O contrato de leitura é visto como um jogo, o jogo duplo que se estabelece entre quem escreve e quem lê. Mas o escritor, neste caso, não seria a pessoa física, o autor de carne e osso, mas uma espécie de *scriptor*, de *A morte do autor* de Roland Barthes, que nasce ao mesmo tempo que o texto. Deste modo, leitor e escritor se formam, a medida que o texto é lido, de maneira performática e participativa.

Antes da fundação da OuLiPo, Raymond Queneau já havia produzido algumas reflexões sobre o papel do leitor e sobre como a ele tudo sempre havia sido dado com muita facilidade “a gente explica sempre tudo ao leitor. Ele acaba se aborrecendo ao ver-se tratado com tanto desprezo.”⁹³ Para ele o leitor precisa ser provocado, instigado a buscar nas entrelinhas, os sabores da leitura, arrancado de sua habitual passividade. Queneau acreditava que Perec teria sido o principal expoente da OuLiPo, levando a sério as discussões centrais propostas pelo grupo. Com suas descrições e listas exaustivas, “Perec perturba a maneira como enxergamos a vida cotidiana, desautomatizando o olhar ‘habitual’ do leitor em

⁹³ FAUCHEREAU, 2001, p. 15. (tradução livre) : *on les explique toujours tout, au lecteur. Il finit par être vexé de se voir si méprisamment traité, le lecteur.*

relação ao mundo, aumentando assim a importância do papel deste mesmo leitor no trabalho de reorganização dos campos de visibilidade que formam a nossa experiência”⁹⁴. Ao produzir evidências de uma outra “realidade”, Perec nos levaria a questionar não somente a realidade representada na literatura, mas também a forma como vemos a nossa própria realidade.

⁹⁴ IELPO, 2010, p. 92 (tradução livre) : *Perec bouleverse le regard que l'on a sur la vie ordinaire, en dés-automatisant la vision « habitué » du lecteur face au monde, augmentant ainsi l'importance du rôle de ce même lecteur dans ce travail de réorganisation des champs de visibilité qui forment notre expérience.*

PARTE I. Prolegômenos

1.9. O projeto *Lieux*

Espèces d'espaces é um dos frutos do projeto inconcluso chamado *Lieux* (Lugares), que Perec começou em 1968 e para o qual se comprometeu a fazer visitas mensais, ao longo de doze anos, a doze lugares escolhidos por ele na cidade de Paris, cujo 'envelhecimento'⁹⁵ ele pretendia acompanhar. Perec busca o envelhecimento em três variáveis de sua produção: o envelhecimento dos próprios lugares que, meses depois, podem apresentar mudanças físicas, de uso, de temperatura e coloração; de suas lembranças, ou seja, de seu corpo, de sua memória e de sua percepção; e o de sua escrita, da linguagem e da própria língua. A estrutura do projeto foi dividida entre descrições – no momento das visitas – e lembranças – feitas *a posteriori*:

“uma dessas descrições é feita no próprio lugar e pretende ser a mais neutra possível: sentado em um café ou andando pela rua, com um caderno e uma caneta na mão, eu me esforço para descrever as casas, as lojas, as pessoas que encontro, os cartazes e, de modo geral, todos os detalhes que atraem o meu olhar. A outra descrição é feita em um local diferente desse lugar: me esforço, então, para descrever o lugar de cabeça e evocar todas as lembranças que me ocorrem a respeito dele, seja dos acontecimentos que se passaram lá ou das pessoas que nele encontrei.”⁹⁶

⁹⁵ PEREC, 2000, p. 110. “O que eu espero de fato não é nada além do rastro de um triplo envelhecimento: o dos próprios lugares, o das minhas lembranças e o da minha escrita.”

⁹⁶ PEREC, 2000, p.108.

Uma notável questão de sua literatura se concentra na prática e incitação da linguagem, não necessariamente se alimenta de uma narrativa ou narração, mas na perseguição de uma ideia, que pode se transformar ao longo de sua execução, mas que é uma ideia de execução, torção e contorção da linguagem, ou, como o próprio Perec poderia dizer, uma *tentativa de esgotamento* da linguagem.

Nesse projeto inconcluso de escrita (*Lieux*) está implícito, portanto, um duplo esgotamento. De um lado a elaboração de um inventário, ou catalogação exaustiva de coisas banais e sem importância, de outro uma reflexão sobre a escrita e a leitura – que faz pensar e nos ajuda a “ver” de outras formas os lugares. Com a ambição por descrever e coletar dados do presente que, por sua vez, está sempre se renovando e nunca se esgota, produz uma espécie de *escrita sem fim* que fala sobre o lugar, mas, sobretudo, fala sobre a inesgotabilidade da percepção, da descrição e da linguagem. No exercício de memória, por outro lado, traz a ideia de envelhecimento, da passagem do tempo, como se ao recolher segmentos, parcelas, detalhes, miudezas de um lugar ele pudesse pensar o presente, mas também o passado e o futuro.

Perec, no entanto, abandona definitivamente o projeto *Lieux* em 1975, mas os escritos produzidos durante os anos em que ele empreendeu as visitas originaram publicações na forma de dois livros, *Espèces d'espace* (1974), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) e de outros textos curtos.

PARTE II. Espécies de espaços

Espèces d'espaces é um livro cujas reflexões partem do mundo, das coisas e dos espaços criados por nós, sejam eles materiais, como a cama, ou a escada, sejam eles políticos e virtuais, como o país. As observações e reflexões são feitas por um narrador ativo que enfrenta esses espaços com perguntas, decompondo-os em partes como se pudesse cientificamente encontrar respostas, desafiando nosso entendimento e concepção que temos deles.

Poderíamos pensar que a principal pergunta sobre o espaço seria: onde? Para responder a esta pergunta inventamos, enquanto sociedade, sistemas de referência espacial e de coordenadas geográficas, além de sistemas internacionais de padrões e medidas. Péric, em *Espèces d'espaces*, ademais de declarar sua fascinação pela linguagem verbal, exprime sua atração pelos eixos e parâmetros de organização e sistematização dos saberes, viabilizados pela linguagem verbal. Todavia, para falar do espaço, o autor começa com a exploração de parâmetros de referência espacial a partir dos quais se poderia determinar as posições e as distâncias de qualquer objeto no planeta, como: o Equador, o meridiano de Greenwich e o nível do mar. É tudo uma questão de códigos: “aqui, neste momento, não seria absolutamente impossível determinar minha posição em graus, minutos, segundos, décimos e centésimos de segundos: algum lugar em torno do 49° grau de latitude norte, algum lugar em torno de 2° 10' 1" 4 a leste do meridiano de Greenwich (ou apenas algumas frações de segundo a oeste do meridiano de Paris), e algumas dezenas de metros acima do nível do mar”⁹⁷.

⁹⁷ PEREC, 2000. p. 162. (tradução livre). *Ici même, en ce moment, il ne me serait pas absolument impossible déterminer ma positions en degrés, minutes, secondes, dixième e centimètres de second: quelque part aux alentours de 2° 10' 1" 4 à l'est du méridien de Greenwich (ou seulement quelque fraction de secondes à l'ouest du méridien de Paris), et quelques dizaines de mètres au-dessus du niveau de la mer.*

O fascínio de Perec frente ao esforço de traduzir em coordenadas nossas noções espaciais e como a linguagem – verbal e matemática – se adapta historicamente para suprir e para projetar os desejos dos homens com sistemas de georreferencia, por exemplo, por outro lado também traz à tona questões sobre o silencioso poder (perverso e político)⁹⁸ que as linguagens contêm nelas mesmas, em sua estrutura e formação.

Difícilmente nos perguntamos onde estamos, como fazemos com o tempo – que hora é? –, acreditamos já conhecer nossa localização: estamos em casa, estamos no escritório, estamos no metrô ou na rua. Mas o que é mais abstrato? Não seria tudo convenção da linguagem? O meridiano de Greenwich ou o Boulevard de La Villette, não são ambos referência espaciais e de imaginário, propostos pela nomenclatura da linguagem verbal?

Pois bem, Perec faz uso desse tipo de interrogação para desmanchar nossas concepções, ou preconcepções, dos espaços (e da noção ela mesma de espaço). A partir da palavra e da sagaz estrutura das interrogações, o autor vai descrevendo e, ao mesmo tempo, como num fluxo de pensamento, ou numa espécie de escrita automática que mescla descrições, perguntas, algumas anedotas e brincadeiras linguísticas, fazendo com que a imagem que temos a *priori* desde espaço se ausente/desmanche/dilua. Perec destrói os signos – sejam eles ícones, índices ou símbolos⁹⁹ – e a relação direta do objeto com seu interpretante, e propõe um olhar mais atento, destituído de suposições semânticas. Como olhar as coisas *de verdade*?

“O objeto deste livro não é exatamente o vazio”, diz Perec logo de início, “está mais para o que há em volta, ou dentro.”¹⁰⁰ Mas enfim, ao começarmos, não tem

⁹⁸ Questões que mais tarde, em 1977, Barthes tratou em sua conferência inaugural no *Collège de France*, sobre o autoritarismo das línguas.

⁹⁹ Peirce divide os signos em três classes conforme sua natureza própria.

¹⁰⁰ PEREC, 2000. pp. 13. (tradução livre) *L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans.*

grande coisa: talvez um bocado de nada, de impalpável, de praticamente imaterial: “da extensão, do exterior, aquilo que está fora de nós, aquilo em meio a que nos deslocamos, o meio ambiente, o espaço ao redor.”¹⁰¹ O que nos rodeia, onde o olhar encontra fim, o que marca presença e também desaparece com a rotina, um envoltório, uma embalagem pela qual deslizamos, aprendemos desde cedo, onde as coisas ficam, que lugar ocupam, um volume, desguarnecido ou inabitado, à espera ou recheado, se ergue, se abre, se ocupa, um dois três passos, não cabe.

Espèces d’espaces é um livro-diário, um caderno de anotações, um ensaio, ordenado e sistematizado numa estrutura tesa e obcecada que, em movimento crescente, em círculos concêntricos, vai do micro para o macro: da página de um livro, passando pela cama, quarto, casa, rua, ao bairro, cidade, país, mundo. Num sistema meditativo-especulativo, leva o leitor, por meio de descrições e digressões, a reflexões e visualizações espaciais reveladoras tanto para as disciplinas que têm o *espaço* como principal eixo (como a arquitetura), quanto para aquelas cuja centralidade é a linguagem, a língua, a palavra como lugar.

O livro e seu desenvolvimento a partir da organização dos capítulos, proposta pelo próprio autor:

¹⁰¹ PEREC, 2000. p. 13. (tradução livre) *de l’étendue, de ‘extérieur, ce qui est à l’extérieur de nous, ce aux milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l’espace alentour.*

A página (e o infinito). Espaço inventado, espaço inventário. Perec escolhe o espaço da *página* como célula mínima, como espécie mais diminuta de espaço a se discutir. Assim como no quadro de Antonello de Messina, que ilustra a introdução deste trabalho, todo o espaço se organiza e se origina de uma página pulsante e poluta. A página é onde, paradoxalmente, se materializa, se consuma o espaço através da linguagem escrita, aquela responsável por fazê-lo, assim como é visto (e imaginado), durar no tempo. Onde antes não havia nada, ou quase nada, depois da escrita há alguns signos “que bastam para que haja uma parte de cima e uma de baixo, um começo e um fim, uma direita e uma esquerda, uma frente e um verso”¹⁰².

Escrita e materialidade da página se confundem, uma dá a dimensão da outra. O gesto implicado na escrita, linear e temporal, é a própria concretização do espaço na forma de linguagem verbal; porém, ao dar uma dimensão tátil àquilo que significa e traça sentidos, fixa-se também aquilo que é o mutáveis e adaptável no tempo. Para Foucault, em seu livro *As palavras e as coisas*, a grande metáfora do livro, ou da página, que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza/mundo não é mais que um reverso estranho que “constrange a linguagem a residir do lado do mundo, em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais.”¹⁰³ É um paradoxo, a linguagem, quando acontece, quando se materializa no ar ou nas páginas, ela, ao mesmo tempo, comunica e vira o mundo; ao habitar o “exterior”, se constrange, porém, ao viver no “interior”, inexistente. A página é suporte do inalcançável.

Perec brinca com as dimensões físicas do suporte, folha de papel, e da escrita: “é preciso escrever um pouco mais de dezesseis páginas para ocupar um metro quadrado”¹⁰⁴. Ao escrever, o escritor habita a folha de papel, se põe a percorrê-la

¹⁰² PEREC, 2000. p. 22. (tradução livre) *Mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et un bas, un commencement et un fin, un droit et une gauche, un recto et un verso.*

¹⁰³ FOUCAULT, 1987, p. 51.

¹⁰⁴ PEREC, 2000. p. 22. (tradução livre) *Il faut écrire un peu plus de seize pages pour occuper un mètre carré.*

ou invadi-la, brinca com os espaçamentos, com os brancos e com os sentidos, ocupa as margens, as notas de rodapé ou, simplesmente, muda de folha. Assim Perec vai saltitando pela folha de papel, como num terreno vago à espera de ocupação, de tinta e de sentido. Evoca assim todo interlocutor que já congelou frente à página em branco que embora vazia, tão repleta de capacidade. Escrever é assim, uma ação da ordem da prática, como qualquer outra: sentar-se à mesa e escrever, colocar-se diante da máquina de escrever e escrever, escrever durante um dia todo, ou durante uma noite inteira, esboçar um projeto, fazer rascunhos, colocar uma palavra ao lado de outra, olhar no dicionário, recopiar, reler, rasurar, descartar, reescrever, classificar, encontrar, esperar que venha, tentar arrancar algo de dentro, conseguir, não conseguir. Trocar uma palavra, sem palavras, ter a palavra, faltar com a palavra, de poucas palavras, honrar a palavra, a palavra na ponta da língua, nem uma palavra a mais nenhuma a menos¹⁰⁵.

“São poucos os acontecimentos que não deixam pelo menos um rastro escrito,”¹⁰⁶ quase tudo, uma hora ou outra, passa por uma folha de papel, pela página de um caderno, pelo fólio de uma agenda, pela marcação pautada ou qualquer outro suporte improvisado sobre o qual se inscreve, em velocidade variável, letra customizável e com diferentes técnicas. Os vários elementos que compõem o ordinário da vida, um ou outro, quase todos, alguma vez esbarra na forma de palavra nas listas, tabelas, cartazes, anúncios, notícias, panfletos etc. Apreendemos e aprisionamos as coisas na forma de palavras escritas, assim, ao acaso.

Numa espécie de Aleph borgiano, “o espaço começa assim, apenas com palavras, signos traçados numa página em branco”¹⁰⁷, e cresce ao infinito. Borges, em seu conto, descreve a aproximação e o desafio do narrador ao encarar o inefável da

¹⁰⁵ Referência ao trabalho da artista Marilá Dardot, exposto na galeria vermelho, Ainda sempre ainda, 2022.

¹⁰⁶ PEREC, 2000. pp. 24. (tradução livre) *Il y a peu d'événements qui ne laissent au moins une trace écrite.*

¹⁰⁷ PEREC, 2000. p.26 (tradução livre). *L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche.*

página em branco, onde começa o desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem: como transmitir aos outros o infinito do Aleph?, se pergunta. E procura em vão imagens equivalentes do infinito, algo em que pudesse materializar o tudo, o imaterializável, mas, mesmo assim, seu relato estaria contaminado de literatura e, portanto, de falsidade. Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, mesmo que parcial, de um conjunto infinito. E, ao tentar narrar esse instante de apreensão do buraco negro que é o Aleph, que tudo contém, Borges chega ao ponto crucial sobre a debilidade, digamos, da linguagem, pois o que viram os olhos do narrador foi algo *simultâneo*; o que ele pôde transcrever foi *sucessivo*, pois a linguagem o é. A palavra escrita, ao privilegiar um sentido único, reduz a capacidade expressiva e comunicativa da experiência subjetiva do mundo; composta por elementos móveis, a escrita determina uma consciência linear.¹⁰⁸ E, do mesmo modo como Perec termina¹⁰⁹ seu livro, Borges encerra o relato do narrador: “algo, entretanto, registrarei.”¹¹⁰ A tentativa de apreensão esta sim é infinita, somos criaturas insistentes.

Descrever o espaço é construí-lo, primeiramente na mente, e depois no papel: “nomeá-lo e traçá-lo à maneira dos fazedores de portulanos que saturavam as orlas com nomes de portos, nomes de cabos, nomes de enseadas, até que a terra acabe por ser separada do mar apenas por uma faixa contínua de texto”¹¹¹. O espaço começa com um mapa padrão, algo como algumas dezenas de termos geográficos miraculosamente reunidos em um dicionário e deliberadamente abstratos: eis o deserto com seu oásis, a nascente e o riacho, a torrente, o

¹⁰⁸ MCLUHAN, 2018.

¹⁰⁹ PEREC, 2000. p.180 (tradução livre) : “Escrever: tentar meticulosamente reter alguma coisa, fazer sobreviver alguma coisa: apanhar alguns fiapos precisos do vazio que se escava, deixar, em algum lugar, um sulco, um traço, uma marca ou alguns sinais.”

¹¹⁰ BORGES, 2016.

¹¹¹ PEREC, 2000. p.26 (tradução livre) : *le nommer, le tracer, comme ces faiseurs de portulans qui saturaient les côtes de noms de caps, de noms de criques, jusqu'a ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer par un ruban continu de texte.*

córrego, o canal, a confluência, o rio, o estuário, a embocadura e o delta, eis o mar e suas ilhas, seu arquipélago, suas ilhotas, seus recifes, seus rochedos, seus escolhos, seus penedos, seu banco de areia, e eis o estreito, e o istmo, e a península, e a angra e o passadouro, e o golfo e a baía, e o cabo e a enseada, e a ponta, e o promontório, a laguna e a falésia, as dunas, a praia, e os charcos, e os pântanos, o lago, e as montanhas, o pico, a geleira, o vulcão, o contraforte, a encosta, a garganta, o desfiladeiro, eis a planície, e o planalto, e o monte, e a colina; eis a cidade e seu ancoradouro, e seu porto, e seu farol...

Esse simulacro (ou representação) de espaço, essa simples nomenclatura que pousa, a título de aperfeiçoamento, nas representações dos atlas e dos mapas, no entanto, sequer exige que o leitor feche os olhos para que esse espaço suscitado pelas palavras, esse simples espaço do dicionário, esse simples espaço de papel seja animado, povoado, preenchido. Este é, pois, o trabalho do escritor, ao alinhar as palavras, deve construir espaços.

A cama (e o íntimo). Assim como a página, este retângulo em branco, a cama é analisada por Perec a partir de descrições e de lembranças, pois, afinal, todos nós temos lembranças íntimas de cada um desses segmentos, parcelas, pedaços simbólicos do espaço doméstico. A cama é a medida do corpo, é o espaço individual por excelência, temos uma e apenas uma cama que é verdadeiramente nossa. Nesse artefato relativamente simples nos colocamos feito linha do horizonte, irmanando-nos à superfície terrestre e também dividindo-nos entre entranhas e galáxias. Perec ao falar do espaço íntimo, da solidão e da memória, faz referência, em forma de trocadilho, às memórias involuntárias de Proust¹¹², como se ao deitar na cama e olhar para o teto, fosse a primeira conexão desperta com nosso inconsciente, com nosso íntimo.

O livro *Em busca do tempo perdido*¹¹³ é a história do nascimento de um escritor, mas é também a história (ou a busca) de uma consciência marcada pela observação e introspecção; onde o mundo e o eu se misturam. O mundo não se ordena em torno de nós, mas está em nós, e a cama é ela mesma um elemento simbólico da introspecção: o narrador sozinho em posição fetal. Perec vai beber à beça em Proust quanto a essa orquestração literária das peças da memória afetiva, as lembranças da infância e da juventude. A ambição do narrador de Proust é recuperar a totalidade de sua experiência vivida, semelhante à árdua tarefa que Perec se coloca ao esgotar sua ideia de cama; “espaço do sonho e da nostalgia edipiana.”¹¹⁴ E o modo que ambos encontram para recuperar tais experiências é por meio da arte, capaz de decifrar a significação das aparências.

*Feliz daquele que pode dormir sem medo e sem remorso
No leito paternal, maciço e venerável,*

¹¹² Atribui-se a frase “durante muito tempo costumava deitar-me por escrito” a Marcel Proust.

¹¹³ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Editora Nova fronteira. Rio de Janeiro: 2016

¹¹⁴ PEREC, 2000, p. 35. (tradução livre): *espace du rêve at de la nostalgia edipienne*. Na sequencia do trecho notado Perec cita o poema de José de Maria de Heredia, Treféus.

*Onde todos os seus tanto se fizeram natos quanto mortos.*¹¹⁵

O íntimo também parece poder ser descrito pelos objetos dispostos ao lado da cama, como se esta escolha, esta pequena coleção que armazenamos na mesa de cabeceira, essa companhia notívaga, pudesse falar mais de nós do que qualquer relatório minucioso de nossa rotina: “alguns lápis, um apontador, uma borracha (...), um seixo recolhido na praia em Dieppe, algumas outras lembranças miúdas e um calendário”¹¹⁶.

A reunião de banalidades na forma de objetos parece atrair mais o olhar do escritor que qualquer grande fato biográfico ou histórico. Baudrillard¹¹⁷ diria que vivemos o tempo dos objetos, o que significa, diz ele, "que vivemos segundo o seu ritmo e sua incessante sucessão."¹¹⁸ É assim que o espaço está sempre mudando em sua fisionomia, em sua fisiologia, em sua estrutura, em suas aparências e em suas relações. Em seu livro de 1966, *Les choses, As coisas*, Perec narra a história de um casal, Jérôme e Sylvie, obsessivo com as coisas, com seus pertences, e o que elas representam na sociedade francesa dos anos 1960 – como se essa relação com os objetos pudesse, inclusive, narrar a história de uma década no ocidente. Insatisfeitos com a vida que levam, se apegam ao turbilhão de objetos, móveis, roupas, joias, que eles têm ou gostariam de ter, enxergando essa posse como liberdade.

¹¹⁵ Poema Troféus de José Maria de Heredia, citado por Perec, pp. 35.

¹¹⁶ PEREC, 2000, pp. 37. (tradução livre): *des crayons, um taillecrayon, une gomme [...] um galet ramassé sur la plage de Dieppe*.

¹¹⁷ BAUDRILLARD, 1970, p. 18.

¹¹⁸ BAUDRILLARD, 1970, p. 18. "Vivemos a era dos objetos: quero dizer que vivemos no seu ritmo e segundo sua incessante sucessão. Somos nós que os vemos hoje nascer, perfazer-se e morrer, enquanto em todas as civilizações anteriores eram os objetos, instrumentos ou monumentos que sobreviviam às gerações humanas."

O contrassenso entre a materialidade das coisas e a mobilidade do corpo pauta uma série de reflexões sobre a nossa sociedade e a maneira como nos instalamos rigidamente em nossos espaços domésticos, nos apegamos a nossa propriedade, a nossa suposta identidade de bairro etc.

“Mais algumas banalidades”¹¹⁹, escreve o escritor ao virar a página e, em seguida, descreve algum dado curioso ou trecho de anedota. A ideia da banalidade ou do ordinário, se sobrepõe, então, à ideia de posse ou acumulação de objetos e perpassa todo o livro que não faz mais que coletar trechos da grande banalidade que é nossa existência: “passamos mais de um terço da vida em uma cama”.

¹¹⁹ PEREC, 2000, p. 38. (tradução livre): *Ancore quelques banalité.*

O quarto (e o inventário). Ao minuciar o quarto, traz novamente à superfície Proust¹²⁰. Perec percorre os quartos de sua biografia, os quais se recorda com certa precisão descritiva: “as lembranças se apegam à estreiteza daquela cama, à estreiteza daquele quarto, ao amargor daquele chá forte demais e frio demais”¹²¹. Assim como Proust, ou em homenagem a ele, o escritor se propõe a fazer um inventário, tão exaustivo e preciso quanto possível, de todos os lugares onde dormiu. Até a publicação de *Espèces d’espaces* o autor não havia começado a descrevê-los todos, mas já os havia listado: aproximadamente duzentos.

Um clássico da literatura do século XVIII, cheio de sugestões sediciosas para as gerações seguintes, e para Perec certamente, foi o livro *Viagem através de meu quarto*, de Xavier de Maistre, em que o narrador se propõe a fazer um exercício de risonha subversão de hierarquias – militares, metafísicas ou literárias – fazendo de seu quarto, um mundo. Zombando das circunstâncias em que se encontra, o autor transforma os quarenta e dois dias de castigo em ponto de partida para uma paródia dos relatos de viagem, das dissertações eruditas e dos tratados de filosofia. Todos os registros de discurso são confrontados nos caprichos de suas descrições, no curso errático dos pensamentos ou ainda nas inclinações incontornáveis do corpo: a prisão, o quarto! As descrições perrequianas tem muito do método debochado de Maistre de subversão de hierarquias, tanto dos objetos observados, quando do discurso implicado nessa descrição.

Gaston Bachelard, em seu *Essai sur la connaissance approchée*¹²² fala sobre o sujeito que trata de enxergar/conhecer o mundo e, ao fazê-lo, acaba por desmembrá-lo ou segmentá-lo em partes. Didi-Huberman comenta essa “estratégia” na observação da obra de arte: como se o “conhecimento detalhado” fosse na direção contrária ao “conhecimento sistemático.” A estratégia da minúcia

¹²⁰ PEREC, 2000, p. 47. “É provavelmente porque o espaço do quarto funciona para mim como uma Madalena proustiana.” (tradução livre): *C’est sans doute parce que l’espace de la chambre fonctionne chez moi comme une madeleine proustienne.*

¹²¹ PEREC, 2000, p 45. (tradução livre): *Les souvenirs s’accrochent à l’étroitesse de ce lit, à l’étroitesse de cette chambre, à l’âcreté tenace de ce thé trop fort et trop froid.*

¹²² BACHELARD, 1968, p.9.

do detalhe, desfaz o que cremos inventariar, como se o sujeito descritor, de tanto decupar o objeto observado, acabasse por dissociar seu ato mesmo de conhecimento. Ou ainda pior: é como se o sujeito descritor, no movimento mesmo de ‘fazer em pedaços’ que constitui a operação do detalhe, “em vez de proceder ao sereno movimento recíproco de uma totalização, reconduzisse contra a sua vontade e sobre si mesmo o ato primeiro, violento, de desarticulação.”¹²³ O sujeito cognitivo cinde o visível na tentativa de totalizá-lo, mas que, desafortunadamente, sofre o efeito de tal cisão – descaracterizando o que observa e narra. Didi-Huberman é enfático na problematização de tal estratégia, como se tivéssemos que escolher: “A pintura ou o detalhe!” a pintura estando perdida, de qualquer maneira. Perdida e não obstante aí, bem diante de nossos olhos. Esse ato de desarticulação que Perec leva a cabo com seus inventários carrega esse apetite de estranhamento, de subversão de hierarquias, de desmontagem dos significados imediatamente atribuídos, de alerta.

Para o inventário que se propôs a fazer, Perec se pergunta como classificar os quartos dormidos: “com certeza não será por ordem cronológica. Provavelmente tampouco por ordem alfabética”, ainda que esta seja a única ordem cuja pertinência não precisa ser justificada. Toda a questão ao redor das listas, sistematizações e organizações das informações rondam as reflexões sobre os espaços, como se fossemos aprendendo, à medida que mergulhamos na alfabetização e na mediação das palavras, que nomear e classificar são procedimentos quase que indistintos, ou de origem e vontade semelhantes: Pensar/Classificar, é o título de um livro póstumo de Perec que reúne alguns textos apátridas que versam sobre os desafios das classificações e seus métodos. Fazer um inventário, botar em ordem, dar ordem, classificar, separar, eliminar, jogar fora, abrir mão. Falar ou escrever, enfim, formalizar a linguagem verbal em alguma mídia não deixa de ser uma classificação daquilo que representamos em signo: um substantivo? Um verbo ou ação? Um nome! Mas também como classificamos, em qual gênero, um diálogo, um poema, uma prosa, um guia de

¹²³ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 302.

viagem ou dicionário. Tudo implica uma certa classificação, desde a célula mínima da letra, até o grande discurso.

Ainda sobre a listagem dos quartos, diz que talvez pudesse ordená-los de acordo com a disposição geográfica como um “guia” ou então segundo uma perspectiva temática numa espécie de tipologia de quartos de dormir:

1. Meus quartos
2. Dormitórios e alojamentos
3. Quartos acolhedores
4. Quartos de hóspedes
5. Dormidas improvisadas (divã, carpete + almofadas, tapete, *chaise longue* etc.)
6. Casas de campo
7. Chácaras alugadas
8. Quartos de hotel
 - a) decadentes, em pensões, em albergues
 - b) luxuosos
9. Condições atípicas: noites no trem, no avião, no carro; noites sobre um barco; noites de guarda; noites na delegacia; noites sob a barraca; noites no hospital; noites em claro etc.¹²⁴

O exercício minucioso de listar, das profundezas da memória, os espaços de pernoite, tratando de classificá-los e encontrar uma ordem ou padrão que lhes dê lugar, resguarda a esses espaços, advindos do passado, uma função que vai e vem, entre reencontrá-los, no afeto, e apagá-los na servidão de sua seriação/rotulação. A questão do esgotamento de um determinado tema ou objeto

¹²⁴ PEREC, 2000, pp. 48.

é um problema da ordem da linguagem: capaz de misturar tempos, leituras e significações. Mas para esse feito ou encargo, pressupõe-se uma possível esgotabilidade dos espaços e se impõe um problema verbal. O problema parece não estar no espaço e sim na linguagem que se propõe a materializar o esgotamento, derramar e, por fim, desaparecer com o objeto descrito. Lavando-o a outra esfera: a do futuro. Damos tempo ao substantivo. O verbo vira ação. “Habitar um quarto, o que é isso? Habitar um lugar é apropriar-se dele? O que significa se apropriar de um lugar?”¹²⁵

¹²⁵ PEREC, 2000, pp. 50. (tradução livre): *Habiter une chambre, qu'est-ce que c'est? Habiter un lieu, est-ce se l'approprier ? Qu'est-ce que s'approprier un lieu ?*

O apartamento (e a funcionalidade). A inquirição a respeito do verbo “habitar”¹²⁶ também transpassa todo o livro *Espèces d’espaces* numa sondagem sobre nossa apropriação, um verbo ativo que envolve o corpo aos espaços, o que significa ocupar, se apropriar de um lugar? Ao se fazer esta pergunta Percec menciona o projeto de um amigo próximo que se propõe a passar um par de meses “habitando” os aeroportos do mundo, sem jamais tirar os pés desses não-lugares¹²⁷, de um aeroporto a outro, suprindo suas necessidades fisiológicas e sociais nos “sanitários e chuveiros, saunas secas e a vapor”, nos aeroportos

“encontramos cabeleireiros, pedicuras, enfermarias, massagistas e fisioterapeutas, engraxates, lavanderias [...], relojoarias e ópticas; neles encontramos restaurantes, bares e cafeterias, lojas de artigos de couro e perfumarias, floriculturas, livrarias, casas de discos, tabacarias e confeitarias, papelarias e serviços de fotografia; neles encontramos lojas de alimentos, cinemas, um correio, serviços móveis de assistência pessoal e, obviamente, um punhado de bancos [...]”¹²⁸.

¹²⁶ Em seu livro póstumo intitulado *Penser/Classer*, contém um texto, chamado *De quelques emplois du verbe habiter*, em que Percec dedica uma dúzia de parágrafos para explorar o uso rotineiro deste verbo e como transita suas significações dependendo das formulações frasais e circunstâncias.

¹²⁷ No mesmo livro *Penser/Classer*, Percec escreve um texto chamado *Bibliografia para o século 21* em que, basicamente, faz uma lista de autores/livros “essencial” e Marc Augé aparece com destaque, com muitos livros, inclusive o *Não lugares*.

¹²⁸ PEREC, 2000, pp. 56. (tradução livre): *on y trouve des coiffeurs, des pédicures, des infirmières, des masseurs-kinésithérapeutes, des cireurs, des pressings-minute [...] des horlogers et des opticiens; on y trouve des restaurants, des bars et des cafétérias, des maroquiniers et des parfumeurs, des fleuristes, des libraires, des disquaires, des marchands de tabac et des confiseurs, des marchands de stylos et des photographes ; on y trouve des magasins d’alimentation, des cinémas, une poste, des services de secrétariat volant, et, évidemment, une flopée de banques.*

Ou seja, do ponto de vista prático todas as necessidades humanas, digamos, são supridas pelas dependências dos aeroportos, que oferecem serviços 24 horas por dia para seus usuários. Mas o que deseja o escritor ao associar o verbo “habitar” ao espaço híbrido e hostil de um aeroporto?

Marc Augé, algumas décadas depois, usa o aeroporto como principal símbolo de sua concepção dos *Não lugares*: espaços de passagem, incapazes de dar forma a qualquer identidade. Para Augé, o excesso de espaço remete paradoxalmente ao encolhimento do mundo, e essa aparente ambiguidade altera escalas que incidem, em termos planetários, sobre as concentrações urbanas, migrações populacionais e contribuem para a produção de não lugares. Esses não lugares se materializam: nos aeroportos, nas vias expressas, nas salas de espera, nos centros comerciais, nas estações de metrô e também nos campos de refugiados, ou seja, “lugares” por onde circulam muitas pessoas e bens, mas cujas relações são incapazes de criarem identidade de grupo. Perec, portanto, antecipa reflexões que se tornarão urgentes para a pós-modernidade ou supermodernidade, como prefere Augé.

Em seguida à proposição de habitar um aeroporto, Perec questiona a disposição e a acomodação das funções nos apartamentos, pensados por arquitetos: “todos os cômodos se parecem mais ou menos, não é o caso de se deixar impressionar com essas histórias de módulos e outras bobagens: eles nunca passam de espécies de cubos, digamos, paralelepípedos retangulares”¹²⁹ – Perec descama algumas críticas de sotaque parisiense aos espaços impessoais da arquitetura moderna. Graceja com a ideia de funcionalidade aplicada à moradia e às atividades domésticas característica da modernidade e do pós-guerra: “em todo caso, o que me vem à mente na divisão modelo dos apartamentos de hoje em dia é que o funcional funciona segundo um procedimento unívoco, sequencial e

¹²⁹ PEREC, 2000, p. 59. (tradução livre) : *toutes les pièces se ressemblent peu ou prou, ce ne pas la peine d'essayer de nous impressionner avec des histoires de modules et autres fariboles : ce ne sont jamais que des espèces de cubes, disons des parallélépipèdes rectangles.*

nictemeral:¹³⁰ as atividades cotidianas correspondem a intervalos de tempo, e cada intervalo de tempo corresponde a um dos cômodos do apartamento.”¹³¹ Apesar de ponderar que nem sempre as famílias ou indivíduos vivem como a disposição dos cômodos do apartamento costuma sugerir, afirma que, apesar disso, “é assim e não de outra maneira que os arquitetos e urbanistas encaram nossa vida ou querem que a vivamos”. Como no filme de Jaques Tati, *Mon Oncle*, de 1958, no qual as personagens ora estão fascinadas e bestificadas, ora estão imersas e condenadas às determinações dos aparatos tecnológicos da casa moderna-futurista que age sobre eles; projetada por um arquiteto, a casa acaba por atuar sobre seus moradores e convidados, tratando-os como robôs que se equivalem aos objetos domésticos.

A casa, ou apartamento, traz consigo a ideia de fronteira: de um lado, eu e o meu lar, o privado, o doméstico – o espaço sobrecarregado de propriedades: “minha cama, meu tapete, minha mesa, minha máquina de escrever, meus livros” – do outro lado tem os outros, o mundo, o público, o político. Fronteira dura como qualquer outra, pela porta da casa não se pode cruzar de um lado a outro sem que tenhamos uma senha, há que se atravessar o limiar, tem que mostrar que você é um deles, tem que se comunicar, “igual o prisioneiro se comunica com o exterior.”¹³² A gente se protege, se defende. As portas interrompem e separam. As chaves são senhas que levamos no bolso, e que perdemos. Porém, “o problema não está em ter chaves ou não: se não houvesse porta, não haveria chave.”¹³³

¹³⁰ Sobre a palavra “nyctémérale” Perec coloca uma nota que diz o seguinte: *Voilà, la plus belle phrase du livre!* (Eis a frase mais bela do livro!). Nictemeral, em definição informal significa o espaço de tempo que compreende 24 horas, ou seja, um dia e uma noite.

¹³¹ PEREC, 2000, pp. 59. (tradução livre) : *Ce qui m'apparaît, en tout cas, c'est que dans la partition modèle des appartements d'aujourd'hui, le fonctionnel fonctionne selon une procédure univoque, séquentielle, et nyctémérale : les activités quotidiennes correspondent à des tranches horaires, et a chaque tranche horaire correspond une des pièces de l'appartement.*

¹³² PEREC, 2000, pp. 73. (tradução livre) : *comme le prisonniers communique avec l'extérieur.*

¹³³ PEREC, 2000, pp. 74. (tradução livre) : *le problème n'est pas qu'il y ait ou non des clés : s'il n'y avait pas de porte, il n'y aurait pas des clés.*

A porta quebra o espaço, dissocia-o, impede a osmose, impõe a divisão em compartimentos. É difícil imaginar uma casa que não tenha porta, mas passeando por suas memórias, Perec comenta que viu uma assim certa vez, em Lansing, Michigan, Estados Unidos da América. A casa foi desenhada por Frank Lloyd Wright,¹³⁴ e Perec faz uma descrição prolongada do caminho que leva o pedestre a adentrar a casa, com sutileza e indeterminação:

[...] começava-se seguindo uma trilha suavemente sinuosa [...]. Pouco a pouco, como que por acaso, sem pensar a respeito, sem que em momento algum se tivesse o direito de afirmar ter percebido algo como uma transição, uma ruptura, uma passagem, uma solução de continuidade, a trilha se tornava pedregosa, [...] enquanto à esquerda a inclinação do terreno começava a se parecer de forma bastante vaga com uma mureta, depois com um muro de opus incertum. Então aparecia algo como um telhado com claraboia praticamente indissociável da vegetação que a invadia. Mas, na verdade, já era tarde demais para saber se você estava dentro ou fora: ao final da trilha, as lajotas passavam a ser adjacentes e você se via em meio àquilo que habitualmente se chama de uma entrada [...] dava a impressão de que ela tinha fluído por aquela colina como um gato que se empelota sobre uma almofada.¹³⁵

Após sua descrição delicada dos arranjos orquestrados e fluídos do projeto de entrada da casa poética e burguesa, Perec conta o desenlace dessa anedota, tanto moral quanto previsível: uma dezena de casas mais ou menos parecidas,

¹³⁴ Casa Goetsch-Winckler, 1940

¹³⁵ PEREC, 2000, pp. 74.

espalhadas pelos contornos de um clube privado de golfe inteiramente cercado, e guardas vigiando o único portão de entrada; “Vi muitos filmes americanos na minha juventude,” brinca o escritor. Especialista nessa espécie de *zoom out*, de afastamento (sarcástico) que parte do objeto específico “a porta” e vertiginosamente nos leva com seus olhos pra traz, transformando a porta em pórtico, em fronteira, em segregação.

Mas, e as paredes? Ah, elas servem para pendurar um quadro. Pendura-se o quadro na parede para esquecer que havia uma parede, mas ao se esquecer da parede, esquece-se também do quadro. Assim como a linguagem, que deve ser olhada e resinificada, também as paredes e os quadros demandariam atenção especial: “seria necessário trocar continuamente, seja de parede, seja de quadro, pendurar outros quadros na parede sem parar, ou trocar o quadro de parede o tempo todo.”¹³⁶

Em contraposição às imposições do projeto da casa, Perec sugere uma série de novas organizações espaciais possíveis para um lar: por atividades (ler, fumar, descansar etc.), por sentidos (olfato, visão, tato), por dias da semana ou por temáticas. E completa com uma observação sobre nossa incapacidade de imaginar um espaço que fosse absoluto e deliberadamente inútil, “não seria um depósito, não seria um quarto suplementar, nem um corredor, nem uma despensa, nem um esconderijo”, um espaço sem função, não “sem função precisa”, mas precisamente sem função: não plurifuncional, pois isso, diz o autor, todo mundo sabe fazer, mas um espaço afuncional, que não servisse para nada, não lembrasse nada. Entretanto, assume sua incapacidade de imaginar um espaço como tal, porque a própria linguagem revelou-se inapta a descrever esse nada, esse vazio, “como se só pudéssemos falar daquilo que é repleto, útil e funcional”. Podemos imaginar o que desconhecemos? Onde não há referencial, não há signo, não há linguagem e, portanto, não há projeto.

¹³⁶ PEREC, 2000, pp. 77. (tradução livre) : *On alors il faudrait changes continuellement, soit des mur, soit de tableau, mettre sans cesse d'autres tableaux sur les murs, ou tout le temps changer le tableau de mur.*

Como afastar as funções, afastar os ritmos, os hábitos, como afastar a necessidade para entender melhor os espaços? O que está propondo o autor ao questionar as funções precisas dos lugares? Seria uma crítica à maneira com que construímos nossos apartamentos e casas ou seu questionamento antecede a construção desses espaços e diz respeito ao modo com que olhamos, vemos e entendemos os espaços? Pois bem, parece que Perec está entretido e determinado a demolir algumas de nossas construções mais sólidas: nossa concepção espacial e as linguagens que as expressam e moldam.

O prédio (e os modos de usar). O prédio é um projeto de romance. O capítulo começa por comentar os procedimentos internos do livro de Perec *Vida: modos de usar*, no qual o autor faz um percurso por dentro de um edifício descrevendo seus moradores, seus apartamentos, suas banalidades e excentricidades. Como a literatura permite extrair fragmentos físicos do edifício tais como paredes e fachadas, os espaços acabam sendo construídos a partir dos usos dados por seus moradores, por meio de descrições dos cômodos revelados e as atividades que neles acontecem. Uma das fontes inspiradoras deste projeto de romance é um desenho de Saul Steinberg¹³⁷, publicado em *The Art of living*,¹³⁸ 1952, em que é representada uma pensão de Nova Iorque sem sua fachada, onde pode-se visualizar todos os cômodos, circulações e seus usuários.

Os saltos narrativos propostos pelo narrador do livro seguem uma fórmula matemática a partir da qual o cavalo, no jogo de xadrez, é capaz de tocar todas as casas do tabuleiro, sem repetir nenhuma delas. É um projeto complexo de romance baseado num sistema matemático sobreposto a um corte vertical de um edifício parisiense clássico. As restrições matemáticas não param por aí, para a escrita do *A vida modos de usar* Perec construiu uma enorme tabela que completou com séries de três números dispostos por cálculos que dessem a impressão do aleatório; o primeiro número determinava a *posição* da personagem, o segundo o *capítulo* em questão e o terceiro a *atividade* a ser executada. Assim construiu a saga das personagens e a composição de seus apartamentos por meio de um guia matemático construído por ele, que pautava as decisões cruciais da narrativa.

¹³⁷ O desenho de Steinberg, de traço fino, em branco e preto, ilustra um edifício nova-iorquino de quatro andares, à esquerda mostra um trecho da fachada, a entrada da pensão, uma escada de nove degraus e a porta adornada, sob as janelas e suas floreiras dos andares superiores. À direita, arranca a fachada e apresenta o interior dos cômodos, em perspectiva, todos mobiliados e habitados.

¹³⁸ Londres, Hamish Hamilton, 1952.

Em seu livro *Literatura e matemática*¹³⁹, Jacques Fux comenta a fundo os procedimentos matemáticos aplicados às obras de Perec (e Borges também, assim como o pessoal da OuLiPo), e como o autor os incorpora pela via da ficção e dos jogos linguísticos. Outra questão interessante de se notar quando pensamos nas obras literárias que levam em conta a matemática como estrutura ou como ferramenta ficcional é o papel do leitor no preenchimento dessas lacunas ou espaços possíveis de interpretação. Se o texto narrativo é um bosque de caminhos que se bifurcam, dentre os quais o leitor é obrigado a escolher, o conhecimento matemático permitiria criar, nesse contexto narrativo, novas alternativas possíveis de serem percorridas. A leitura se apresenta como uma resolução de enigmas – conforme aquilo que Barthes chamava de “código hermenêutico”, que podemos associar ao hermético, ao segredo e ao suspense, como de fato uma invocação ao leitor. Além disso, outro nível de potencialidade da atuação do leitor desdobra-se na intertextualidade e nos jogos de citações; Perec intercala suas palavras com as de outros autores, seja por vias da citação direta, referenciada, entre aspas, seja pela incorporação de frases e ideias que se misturam às suas, demandando do leitor uma atenção e um repertório literário – mas que este não é excludente, é apenas mais uma camada de interpretação.

O desvelar do interior, da privacidade e, sobretudo, da convivialidade é cerne de atenção de Perec que, apesar de ter a arquitetura e a construção espacial como estrutura axial de suas análises, ao fim e ao cabo, elas são determinadas pelo uso, caso contrário, inexistem enquanto narrativa. Tudo aquilo que é costumeiro ou habitual, como os lugares de nossa rotina, como nosso edifício ou nossa língua, em algum momento, de tão banais e invisíveis, quando deixamos de nos atentar a eles, vão morrendo. Paul Valéry, em seu ensaio *Poesia e pensamento abstrato*, diz que é preciso praticar uma “limpeza da situação verbal,”¹⁴⁰ uma faxina que tirasse da frente nossos vícios, ideias preconcebidas ou herdadas, pois

¹³⁹ FUX, Jacques. *Literatura e matemática*, Jorge Luís Borges, Georges Perec e o OuLiPo. São Paulo: Perspectiva, 2016.

¹⁴⁰ VALÉRY, 1991, p. 202.

o mal-uso da linguagem poderia interromper reflexões mais precisas ou ampliadas e profundas. O papel da poesia não seria precisamente esse, de salvar a língua do desgaste? Valéry ainda defende que quando nos deparamos com uma questão nova ou inexplorada, ela está “no estado de infância em nós; ela balbucia: só encontra termos estranhos, carregados de valores e associações acidentais.”¹⁴¹ De encontro ao acidental¹⁴², portanto, deve-se mais vagar e rigor ao olharmos para a linguagem verbal, pois ela é a ponte interpretante do mundo, é a estrada que nos é oferecida ou imposta. Por essa razão, Percec defende que, de tempos em tempos, deveríamos sistematicamente observar os espaços, erguer a cabeça ao estranhamento: “fazer visita aos vizinhos” ou subir de escadas até o último andar, mesmo que você viva no segundo piso. O mesmo se dá com a linguagem, a exaustão semântica desgasta a língua que precisa ser reinventada, como o convívio condominial.

¹⁴¹ VALÉRY, 1991, p. 202.

¹⁴² Em um paralelo com a arquitetura, significa dizer que o projeto (já há muito testado e sabido pelo arquiteto experiente) não deve dobrar a realidade, mas, sempre e de novo, aprender com a "dinamogenia" do real para, então, se fazer, em uma nova versão. Assim, a "realidade", como para o Claude Monet, é sempre imóvel e a pintura, a arte ou o projeto de arquitetura, é tanto melhor, quanto for o seu vínculo com o INSTANTE, o fugidio.

A rua (e o infraordinário ou inacabamento). Do privado ao espaço público. A *rua* é um momento de virada do livro, o olhar sobre a cidade aparece com mais vigor e também os traços do projeto *Lieux*¹⁴³, e as descrições exaustivas dos lugares.

*O alinhamento paralelo de duas séries de prédios determina aquilo que chamamos de rua: a rua é um espaço ladeado de casas, geralmente em seus dois lados mais compridos; a rua é o que separa as casas umas das outras e também o que permite ir de uma casa a outra, seja seguindo ou atravessando a rua*¹⁴⁴.

Depois de uma descrição que se alonga, numa tentativa de esgotar linguisticamente seu objeto, como se ao dissecá-lo pudesse por fim capturá-lo, entendê-lo ou, ao menos, vê-lo, Perec propõe um *Trabalho prático*, no qual convida o leitor a se dedicar a uma descrição semelhante àquela feita por ele.

Não é a primeira nem a última convocação ou nomeação do leitor, mas talvez seja a mais emblemática, pois se remete às instruções de como observar e descrever um lugar que utilizou no projeto *Lieux* (Lugares) e que resultou, por exemplo, em seu livro *Tentativas de esgotamento de um lugar parisiense*.

Começa por incentivar o leitor a escolher um lugar qualquer e se acomodar, com lápis e papel na mão: “Observar a rua, de tempos em tempos, talvez com uma preocupação um pouco sistemática. Aplicar-se. Não ter pressa”. Numa espécie de meditação contemplativa-ativa, Perec vai dando instruções ao leitor: “Anotar aquilo que se vê. O que acontece de notável. Será que sabemos ver o que é notável? Tem alguma coisa que nos impressiona? Nada nos impressiona. Não sabemos ver”. Sentencia nossa incapacidade de ver, tudo passa despercebido, sem profundidade, sem qualquer notação digna de registro, estamos

¹⁴³ Ver capítulo sobre o Projeto Lieux, nesta dissertação.

¹⁴⁴ PEREC, 2000, p. 93.

anestesiados pelo *Infra-ordinaire*, pelo ordinário, pelo prosaico, insensíveis à vida como ela se apresenta no cotidiano.

Perguntar-se sobre o cotidiano é questionar a cidade, é uma rua de mão dupla onde o escritor coloca o leitor numa posição mais ativa de percepção, pois, afinal, a literatura também não é feita do banal? Reclames, publicidades, propagandas, cartazes, nomes e inscrições urbanas de toda ordem, a despeito das nuances semânticas, todos esses termos aparecem nos escritos de Walter Benjamin que trata de iluminar a via de mão dupla aberta entre a arte e a técnica, em meados do século XIX. Ao longo de deambulações pelas ruas de Berlim ou Paris, essas inscrições urbanas que vão se tornando rotineiras – jornais, revistas, cartazes, panfletos e luminosos – chamam a atenção do autor como elementos decisivos em sua apresentação alegórica da modernidade capitalista. Assim, enquanto em *Rua de mão única* a publicidade é evocada em paralelo com o declínio da forma tradicional do livro impresso, no trabalho das Passagens suas figuras anunciam um novo cotidiano urbano a se formar, constituído e representado por esse estado gráfico – banal, porém tão constituidor da fisionomia da cidade como qualquer outro elemento material.

Em seu livro *Infra-ordinaire*, publicado postumamente, que reúne textos escritos entre 1973 e 1981, Perec faz um inventário do cotidiano, lança um olhar indagativo sobre os hábitos, a maneira com que conduzimos nossas ações diárias: “Como devemos levar em conta, questionar, descrever o que acontece todos os dias: o banal, o cotidiano, o óbvio, o comum, o ordinário, o *infra-ordinário*, o ruído de fundo, o habitual?”

A palavra *infra-ordinário* foi cunhada pela equipe de escritores da revista *Cause Commune* – encabeçada por Georges Perec e Paul Virilio¹⁴⁵ –, e foi escolhida

¹⁴⁵ Virilio vem da Escola Especial de Arquitetura e tem um olhar particular pela vida da cidade ao rés-do-chão, que seria uma espécie de labirinto de significados e familiaridades que poucas vezes são vozes da história. Ambos autores elaboram uma crítica radical ao espetacular. Em seu texto *A derrota dos fatos*, incita seus leitores a "olhar o que não se vê, escutar o que não se ouve, estar atento ao banal, ao ordinário, ao 'infra-comum (VIRILIO, 1973, p.4).

como título da 5ª edição da revista, publicada em fevereiro de 1973. Tratava-se de um arquivo dedicado às noções de "infra-ordinário" e "infra-diário", uma reflexão sobre o cotidiano, o que acontece quando não acontece nada?

Para Perec a falta de perguntas nos insensibiliza e, por consequência, nos cega. “Os jornais diários falam de tudo, exceto do diário. Os jornais me irritam, não me ensinam nada. O que contam não me preocupa/concerne, não me faz perguntas e não responde às perguntas que faço ou gostaria de fazer”¹⁴⁶. O que realmente está acontecendo, o que estamos vivendo, o resto, todo o resto, onde está? O questionamento sobre a insensibilidade do cotidiano se desdobra em direção à cidade, sede, afinal, de nossas ações diárias, construídas e vividas neste estado de anestesia e a linguagem, quiçá, seja um antídoto, ou talvez uma importante lente de aumento para:

“questionar o habitual. Mas como se, justamente, estamos habituados? Não questionamos o cotidiano, ele não nos questiona, não parece colocar um problema, vivemos sem pensar, como se ele não trouxesse perguntas nem respostas, como se não fosse o portador de qualquer informação. Isso já não é mais condicionamento, é anestesia. Nós dormimos nossas vidas em um sono sem sonhos. Mas onde está a nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está o nosso espaço?”¹⁴⁷

Pois bem, o espaço é o cotidiano, ou o cotidiano é feito de espaço e para entendê-lo, voltando ao *Trabalho prático* proposto, “é preciso ir mais devagar, de maneira quase tola. Forçar-se a escrever aquilo que não tem interesse, o mais óbvio, o

¹⁴⁶ PEREC, Georges. *L'infraordinaire*. Paris: Seuil, 1989. p. 10-11.

¹⁴⁷ PEREC, Georges. *L'infraordinaire*. Paris: Seuil, 1989. p. 10-11.

mais comum, o mais sem graça”¹⁴⁸. Assim como Júlio Cortázar, em seu breve conto chamado *Manual de instruções*¹⁴⁹, que descreve uma rotineira saída à rua: “lá embaixo começa a rua; não o modelo já aceito, não as casas já sabidas, não o hotel defronte: a viva floresta onde cada instante pode se precipitar sobre mim como uma magnólia, em que os rostos vão nascer quando eu olhar para eles [...]”, Cortázar e Perec exploram o espaço urbano com a possibilidade de assombro, mesmo que seja apenas uma saída para “comprar o jornal na esquina”¹⁵⁰, como uma magnólia, o espaço tem a aptidão de arrebatá-lo ou transgredir seu lugar, basta ter olhos que vejam para que os espaços vão nascendo à medida que olhamos.

Os *Trabalhos práticos* de Perec tem algo de *Manual de instruções*: “negar-se a que o ato delicado de girar a maçaneta, esse ato devido ao qual tudo poderia se transformar, se complete com a fria eficácia de um reflexo cotidiano. Até logo, querida”¹⁵¹. Ambos, tanto Cortázar como Perec, estão chamando a atenção para o cotidiano como reflexo anestesiado de uma repetição de ações no espaço doméstico e urbano e se perguntando como poderíamos fazer para burlar esse reflexo, jogando outra luz sobre a rotina e o movimento ensaiado que dela advém.

Diante dessas provocações, se formos pensar nas contribuições de Merleau-Ponty, em *O fantasma de uma linguagem pura*, ensaio que inaugura o livro *A prosa do mundo*, “a língua contém o germe de todas as significações possíveis [...] porque toda significação que aparece na experiência dos homens traz sua fórmula no próprio cerne”¹⁵² da linguagem. Para transformar a anestesia do costume, portanto, teríamos então que fazer uso da consciência do vício por meio da tradução em linguagem (verbal), como ensaiam Cortázar e Perec. No entanto, para Merleau-Ponty, nesse exercício temos um novo desafio, que seria extrapolar a linguagem de sua função de “reencontrar a expressão justa previamente

¹⁴⁸ PEREC, 2000, p. 100. (tradução livre) : *Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se force à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne.*

¹⁴⁹ CORTÁZAR, 2021, p. 376.

¹⁵⁰ CORTÁZAR, 2021, p. 376.

¹⁵¹ CORTÁZAR, 2021, p. 376.

¹⁵² MERLEAU-PONTY, 2014. p. 30.

designada a cada pensamento”¹⁵³ senão a ação de tornar pensamento em linguagem verbal é automatizada e cessaria de viver em “estado de tensão” e passaria ao “estado de perfeição”. Para manter a tensão e a língua viva, ainda nas palavras de Merleau-Ponty, “será preciso uma verdadeira subversão das ideias aceitas para que recuperem a consciência de seu inacabamento”. O vigor da língua que conscientiza os gestos e, por sua vez, dá forma aos espaços, reside no entendimento de seu inacabamento, de sua inesgotabilidade, e de uma tensão permanente. Os *trabalhos práticos* de Perec são a expressão fundacional do debate aqui proposto, é o momento do livro em que se materializa, na forma de proposta ao leitor, a busca, que contém um paradoxo, que a esta dissertação tanto interessa: a impossibilidade do esgotamento espacial é reflexo do inacabamento e infinitude da língua, que quanto mais palavras expressa, maior o terreno a ser esgotado e, assim, ao infinito.

¹⁵³ MERLEAU-PONTY, 2014. p. 96.

O bairro (e a portabilidade). O que é um bairro? Você mora no bairro? Você é do bairro? Você mudou de bairro? Você está em qual bairro? Todos entendemos do que se trata o bairro, mas como determinamos seus limites, o que o define? Demarcamos um bairro através de uma medida, “uma porção de cidade onde nos deslocamos facilmente a pé”, ou por meio de uma identificação, “você cumprimenta o dono ou a garçonete do café pelo nome”? Nota-se uma descrição meio açucarada das dinâmicas bairristas e de vizinhança, essa porção da cidade de Paris – onde nasce o *flaneur* –, em que nos deslocamos a pé. No entanto, a noção de bairro implica uma certa familiaridade com essa parcela de cidade e, de certo modo, uma certa utilidade, praticidade e também afeto com aquele entorno: o mercado, o banco da praça etc., que não dialogam diretamente com a ideia de *flanerie*. Do verbo francês *flâner*, o *flanêur* é aquele que vagueia a esmo, sem direção, não está voltando para casa, nem preocupado com o horário do trem. O *flaneur* memoriza a cidade com os pés e não com a cabeça, ou com a lista de compras. As descrições e leituras de Perec do bairro (e da cidade) não idealizam uma figura parisiense única e ilibada, mas pelo contrário, trata de descongelar essa imagem romântica do parisiense com a *baguette* ao sovaco. Não obstante, Perec também tem certo fascínio pela ideia do *flâneur*, como se fizesse parte de uma busca impossível que, aliás, parece rondar toda sua atividade e inquietação: o inalcançável.

Retomando a ideia de bairro e a leve zombaria de Perec, quando à nossa acomodação burguesa, a palavra vizinhança, para Jane Jacobs, comentada em seu livro de 1961¹⁵⁴ – no contexto norte americano, no entanto – ganhou uma espécie de cunho sentimental que não colabora com a compreensão dos bairros e, inclusive, é prejudicial para o planejamento urbano, por exemplo. A atribuição de certo romantismo à ideia de bairro dá lugar a tentativas de transformar a vida urbana num arremedo da vida em cidades de pequeno porte ou subúrbios. Para a autora, a teoria urbanística ortodoxa ainda estaria, naquele então, comprometida com o modelo de bairros supostamente acolhedores e voltados para si, “de um

¹⁵⁴ JACOBS, Jane. *Morte e vida das grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

tamanho que atenda à diversão infantil, ao presumível controle sobre as crianças e ao bate-papo das donas de casa.”¹⁵⁵

Vizinhos, pessoas do bairro, comerciantes, a loja que tem tudo para casa, a tabacaria que fica aberta aos domingos, a farmácia, o correio, o café onde se é um cliente regular etc., tudo isso conforma um espaço de rotina, mas por que nos apegamos tanto ao conhecido, se pergunta Perec. Tem *a vida de bairro*, e *a morte do bairro*, expressões tão dramáticas como nosso apego ao familiar. “Por que não privilegiamos a dispersão? Em vez de viver em um único lugar, tentando em vão nos reunir nele, por que não termos uns cinco ou seis cômodos espalhados por Paris?”¹⁵⁶

Por que tanta simpatia com a ideia de bairro, se tudo está morrendo, se pergunta o autor, que termina comentando que seus interesses são mais excêntricos do que aqueles da pequena escala, “não tenho nada contra o fato de me deslocar, muito pelo contrário”. A ideia de se deslocar fisicamente, sublevando a ideia de pertencimento (a determinado bairro), tão romântica quanto à exaltação parisiense se seus *quartiers*, é também uma indagação sobre a ideia de “cabem” em algum lugar, quanto de nossa satisfação mesquinha de pertencimento não é senão um gesto passivo de estagnação?

Sendo o autor, um parisiense nato, as provocações com relação aos bairros e ao apego ao familiar no espaço urbano é uma facada na tradição e exaltação francesa de suas cidades e *quartiers*, é um sujeito narrador que trata de implodir passo a passo, palavra a palavra, nossa afeição e afincamento ao conhecido e, outra vez, o faz em dupla direção, tanto para o entendimento espacial e rotineiro, quanto com relação à linguagem viciosa que os delinea.

¹⁵⁵ JACOBS, 2014, capítulo 6, o uso dos bairros.

¹⁵⁶ PEREC, 2000, p. 116. (tradução livre) : *Pourquoi ne pas privilégier la dispersion ? Au lieu de vivre dans un lieu unique, en cherchant vainement à s’y rassembler, pourquoi n’aurait-on pas, éparpillés da Paris, cinq ou six chambres ?*

O flerte com certa portabilidade da existência que Perec sustenta/propõe em algumas passagens, lembra o livro que o catalão Enrique Vila-Matas publicou uma década depois, em 1985, chamado *História abreviada da literatura portátil*. Esse breve romance de tons ensaísticos apresenta a reconstrução de uma atmosfera vanguardista na Europa dos anos 1920, da qual participam personagens, lendas e acontecimentos históricos e fictícios sem qualquer teleologia. Trata-se de fragmentos de um mundo ficcional associado a figuras históricas que são costuradas pela existência de uma sociedade secreta, formada por integrantes ilustres quanto Walter Benjamin, Marcel Duchamp e Francis Picabia entre outros muitos. Confraria esta cujos princípios indispensáveis para integrá-la seria: “apresentar um alto grau de loucura, funcionar como uma máquina solteira e cultivar uma obra que coubesse em uma maleta.”¹⁵⁷

Dentre as dimensões que se destacam no livro de Vila-Matas e que se relacionam diretamente com o legado de Georges Perec, encontra-se, em primeiro lugar, uma intertextualidade exposta, em que as referências são um exercício intelectual de urdidura, demandando do leitor um estado de desperta atenção. Existe também um cruzamento entre referências históricas e o universo ficcional, salientando múltiplas camadas a serem exploradas e provocando uma constante desconfiança com relação à narrativa. E tem mais um aspecto que nos interessa aqui como revisita à obra de Perec, por meio da literatura que influenciou e ajudou a formar que é uma espécie de autor-narrador que usa a escrita de maneira performática,¹⁵⁸ e traz uma noção de simultaneidade entre escrita e leitura e, sobretudo, carrega consigo uma ideia, um conceito que talvez tenha mais valor do que a materialidade final da obra – retoma-se o artigo citado, escrito pelo artista

¹⁵⁷ VILA-MATAS, 1985, pp. 13.

¹⁵⁸ Aqui faço menção ao artigo *A literatura portátil de Enrique Vila-Matas: da intertextualidade à arte conceitual*, de Ana Gabriela Dickstein Roiffe, Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio .

LeWitt,¹⁵⁹ sobre a *arte conceitual* e a concepção da *ideia* como principal trunfo da arte. Tanto Perec, quanto Vila-Matas, tem livros cuja *ideia* chega antes que o enredo, são romances ensaísticos que contém uma síntese declarada, seja do ponto de vista da estrutura usada, do artifício de uma restrição linguística ou por conta de uma anarquia criação-realidade, que o enredo só faz materializar essa *ideia* pela via da ficção.

Dizem que Paris é formada por mil pequenos vilarejos e, de fato, é verdade em termos administrativos. Cada *arrondissement* tem sua prefeitura, seu governo local; cada microbairro tem seus mercados suas agências de correio e dos principais bancos, suas lojas elegantes. O traçado em espiral dos *arrondissements* pós-haussmanianos, no entanto, confirma uma certa similitude física-projetual, em contraposição a (suposta) identidade formada com sua ocupação, “como se o Primeiro Arrondissement fosse o modelo de todos os outros, que saem se espiralando do centro, se autoreproduzindo até chegar ao *péripherique*.”¹⁶⁰ Lauren Elkin, autora de uma revisão histórica sobre a ideia do *flâneur*, introduzindo a *flâneuses* – mulheres que caminham pela cidade –, diz que para Agnes Varda os bairros tem muita importância em sua filmografia, “é uma diretora profundamente parisiense, embora seja originária da Bélgica.”¹⁶¹ Em 1977 fez um documentário chamado *Daguerréotype* sobre a rua onde morava, a Rue Daguerre, no Décimo Quarto Arrondissement. A câmera nos apresenta aos tipos de pessoas que moram e trabalham lá, os donos das padarias, da loja de acordeões, das mercearias, dos açougues. Podemos vê-los através das vitrines das lojas, ou “Varda pede que contem sobre suas vidas, o que fazem, de onde são”¹⁶² e comenta em off “no Décimo Quarto todo mundo vem de outro lugar, as calçadas tem cheiro de campo”. Os franceses, em especial os parisienses, são conhecidos por seu mau-humor, talvez por isso os momentos de harmonia cívica,

¹⁵⁹ LEWITT. *Paragraphs on conceptual art*. (1967). In: ALBERRO; STIMSON. *Conceptual art: a critical anthology*, 2000, p. 13-16.

¹⁶⁰ ELKIN, 2022. p. 247.

¹⁶¹ ELKIN, 2022, p. 248.

¹⁶² ELKIN, 2022, p. 248.

e de breves trocas, ganhem destaque para os relatos de convivência de bairro – naquele “pedacinho de cidade vinculado a uma delegacia de polícia...”¹⁶³

Para arrematar as reflexões sobre o bairro Perec termina ainda mais ácido, trazendo à tona a substância da segregação no espaço urbano: e se colocássemos “todos os judeus na *rue des Rosiers*, todos os universitários no *Quartier Latin*, todos os editores em *Saint-Sulpice*, todos os médicos na *Harley Street*, todos os negros no Harlem?”¹⁶⁴ O que está implicado, move e constitui esses espaços urbanos, do ponto de vista político e social aparece na forma de algumas imagens e indagações (literárias) que podem parecer, eventualmente, até levianas, mas que faz parte de uma consciência provocativa do autor e do lugar que a literatura.

¹⁶³ PEREC, 2000, p. 113. (tradução livre) : *petit morceau de ville dépendent d'une commissariat de police...*

¹⁶⁴ PEREC, 2000, p. 116. (tradução livre) : *tous les Juifs rue des Rosier, tous les étudiants au quartier Latin, tous les éditeurs à Saint-Sulpice, tous les médecins dans Harley Street, tous les Noir à Haarlem ?*

A cidade (e o estrangeiro). Como definir algo tão grande e tão presente? Talvez tenhamos, sugere o autor, que começar por estabelecer distinções elementares, por exemplo, entre o que é e o que não é cidade. Observar o que acontece quando a cidade acaba, mas “reconhecer que os subúrbios têm uma forte tendência a deixar de ser subúrbio”,¹⁶⁵ vilarejos inteiros se transformam em bairros das grandes metrópoles que os engolem, as cidades são, portanto, latentes, pouco definíveis e famintas. Até mesmo os mecanismos governamentais, burocráticos ou de organização da cidade têm dificuldade de estabelecer modelos e padrões para as fronteiras do município: “um método absolutamente infalível para saber se estamos em Paris ou fora dela consiste em olhar o número dos ônibus: se eles têm dois Algarismos, estamos em Paris, se têm três, estamos fora de Paris (infelizmente não é tão infalível assim, mas, em princípio, deveria ser).”¹⁶⁶

Nossos mecanismos de demarcar e estipular divisas são tão falhos quanto a distância que os nomes ou as palavras têm das coisas que designam. Perec nos lembra que um *boulevard*, em sua origem, é um passeio ladeado de árvores que dá a volta em uma cidade e ocupa ordinariamente o espaço onde ficavam as antigas muralhas, que era também uma tentativa de fortificar e estabelecer esses limites. Mas, não seria despropositado insistir nessas rotulações ou classificações? A cidade é um bocado de pedra, de concreto, de asfalto, tem monumentos, instituições, “megalópoles. Cidades tentaculares. Artérias. Multidões. Formigueiros?”¹⁶⁷, são, ao fim e ao cabo, palavras. Mas como, de fato, conhecemos nossa própria cidade?

¹⁶⁵ PEREC, 2000, p. 120. (tradução livre) : *Reconnaître que les banlieues ont fortement tendance à ne pas rester banlieues.*

¹⁶⁶ PEREC, 2000, p. 119. (tradução livre) : *un méthode absolument infaillible pour savoir si l'on se trouve dans Paris ou à l'extérieur de Paris consiste à regarder le numéro des autobus : s'ils ont deux chiffres, on est dans Paris, s'ils ont trois chiffres, on est on dehors de Paris, (ce n'est pas aussi infaillible que ça ; mais en principe, ça devrait l'être).*

¹⁶⁷ PEREC, 2000, p. 121. (tradução livre) : *Mégalopoles. Villes tentaculaires. Artères. Foules. Fourmilières ?*

*“Método: seria preciso ou recusar-se a falar da cidade, a falar sobre a cidade, ou então se obrigar a falar dela da maneira mais simples do mundo, falar dela com obviedade, com familiaridade. Afastar todas as ideias pré-concebidas. Parar de pensar em termos muito preparados, esquecer o que dizem os urbanistas e os sociólogos (...). Não há nada de desumano em uma cidade, a não ser nossa própria humanidade.”*¹⁶⁸

Como que em contraposição paradoxal ao desfecho do capítulo anterior, Perec faz uma espécie de ode à Paris: *Ma ville*. Sua cidade nasce, como outras tantas, entre colinas, mais especificamente entre sete delas, e o autor as nomeia como quem relembra e enumera parentes próximos: monte *Valérien*, *Montmartre*, *Montparnasse*, *Montsouris*, a colina de *Chaillot*, as *Buttes-Chaumont* e a *Butte-aux-Cailles*, a montanha *Sainte-Geneviève* etc. E a nomenclatura, como forma de afinidade, se estende às ruas, bairros e estações, familiarizado com os monumentos, igrejas e marcos, Perec diz não poder se perder, como alguém que flana, pois a cidade está nele, em sua memória, em sua formação: “vários lugares se vinculam a lembranças precisas: são casas onde noutros idos viveram amigos que perdi de vista, ou então um café onde joguei pinball por seis horas seguidas”.¹⁶⁹

Como fundir o olhar almejado do *flâneur* a uma geografia crítica que vai além do espaço urbano, mas que compreende e pensa suas dinâmicas? A descrição e percepção das realidades encontradas, enquanto caminhante, nas ruas das cidades revela também a graça e alguma poesia existentes, em traços que o simples vivenciar do cotidiano, através de olhos desatentos, não percebe. Essa percepção poética que aconteceria durante as caminhadas urbanas, segundo os

¹⁶⁸ PEREC, 2000, p. 122.

¹⁶⁹ PEREC, 2000, p. 123. (tradução livre) : *De nombreux endroit se rattachent à des souvenirs précis : ce sont des maisons où ont vécu jadis des amis que j'ai perdus de vue, ou bien c'est un café dans lequel j'ai joué pendant six heures d'affilée au billard électrique.*

pressupostos da *flânerie*, traz à tona ferramentas de reflexão e ação das tessituras dos espaços. Formadas pela “emoção”, principalmente nos espaços das grandes cidades, percebidas na “escala do cotidiano,”¹⁷⁰ essas ferramentas, que nos fazem olhar uma segunda vez, com um ritmo mais lento nos passos, permitem a construção de realidades espaciais mais próprias e humanas. Esse “caminhar” e olhar de um *flâneur* convocam/dialogam com muitas das estratégias que Perec opera em suas aproximações espaciais urbanas por meio da escrita, posto que impossibilitado, já que conhece deveras a cidade, de viver na carne, de perder-se nela como um verdadeiro *flâneur*.

Porém há algo (algum desconforto) entre a extrema familiaridade com esse maciço construído que é Paris, o desafio auto imposto de esgotá-lo e a impossibilidade da prazerosa sensação de ser estrangeiro e estranhar¹⁷¹ naturalmente o que se vê. Daí também todo o debate situacionista que antecedeu a escritura deste livro, mas que ainda ressoava no berço parisiense: “Adoro andar por Paris. Às vezes por uma tarde inteira, sem destino preciso, não exatamente ao acaso, nem à toa, mas tentando me deixar levar.”¹⁷²

Perec se pergunta por que gosta de sua cidade? Não seria seu cheiro nem seus monumentos, aos quais já está demasiadamente acostumado, mas lhe apraze algumas luzes, algumas pontes e cafés, mas, sobretudo, o que mais gosta é voltar a lugares que não via há tempos. Ah, a nostalgia invade o relato. Algumas descrições autobiográficas, como a do jardim público onde lia enquanto ficava de

¹⁷⁰ SANTOS, 2006, p. 231.

¹⁷¹ Curiosamente, o berço da *flânerie* se constrói, justamente, numa cidade que causa estranhamento a seus habitantes; arrasada pelas imensas obras urbanas – encabeçadas pelo *artiste demolisseur*, Georges-Eugène Haussmann, então prefeito, em 1860 –, e Paris se torna estranha para os próprios parisienses. O poeta e caminhante Baudelaire, aturdido pelas mudanças físicas, sociais e econômicas que geram uma nova percepção do espaço urbano, perpassa a cidade com *olhar do estranhamento*.

¹⁷² PEREC, 2000, p. 124. (tradução livre) : *J'aime marcher dans Paris. Parfois pendant tout un après-midi, sans but précis, pas vraiment ao hasard, ni à l'aventure, mais en essayant de me laisser porter.*

olho nas traquinagens da sua sobrinha, acabam lhe passando uma rasteira, mas logo o autor se recupera do golpe sentimentalóide auto proferido: do elogio e da melancolia. Para se aproximar é necessário afastar-se, diria Perec, e parte de sua cidade natal para a “cidade estrangeira” como quem trata de tender a balança em direção à fora: do familiar ao desconhecido – que é altamente mais profícuo para suas elaborações.

Enquanto em nossa própria cidade tentamos em vão nos perder, na cidade estrangeira o que nos impossibilita é a covardia: “vamos ver os quadros e as igrejas. Adoraríamos ficar passeando, flanando, mas não nos atrevemos a tanto: não sabemos ficar à deriva, temos medo de nos perder.”¹⁷³ O que passa quando a possibilidade nos é dada e a cidade se abre em novidade? Curiosamente, quando nos vestimos de estrangeiros, de fato, a língua nos falta, o vocabulário se afasta de tal modo que a deriva se faz impossível. O que buscávamos, se perde, “sequer andamos de verdade, vamos percorrendo a passos largos. Não sabemos direito o que olhar”.¹⁷⁴ Nenhum lugar se deixa vincular a uma lembrança, a uma emoção, a um rosto. Sendo assim, por que ficaríamos particularmente atraídos por isso ou por aquilo? O espaço é neutro, ainda não apropriado, praticamente sem referências: “não sabemos de quanto tempo precisamos para ir de um local a outro; sendo assim, sempre chegamos terrivelmente adiantados.”¹⁷⁵

A flânerie praticada por Charles Baudelaire, formulada mais tarde por Walter Benjamin e reapropriada na forma de *deriva* pelos Situacionistas, aos olhos de Perec, parece inalcançável, uma vez que é impossibilitada pela familiaridade e comodidade de nossa própria cidade, por outro lado é inviabilizada no estrangeiro pela falta de vocabulário e repertório.

¹⁷³ PEREC, 2000, pp. 125. (tradução livre) : *On va voir les tableaux et les église. On aimerait bien se promener, flâner, mais on n'ose pas ; on ne sait pas aller à la dérive, on a peur de se perdre.*

¹⁷⁴ PEREC, 2000, pp. 125. (tradução livre) : *on ne marche pas vraiment, on arpente. On ne sait pas très bien quoi regarder.*

¹⁷⁵ PEREC, 2000, pp. 126. (tradução livre) : *on ne sait pas combien de temps il faut pour aller d'un endroit à un autre ; du coup, on est toujours terriblement en avance.*

O capítulo sobre a cidade termina com uma notação “Sobre o turismo”, que se inicia com uma citação de Júlio Verne, tirando um leve sarro de uma espécie de inglês que viaja com os olhos de seus empregados: “quanto a ver a cidade, nem mesmo pensava nisto.”¹⁷⁶ Debocha, a título de atenção, dos viajantes negligentes, da falta de interesse e desvelo, da ousadia desdenhosa daqueles que não sabem olhar, se deslumbrar nem ao menos, embora com todas as dificuldades implicadas nessa empreitada, tentar ver.

Como resposta a essa espécie diagnosticada de *turismo*, se além a avisos e cuidados a se ter quando se circula na pele de um turista, atenção aos bolsos e mochilas, às direções dos transportes públicos etc., e ainda faz recomendações de médicos e serviços auxiliares na Londres visitada. Sugere cronograma rígido de itinerários para que duas semanas seja suficiente para uma primeira impressão e termina, paradoxalmente, com uma lista de possíveis exercícios do olhar, que flertam com intervenções artísticas e imagens surrealistas: “O obelisco: arredondá-lo e colocar em seu topo uma pena de aço da sua medida. A torre Saint-Jacques: incliná-la ligeiramente. O leão de Belfort: deixá-lo roendo um osso e orientá-lo a oeste. O Panteão: cortá-lo verticalmente e afastar as duas metades em 50 centímetros.”¹⁷⁷ Esse tipo de provocação estética, trata de proferir um golpe final, um golpe artístico, que nos ressuscitaria de nossa anestesia como um gesto esperançoso.

¹⁷⁶ PEREC, 2000, pp. 127. Epígrafe de um trecho de : *Le Tour du monde en 80 jours*, de Jules Verne (tradução livre) : *Quand à voir la ville, il n’y pensait même pas, étant de cette race d’Anglais que font visiter par leur domestique les pays qu’ils traversent.*

¹⁷⁷ PEREC, 2000, pp. 130. (tradução livre) : *L’obélisque : l’arrondir et faire poser à son sommet une plume d’acier à sa mesure. La tour Saint-Jacques : la courber légèrement. Le lion de Belfort : lui faire ronger un os et le tourner vers l’ouest. Le Panthéon : trancher verticalement et éloigner les deux moitiés de 50 centimètres.*

Ao mencionar “as propostas feitas pelos surrealistas para embelezar a cidade,”¹⁷⁸ em seus exercícios do olhar, Perec aciona todo o arcabouço das discussões da década de 1920, das quais ele próprio é tributário – pelas vias de seu amigo próximo Raymond Queneau. Em seu Manifesto Surrealista, André Breton fala sobre as estratégias de um “automatismo psíquico” pelo qual se propunha exprimir, seja verbalmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, “o funcionamento real do pensamento”, buscando a “ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.” Pode-se dizer que as buscas perrequianas têm matriz nesse debate e respondem, em certa medida, a ele, quando se trata de pensar o “funcionamento do pensamento” e a tentativa de ausentar qualquer “controle exercido pela razão”. No caso de Perec, entretanto, não se trata de “ausentar”, mas “evidenciar” esse comando da razão. As descrições de Perec flertam com a escrita automática surrealista, cuja metodologia propunha um fluxo livre, um *pensamento falado*, que Breton importou, ou se inspirou, dos exercícios que Freud aplicava em seus pacientes. A escrita surrealista origina-se de uma crítica ao romance, como ele vinha sendo pensado e estruturado, em face de uma nova realidade, uma nova forma de estudá-la e representá-la era necessária.

Raymond Queneau, depois de romper política e intelectualmente com o movimento surrealista, inspirado pelas experiências gráficas de Mallarmé e pelos dadaístas, funda o grupo OuLiPo e é ele que convida Perec para os encontros. Uma de suas experiências mais radicais se deu no livro *Cem mil Bilhões de Poemas*, publicado em 1961, em que ele propõe uma série de sonetos recombinaíveis: dez matrizes de catorze linhas, metrificadas e rimadas, dispostas em uma página cortada horizontalmente de modo que cada verso fique solto para ser re combinado pelo leitor formando um novo soneto. Não só o gênero de escritura estava sendo contestado, mas também o formato livro como suporte. É, portanto, dessa linhagem que vem Georges Perec enquanto escritor e crítico, é

¹⁷⁸ PEREC, 2000, pp. 130. (tradução livre) : *Repenser à certaines des proposition faites par les surréalistes pour embellir la ville.*

com e contra a presença de seus antecessores que desenvolve seu olhar e desconfiança sobre os espaços, sobre a literatura e sobre a linguagem.

Para coroar o capítulo, termina com uma passagem de Bouvard e Pécuchet, de Flaubert, em que se imagina como sua cidade (no caso Paris e não a Londres comentada) será no futuro. Lança feito projétil, feito projeto, a literatura como construção do imaginário e da materialização das cidades.

O campo (modernidade e farsa) *La campagne* existe para Perec em contraposição à cidade, o que não é urbe, é campo, onde “respiramos melhor, às vezes vemos animais que praticamente não temos o hábito de ver nas cidades, fazemos fogo nas lareiras, jogamos *scrabble* ou outros jogos de tabuleiro”¹⁷⁹. O campo é uma grande ilusão, é uma paisagem, é um pano de fundo distante onde os citadinos aventureiros adentram em busca de descanso e distração. Os corpos urbanos admiram, lá longe, feito pintura, as vaquinhas pastando, as pradarias arroxeadas, as árvores que se destacam no horizonte.

¿*El campo, ese lugar donde los pollos se pasean crudos?*¹⁸⁰ É uma frase clássica, atribuída a Cortázar, mas que, no entanto, já causou discórdia sobre sua autoria; de García Márquez a Oscar Wilde, de Ramón Gomez a Macedônio, encontrei diversos artigos que trataram de entender e encontrar suas origens, mas a discórdia aqui interessa como ponto de partida temático, pois a sentença, curiosamente, poderia se encaixar discursiva e coerentemente na boca de diversos autores ao longo do último século. O autor citadino que enxerga o campo de maneira distanciada e romantizada; enfim, moderna. O campo é, para Perec-narrador, aquele território que ladeia as “segundas casas” dos citadinos que, aos domingos, se atrevem a caminhar alguns metros, para se gabar, durante o resto da semana, do lazer e descanso alcançados, “farão as vezes de trovadores da volta à natureza”.¹⁸¹

¹⁷⁹ PEREC, 2000, p. 135 - 36. (tradução livre) : *on respire mieux, on voit parfois des animaux que l'on n'a pratiquement pas l'habitude de voir dans les villes, on fait du feu dans les cheminées, on joue au scrabble ou à d'autres petits jeux de société.*

¹⁸⁰ CORTAZAR, Julio. Um tal Lucas : "En esta época de retorno desmelenado y turístico a la naturaleza, en que los ciudadanos miran la vida de campo como Rousseau miraba al buen salvaje, me solidarizo más que nunca con: a) Max Jacob, que en respuesta a una invitación para pasar el fin de semana en el campo, dijo entre estupefacto y aterrado: '¿El campo, ese lugar donde los pollos se pasean crudos?'; b) el doctor Johnson, que en mitad de una excursión al parque de Greenwich expresó enérgicamente su preferencia por Fleet Street; c) Baudelaire, que llevó el amor de lo artificial hasta la noción misma del paraíso (...)".

¹⁸¹ PEREC, 2000, p. 135. (tradução livre) : *ils se feront les chantres du retour à la nature.*

Geralmente temos mais espaço no campo que na cidade, há, portanto, mais ideia de horizonte, mas isso não seria caracterização suficiente para diferenciar o campo da cidade – sua particularização desse espaço é sempre construída a partir da negação ou dicotomização com a cidade. O campo não tem características próprias para quem não sabe olhar. Para um homem que nasceu, cresceu e morreu na cidade, cujos hábitos, ritmos e vocabulários, são “os ritmos e o vocabulário de um homem das cidades”¹⁸², é impossível escapar às ponderações idílicas sobre o campo. “No campo, nada me escandaliza; por convenção, eu poderia dizer que tudo me impressiona; na verdade, tudo me deixa mais ou menos indiferente”¹⁸³. Os animais, os procedimentos e atividades relacionados à terra ganham enfaticamente um ar pitoresco, exótico, como se o autor pudesse se redimir, ou assumir sua ignorância e despreparo intelectual para produzir ciência sobre este espaço, nada que supere a “nostalgia das cerejas comidas direto do pé”¹⁸⁴. São considerações intensamente modernas (ou pós-modernas) alinhadas com o espírito de seu tempo europeu pós-guerra, digamos. Em seu livro “O campo e a cidade”, Raymond Williams, vai buscar como esses dois espaços, a princípio tão díspares e antagônicos, mas igualmente complementares e testemunhos de um mesmo processo histórico, eram representados na literatura. Os parâmetros de Williams são de direção inversa aos de Perec, sua análise se origina no campo em direção à cidade. Mas, *grosso modo*, Williams, ao retroceder no tempo, deparou-se com o campo e o passado representados como espaços edênicos¹⁸⁵; contudo, uma periodização dos testemunhos leva o estudioso a concluir que o campo paradisíaco se encontra, cada vez mais, num passado distante. Houve um predomínio notável do campo na literatura através dos séculos, porém, o século XIX tornou-se o tempo da cidade, das massas, da multidão.

¹⁸² PEREC, 2000, p. 136. (tradução livre) : *des rythmes et un vocabulaire d'homme des villes*.

¹⁸³ PEREC, 2000, p. 136-37. (tradução livre) : *À la campagne, rien ne me scandalise ; par convention, je pourrais dire que tout m'étonne ; en fait, tout me laisse à peu près indifférent*.

¹⁸⁴ PEREC, 2000, p. 138. (tradução livre) : *nostalgie des cerises mangées dans l'arbre*.

¹⁸⁵ Do Éden, paradisíacos.

Para Perec “o campo é um país estrangeiro”¹⁸⁶, e assume que seja tarde para mudar qualquer coisa a esse respeito, pois ele pertence a cidade e a cidade o pertence, nela está em casa: “o asfalto, o concreto, as grades, a rede de ruas, a monotonia das fachadas a perder de vista.”¹⁸⁷ Na escola nada se aprende em relação ao campo, a não ser a repetição dos mesmos estigmas e imagens pré-moldadas, as mesmas que o próprio autor repete ao se defrontar com o desafio de caracterizar esse espaço como espécie de espaço.

Por uma utopia aldeã, Perec versa sobre o idílico, como se tratasse de imaginar, agora na forma de utopia (ou farsa) o que seria de seu olhar se estivesse letrado no alfabeto campestre: “para começar, teríamos estudado com o carteiro.”¹⁸⁸ Se o campo nos pertencesse, saberíamos reconhecer os pássaros pelo canto, conheceríamos cada uma das árvores do pomar e esperaríamos pela volta das estações, como Marcovaldo, de Ítalo Calvino – com quem, inclusive, Perec se entrosou, nos tempos de OuLiPo.

Ao se encaminhar para o fim da difícil tarefa de se a ver com o campo, sugere uma *Alternativa nostálgica* de possível enraizamento, da possibilidade de “encontrar ou moldar suas raízes, arrancar do espaço o lugar que será seu, construir, plantar, se apropriar, milímetro por milímetro, do seu “lar”¹⁸⁹ E contrapõe essa ideia, retomando discussões que precedem este capítulo, sobre mobilidade e não-pertencimento como se quanto mais familiar e edênico, mais rebote e resistência. Contra o pré-estabelecido e o conhecido: “ou então ter apenas suas roupas na mochila, não guardar nada, viver em um hotel, sempre trocando de um

¹⁸⁶ PEREC, 2000, p. 136. (tradução livre) : *La campagne est un pays étranger*.

¹⁸⁷ PEREC, 2000, p. 136. (tradução livre) : *l’asphalte, le béton, les grilles, le réseau des rue, la grisaille des façades à perdre de vue [...]*.

¹⁸⁸ PEREC, 2000, p. 138. (tradução livre) : *Pour commencer, on aurait été à l’école avec le facteur*.

¹⁸⁹ PEREC, 2000, p. 140. (tradução livre) : *Ou bien s’enraciner, retrouver, ou façonner ses racines, arracher à l’espace le lieu que sera vôtre, bâtir, planter, s’approprier, millimètre par millimètre [...]*.

a outro, e mudar de cidade, e mudar de país; [...] não se sentir em casa em lugar algum, mas sentir-se bem quase em toda parte.”¹⁹⁰

*Há muito tempo deveríamos ter adquirido o hábito de nos deslocar, de nos deslocar livremente, sem que isso nos custasse. Mas não o fizemos: continuamos lá onde estávamos; as coisas continuaram como estavam. Não nos perguntamos por que era ali e não noutra lugar, por que era daquele jeito e não de outro. Em seguida, obviamente, já era tarde demais, as praxes estavam prontas. Passamos a achar que estávamos bem ali onde estávamos. No fim das contas, estávamos tão bem ali quanto estaríamos no lugar em frente.*¹⁹¹

Quando *les plis étaient pris*, quando as praxes estão prontas, montadas e arraigadas, temos dificuldade de mudar, a menos que seja para trocar os móveis da casa de lugar. Essa sensação paliativa de mudança, quase sempre doméstica, entremuros, compramos flores para dar alguma cor, mas não nos perguntamos com afinco como tirar-nos desse marasmo doméstico-urbano – a não ser com uma chegada na casa de campo, de tempos em tempos. Mas talvez mudar de casa, um espaço maior, talvez um jardim ou uma vista diferente? E, mesmo assim, mudar de casa é todo um drama, normalmente permanecemos no mesmo bairro e lamentamos quando dele mudamos, tudo faz falta. Somente, então, acontecimentos de extrema gravidade são propulsores de movimento: as guerras, as penúrias, as epidemias.

¹⁹⁰ PEREC, 2000, p. 140. (tradução livre) : *Ou bien n'avoir que ses vêtements sur le dos, ne rien garder, vivre à l'hôtel et en changer souvent, et changer de ville, et changer de pays [...]; ne se sentir chez soi nulle part, mais bien presque partout.*

¹⁹¹ PEREC, 2000, p. 141.

O país (um instante). Representados por uma linha, um limite imaginário, os países se dividem por fronteiras, cruzá-las sempre emociona. O obstáculo físico da fronteira poucas vezes coincide exatamente com a linha que o representa, alguns centímetros pra cá, um par de metros pra lá? Nossas representações são falhas, diria Perec. Linhas desenhadas no papel, do mapa à paisagem, que seguem por vezes algum acidente geográfico, por outras são traçadas à régua numa reunião entre políticos. Os países de fronteira, no entanto, dividem um mesmo ar, que transita livremente por esses desenhos humanos, a terra muitas vezes é contínua, mas as estradas já não são as mesmas, as sinalizações, as padarias, os pacotes de cigarro mudam. A paisagem, nem sempre. O horizonte político, às vezes. As fronteiras são linhas, e milhares de pessoas morrem por causa dessas linhas. “Milhões de homens morreram porque não conseguiram atravessá-las: a sobrevivência passava então pela travessia de um simples rio, de uma pequena colina, de uma floresta tranquila: do outro lado, ficava a Suíça, o país neutro, a zona livre...”¹⁹²

Os pais de Perec, Icek Judko Perec e Cyrla Szulewicz, morreram durante a grande guerra e o tema perpassa a discussão desta arbitrariedade política, se é que assim poderíamos nos referir às fronteiras. Evidentemente não são casuais os limites pátrios, mas Perec não deixa de comentar sua possível violência. “Em 1952, em Jerusalém, tentei colocar o pé na Jordânia, passando por baixo de arames farpados; fui impedido de fazê-lo pelas pessoas que me acompanhavam: parece que o local era minado”¹⁹³. Os debates políticos ainda estão atados, ou materializados, a limites que são físicos, mas também tão abstratos: “De todo modo, não é a Jordânia que seria tocada por mim, mas um certo nada, uma *no*

¹⁹² PEREC, 2000, p. 147. (tradução livre) : *Des millions d'hommes sont mort à cause de ces lignes. Des milliers d'hommes sont morte parce qu'ils ne sont pas parvenues à les franchir : la survie passait alors par le franchissement s'une simple rivière, d'une petit colline, d'une forêt tranquille : de l'autre côté, c'était la Suisse, le pays neutre, la zone libre...*

¹⁹³ PEREC, 2000, p. 146. (tradução livre) : *En 1952, à Jérusalem, j'ai essayé de poser le pied en Jordanie, en passant au-dessous des fils de fer barbelés ; j'en ai été empêché par le gens que m'accompagnaient : il paraît que c'était miné.*

*man's land*¹⁹⁴. Essas considerações me fizeram lembrar da obra *The green line – sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic* –, do Francis Alÿs, em que o artista caminha os vinte e quatro quilômetros da linha imaginária que partiu a Jerusalém em dois pedaços, traçando uma linha tênue, e por vezes falha, de tinta verde que escorre continuamente da lata que leva na mão. A tinta marca um solo seco, rasga pedras ao meio, respinga algumas folhagens já sujas, atravessa veredas pouco habitadas e se desfaria se houvesse chuva. Os limites e fronteiras entre países são tão fantasiosos quanto determinantes; são pautadores, afinal, da maneira com formulamos as coisas; todos nós nascemos em alguma parcela de mundo onde se fala uma língua, onde foram feitos uma infinidade de pactos que nos antecederam. Somos todos feitos de uma infinidade de fantasias (e violências).

Tanto Alÿs quanto Péric, por meios diversos, evidenciam certa perplexidade quanto às abstrações dos mapas geopolíticos. O estado de Israel, a Berlin cindida e os arames farpados da Argélia não escaparam de seus comentários *en passant*. A fronteira é conflito. Brigou-se por pedaços minúsculos de espaços, nacos de colinas, alguns metros de beira-mar, picos rochosos, ou a esquina de uma rua. Péric se implica, autobiograficamente, nesse debate transdisciplinar que são as formações dos países, numa Europa que carrega historicamente muitas cicatrizes dessas disputas: muitos perderam famílias por alguns metros de coordenadas. A abstração que mata, a representação que reprime, a ideologia que atravessa todos nossos desenhos.

O território nacional é constituído por quilômetros quadrados de terra; pode ser ladeado por um espaço marítimo que tem uma extensão X e que constitui as “águas territoriais”; e é encimado sobre a totalidade de sua superfície por um “espaço aéreo”. A política, portanto, também se constitui de coordenadas, a defesa, a integridade e a segurança desses três espaços, terrestre, marítimo e aéreo, são objeto de preocupações constantes por parte dos poderes públicos.

¹⁹⁴ PEREC, 2000, p. 146. (tradução livre) : *De toute façon, ce n'est pas la Jordanie que j'aurais touché, mais du rien, du no man's land.*

Terra, água e ar, tríade espacial das formações fronteiriças, estados de natureza tão politicamente carregados. Esses estados de natureza, cooptados em mapas, que denominamos país, se constitui simultaneamente do tempo histórico que dá espessura social e cultural e dos eventos que saturam de política sua espacialidade. Para Milton Santos,¹⁹⁵ se considerarmos o mundo como um conjunto de possibilidades, o evento – ou ocasião, momento, instante – é um veículo de uma ou algumas dessas possibilidades existentes. Mas o evento também pode ser o vetor das possibilidades existentes numa formação social, isto é, num país, ou numa região. Tudo o que somos sendo balizado por um ponto no espaço tempo, a combinação entre uma ordem temporal e uma espacial, ou seja, os eventos – formadores e caracterizadores daquilo que entendemos como país –, são todos presente. Tem algo de aleatório e vertiginoso nas reflexões geopolíticas e o registro de Perec, ao descrever e esgotar a ideia de “país”, é diferente das demais. Tem peso e assombro.

Assim como discorreu sobre *Ma ville*, Perec também abre parêntesis sobre *Mon Pays*, território hexagonal do qual “não acredito ter nada de especial, ou de espacial, a acrescentar no que diz respeito ao meu país”¹⁹⁶. Prefere permanecer calado nos comentários sobre a pátria, diferente do que aconteceu com a cidade, bairro ou ruas de Paris. O que pretende Perec ao determinar a constituição de um país por suas coordenadas, excluindo qualquer comentário cultural, identitário ou histórico? Parece não haver espaço possível sem essas implicações. Num rompante final decide implicar a França no circuito colonizador e acrescenta, ao modo comédia, a voz de um indígena ao avistar Cristóvão Colombo: *Opa, rapaziada, fomos descobertos!*¹⁹⁷

¹⁹⁵ SANTOS, 1974, p. 94.

¹⁹⁶ PEREC, 2000, p. 148. (tradução livre) : *Je ne pense pas avoir quelque chose de spécial, ou de spatial, à ajouter en ce qui concerne mon pays.*

¹⁹⁷ PEREC, 2000, p. 149. (tradução livre) : *Ohe, les gars, nous sommes découverts !*

O mundo (e a geografia autoral). Pensar no mundo é pensar em viajar, nos aviões que atravessam o céu diariamente, nos lugares que desejamos, que imaginamos e que perseguimos. O mundo, para Perec, é abstração, é movimento, é trânsito, é deslocamento, é clichê. Viajar é ter a “ilusão de ter vencido a distância, de ter apagado o tempo. Estar longe.”¹⁹⁸ Pensar no globo terrestre é pensar em sua abstração, em sua representação, no *mapa mundi*, por exemplo, colado a uma esfera, tão intangível como ideia, como palpável enquanto objeto. As representações que são ornamentos, são cantos à conquista, são repositórios e lubrificantes de materialização do intangível, quando se fala no mundo, viaja-se em pensamento para uma das maiores abstrações da humanidade, que lugar é esse em que vivemos e que, desenhado assim como esfera, nos traria uma unidade, uma humanidade comum. Viajar para conhecer lugares que sempre desejamos ou para descobrir o que nunca pudemos imaginar? Ou ainda mais comovente, viajar para descobrir aquilo que nunca vimos, que não esperávamos, que não imaginávamos e nos deparar, ao contrário, com “o mais o familiar reencontrado, o espaço fraternal...”¹⁹⁹ como se o planeta, constituído por seus múltiplos espaços, formasse, então, uma unidade de globo.

Ou ainda, ver um objeto feio e banal, deslocado centenas de quilômetros de sua origem “por exemplo uma caixa enfeitada de conchas e com os dizeres “Lembrança de Dinard” em um chalé na Floresta Negra.”²⁰⁰ Viajar seria, então, a transposição da representação, seja dum mapa ou duma enciclopédia, para a experiência: “ver *de verdade* alguma coisa que por muito tempo foi uma imagem em um velho dicionário: um gêiser, uma queda d’água, a baía de Nápoles (...)”²⁰¹. Esse ver ao vivo, antecipado pela projeção de uma representação, ou signo,

¹⁹⁸ PEREC, 2000, p. 153. (tradução livre): *illusion d’avoir vaincu la distance, d’avoir effacé le temps. Être loin.*

¹⁹⁹ PEREC, 2000, p. 155. (tradução livre): *le familier retrouvé, l’espace fraternel...*

²⁰⁰ PEREC, 2000, p. 153. (tradução livre): *Par exemple une boîte en coquillages poutant « Souvenir de Dinnard » dans un chalet de la Forêt-Noire [...].*

²⁰¹ PEREC, 2000, p. 153. (tradução livre): *Voir ‘en vrai’ quelque chose qui fut longtemps une image dans un vieux dictionnaire : un geyser, une chute d’eau, la baie de Naples [...].*

constituí um novo dado de formulação que passa de um mero *sentimento* na sua imediaticidade, para uma tradução do mundo em experiência. Segundo Pierce, um conhecimento imediato não é possível, já que não há conhecimento sem antes haver antecedentes pensamentais, ou seja, o valor da relação cognitiva do sujeito formulador com aquilo que enxerga “reside não naquilo que é realmente pensado, mas naquilo a que este pensamento pode ser conectado numa representação através de pensamentos subsequentes.”²⁰² Como quando Foucault, em *As palavras e as coisas*, fala sobre as *similitudes* e como o jogo de semelhanças organiza os símbolos e permite o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis e que guia, por fim, a arte de representá-los em palavras. *Voir en vrai* um espaço antes imaginado, visitar o local de uma cena histórica, onde foi assassinado Francisco Ferdinando, “na esquina da rua François-Joseph e do *cais Appel*, em Sarajevo, bem em frente à taverna dos Irmãos Simic, em 28 de junho de 1914, às onze horas e quinze,”²⁰³ seria a assimilação de uma tradução intersemiótica, do embate do sujeito com aquilo que vê e formula (no presente e antecipadamente). Numa vida, o que podemos conhecer do mundo? “Do nascimento até a morte, que quantidade de espaço nosso olhar pode esperar ter varrido? Quantos centímetros quadrados do planeta Terra terão tocado as plantas de nossos pés?”²⁰⁴ E quais imagens, por fim, fincarão raízes em nossa memória? Talvez algumas crianças cruzando a rua, ou as fatias estreitas de terreno que um trem noturno iluminou por breves instantes. E junto com essas imagens, fragmentos, situações sediadas em algum ponto do planeta, o irreduzível, imediato e tangível sentimento da concretude do mundo. Junto dele, a impossibilidade de *conhecemos* um lugar, de *conhecemos* o mundo com um pretexto desesperado

²⁰² C.S. PIERCE. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1977. pp. 272.

²⁰³ PEREC, 2000, pp. 153 - 54. (tradução livre) : *à l'angle de la rue François-Joseph et du quai Appel, à Sajevo, just en face du débit de boissons des Frères Simic, le 28 juin 1914, à onze et quart.*

²⁰⁴ PEREC, 2000, pp. 155. (tradução livre) : *De notre naissance à notre mort, quelle quantité d'espace notre regard peut-il espérer balayer ? Combien de centimètre carrés de la planète Terre nos semelles auront-elles touchés ?*

de acumulação, menos ainda como ilusão de uma conquista, “mas como o reencontro de um sentido, percepção de uma escritura terrestre, de uma geografia que esquecemos ser de nossa autoria.”²⁰⁵

Rememorar, ou melhor, narrar uma experiência é um processo de formulação, de extrojeção por meio da linguagem daquilo que antes habitava a memória e é por meio desse processo que nos tornamos autores das geográficas pisadas, encontramos sentido e percebemos a constituição de uma escritura do espaço que se dá na linguagem, nesse “*terceiro universo* entre o real e a consciência.”²⁰⁶

²⁰⁵ PEREC, 2000, p. 156. (tradução livre) : *mais comme retrouvaille d'un sens, perception d'une écriture terrestre, d'une géographie dont nous avons oublié que nous sommes les auteurs.*

²⁰⁶ PLAZA, 1987, pp. 19.

O espaço (brincar, desafiá-lo) “Quando nada detém o nosso olhar, ele chega bem longe. Mas se não encontra nada, ele não vê nada; só vê aquilo que encontra: o espaço, é isso que detém o olhar, sobre o qual a vista dá de cara: o obstáculo.”²⁰⁷ Para ver, nos valemos de nossos olhos que revelam um campo visual bastante limitado: “algo vagamente redondo, que se detém bem rápido à direita e à esquerda, e que não desce nem sobe muito alto.”²⁰⁸ Ao vespugear os olhos, chegamos a ver a ponta do nosso próprio nariz, aparece então o sujeito/avatar daquilo que está sendo visto. De onde se olha, o pórtico (ou lugar) do *sujeito*: ali onde se pensa.

Ao virar a cabeça em um sentido, depois em outro, não chegamos sequer a ver completamente o que há ao nosso redor; é preciso fazer o corpo girar para ver de fato o que está atrás. As limitações do olhar começam por insuficiências físicas, por entraves metabólicos do corpo humano e se dilatam para questões cognitivas e viciosas da apreensão.

O “ponto de fuga: o espaço é quando se faz uma quina, quando se detém, quando é preciso virar para que ele torne a partir. Isso, o espaço, não tem nada de ectoplasmático; ele tem bordas (...).”²⁰⁹ Nada mais humano, ou seja, cultural, do que a formulação do ponto de fuga, ou, antes, da perspectiva que, segundo Merleau-Ponty, “é uma das maneiras inventadas pelo homem de projetar diante dele o mundo percebido, e não o decalque desse mundo.”²¹⁰

Nosso olhar percorre o espaço e nos dá a ilusão do relevo e da distância, porém também enxergamos, digamos, por meio das convenções culturais como as

²⁰⁷ PEREC, 2000, p. 159. (tradução livre) : *Lorsque rien n'arrête notre regard, notre regard porte très loin. Mais s'il ne rencontre rien, il ne voit rien ; il ne voit que ce qu'il rencontre : l'espace, c'est ce qui arrête le regard, ce sur quoi la vue bute : l'obstacle.*

²⁰⁸ PEREC, 2000, p. 160. (tradução livre) : *quelque chose de vaguement rond, qui s'arrête très vite à gauche et à droite, et qui ne descend ni ne mont bien haut.*

²⁰⁹ PEREC, 2000, p. 160. (tradução livre) : *point de fuite : l'espace, c'est quand ça fait un angle, quand ça s'arrête, quand il faut tourner pour que ça reparte. Ça n'a rien d'ectoplasmique, l'espace ; ça a des bords [...].*

²¹⁰ MERLEAU-PONTY, 2007, p. 99.

coordenadas e medições aplicadas aos espaços: “o caminho percorrido por uma carta de seu ponto de partida até o ponto de chegada é uma estrita questão de código,”²¹¹, o olhar mapeia e codifica (descodifica) enquanto enxerga. Pode parecer óbvio, “mas o que não é óbvio?”²¹²

Propõe *jouer avec l'espace*, jogar com o espaço seria uma forma de apreensão espacial e de suas noções e conceitos imbricados, ao introduzir o jogo como método de investigação se subleva as coisas de seu lugar estático: “suscitar um eclipse solar levantando o dedinho (o que faz Leopold Bloom, em Ulisses); ser fotografado sustentando a Torre de Pisa; (...) esquecer as verticais e horizontais: gravuras de Escher, o interior de veículos interplanetários em 2001: Uma odisseia no espaço.”²¹³ Para brincar com as escalas e volumes, produzindo estranhamento e aproximação, Perec sugere a meditação acerca de dois pensamentos que, segundo ele, são geniais e complementares: “penso com frequência na quantidade de carne que seria necessária para fazer um ensopado com o Lago de Genebra”²¹⁴ e “os elefantes geralmente são desenhados menores do que o tamanho natural, mas uma pulga, sempre maior.”²¹⁵ No segundo, Perec está provocando uma noção bastante cara às representações e que Merleau-Ponty também esquenta em seu ensaio, *A linguagem indireta*, ao impossibilitar a comparação entre objetos e grandezas: “a lua no horizonte não é ‘maior’ que a moeda de um franco que seguro perto de mim”, ela é “objeto grande à distância” e “o tamanho em questão é, como o calor ou o frio, uma qualidade que adere à lua e que não se pode calcular por um certo número de *partes alíquotas* da

²¹¹ PEREC, 2000, p. 164. (tradução livre) : *le chemin que parcourt une lettre de son point de départ à son point d'arrivée est une stricte affaire de code [...].*

²¹² PEREC, 2000, p. 164. (tradução livre) : *mais qu'est-ce qui n'est pas évident ?*

²¹³ PEREC, 2000, p. 168. (tradução livre) : *Susciter une éclipse de soleil en levant petit doigt (ce que fait Léopold Bloom, dan Ulysse). Se faire photgraphier en soutenant la tour de Pise... [...] oublier les verticales et les horizontales : gravures d'Escher, l'intérieur des véhicules interplanétaire dans 2001, Odyssée de l'espace.*

²¹⁴ Pierre Dac. L'Os à moelle [Osso com medula]

²¹⁵ Jonathan Swift. Pensée sur divers sujets [Pensamentos sobre assuntos diversos]

moeda.”²¹⁶ Todo o jogo da perspectiva e das distâncias instaura regras de circunscrição da visão, ao isolar um objeto e delimitar uma medida aparente e transportá-la para o plano único do papel faz-se uma operação na qual o mundo percebido desaparece. Esse é um grande dilema que aparece na forma de diferentes formulações e insinuações durante o livro de Perec, como apreender o todo se nessa tentativa acabamos pro fragmentar, despedaçar, o observado?

Perec denomina como “a conquista do espaço” uma anedota sobre o *A casa ambulante do Sr. Raymond Roussel* na qual descreve espacialmente um automóvel projetado, por marcas importantes, para abarcar/conter todas as atividades domésticas (inclusive empregados) necessárias não apenas para uma subsistência, mas que permitisse a seu proprietário dispor, em um contexto apenas um pouco apertado, de todas as regalias de um lar familiar. O exemplo trata de uma literalidade de “conquista” do espaço, como se pudéssemos ensacá-lo e torna-lo portátil, faz lembrar o humor de Jaques Tati ao tratar da bufonaria moderna materializada na casa projetada *a la praticidade frankfurtiana*, do filme *Mon Oncle*.

Ato contínuo a esse exemplo burlesco, Perec faz uma lista do “inabitável” na qual reúne espaços putrefatos tanto do ponto de vista salutar e físico, quando do ponto de vista político de instituições corroídas: “o inabitável: o mar lixeira, as costas eriçadas com arames farpados, a terra esfolada, a terra ossuário, os montes de carcaças, os rios atoleiros, as cidades nauseabundas” e também

“a arquitetura do desprezo e do embuste (...) o apertado, o irrespirável, o pequeno, o mesquinho, o encolhido, (...) o confinado, o proibido, o enjaulado, o trancado, os muros eriçados com cacos de garrafas, as frestas, as blindagens (...) as favelas, as falsas cidades, o hostil, o cinza, o anônimo, o feio, os corredores do metrô, os banhos públicos,

²¹⁶ MERLEAU-PONTY, 2007, pp. 100

*os hangares, os estacionamento, os centros de triagem, os guichês, os quartos de hotéis fábricas, as casernas, as prisões, os asilos, os hospícios, os colégios*²¹⁷ etc.

As especulações ao redor do verbo “habitar” são incansáveis e retornam ao longo de sua escrita, como se, talvez, fosse nossa mais precisa aproximação ao espaço ao nosso redor, já que ocupamos um corpo que transita e habita os lugares e é implicado por eles. Perec evidencia a espessura de sua linguagem, nos revela e nos faz cúmplices da exploração espacial por meio das palavras. As ações se tornam verbos, tudo tem seu nome ou contem em si a busca por uma nomenclatura.

Em *O espaço (continuação e fim)*, trecho final do livro, o autor volta a se perguntar sobre os espaços da memória “o porão da minha infância, cheio de lembranças intactas...”²¹⁸, no entanto constata que tais lugares não existem, e é por não existirem que o espaço se torna uma questão, “deixa de ser evidência, deixa de ser incorporado, deixa de ser apropriado. O espaço é uma dúvida: preciso marcá-lo, designá-lo sem parar; ele nunca é para mim, nunca me é dado, preciso fazer a conquista dele.”²¹⁹ A ideia de espaços que nos pertencem é extremamente frágil e para Perec são dissolutas, pois “o tempo vai desgastá-los, vai destruí-los: nada mais se parecerá com o que era, minhas lembranças irão me trair, o esquecimento se infiltrará na minha memória, observarei, sem reconhecê-las (...),”²²⁰ como a areia que escorre por entre os dedos, imagem, aliás, bastante comum para designar aquilo que tem como essência ser escapadiço. A propósito, essa imagem

²¹⁷ PEREC, 2000, p. 176.

²¹⁸ PEREC, 2000, p. 179. (tradução livre) : *le grenier de mon enfance rempli de souvenirs intact...*

²¹⁹ PEREC, 2000, p. 179. (tradução livre) : *cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.*

²²⁰ PEREC, 2000, p. 179-80. (tradução livre) : *le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans reconnaître [...].*

do inapreensível, da areia que escorre entre os dedos, não faz com que desistamos de tentar agarrar os grãos que se infiltram por entre os dedos e são puxados pela gravidade em direção ao corpo de areia. O mesmo acontece com o esforço de agarrar o que há a nossa volta. O espaço é areia, as mãos são a linguagem.

Como gesto final que trata de reter o que a linguagem verbal lhe permitir, Perec termina o livro falando sobre a ação de escrever: “tentar meticulosamente reter alguma coisa, fazer sobreviver alguma coisa: apanhar alguns fiapos precisos do vazio que se escava, deixar, em algum lugar, um sulco, um traço, uma marca ou alguns sinais.”²²¹

Quando finaliza assim seu livro, comentando a tentativa de reter algo do mundo na escrita, curiosamente faz uso de palavras cuja conotação semântica nos remete a uma materialidade tátil, como “alguns fiapos”, “um sulco”, “uma marca”, como se ao escrever pudesse, paradoxalmente, materializar o espaço – fazendo da palavra um lugar. A palavra escava o mundo, deixa seus sinais, e traça outros.

FIM

São Paulo, 15 de agosto de 2022

²²¹ PEREC, 2000, p. 180. (tradução livre) : *essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.*

Referências bibliográficas

Livros

- ADORNO**, Theodor W.; **HORKHEIMER**, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALBERTI**, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- ARANTES**, Otilia. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. *Urbanismo em fim de linha – e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo: Edusp, 1998.
- ARENDT**, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- ARGAN**, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARRIGUCCI JR**, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Júlio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- AUERBACH**, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971
- BACHELARD**, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 3ª edição, 2008.
- _____. *Essai sur la connaissance approchée*. Paris : J Vrin, 1968.
- BALZAC**, Honoré de. *A comédia humana V.3*. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2012.
- BAUDELAIRE**, Charles. *Poesía escogida*. Colômbia: Punto de lectura, 1995.
- _____. *El spleen de Paris*. Barcelona: Fontamara, 3ª edição, 1998.
- _____. *Las flores del mal*. Barcelona: EDAF, 2007.

- _____. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- BAUDRILLARD**, Jean. *O Sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *La société de consommation*. Paris: Danoël, 1970.
- BARTHES**, Roland. *Ensaaios críticos*. Lisboa: edições 70, coleção signos, 1964.
- _____. *La mort de l'auteur*. (1968). In: *Œuvres complètes*, 2002.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Novos ensaios críticos, o grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *O império dos signos*. São Paulo: Nova fronteira, 2007.
- _____. *A preparação do romance I e II*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUMAN**, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BELLOS**, David. *Georges Perec, une vie dans les mots*. Biographie. Paris: Seuil, 1994.
- BENJAMIN**, Walter. *Walter Benjamin: obras escolhidas vol. 1, 2, 3*. São Paulo: Brasiliense, 1985/87/89.
- _____. *O narrador*. In *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Relógio d'água, 1992.
- _____. *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BERMAN**, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2010.
- BLAU**, Eve; **TROY**, Nancy (org.). *Architecture and cubism*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1997.
- BOETTGER**, Suzaan. *Earthworks: art and lanscape of the sixties*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- BOLLE**, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BORGES**, Jorge Luís. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BOSI**, Ecléa. *Memória de sociedade*. São Paulo: Edusp, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Minuit, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CÂNDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 3ª edição, 2004.

_____. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 10ª edição, 2008.

CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHOMSKY, Noam. *Coleção - Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COLOMINA, Beatriz. *Doble exposición: arquitectura a través del arte*. Madri: Akal, 2006.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. La Habana: Casa de Las Américas, 1969.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: perspectiva, 2012.

ELKIN, Lauren. *Flaneuse*. São Paulo: Fósforo, 2022.

FERNIE, Jes (org.). *Two minds: artists and architects in collaboration*. Londres: Black Dog Publishing, 2006.

FERRARA, L, D'Aléssio. *Ver a cidade*. São Paulo: Nobel, 1988.

FERREIRA, Glória; **COTRIM**, Cecília (org.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FLAUBERT, Gustav. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

_____. *Bauvard e Pécuchet*. São Paulo: Nova fronteira, 2008.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do Século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *O Complexo arte e arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FOUCAULT, Michael. *As Palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

_____. *Arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1972.

FRAMPTON, Kenneth. *Labour, work and architecture*. Londres: Phaidon, 2002.

_____. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1995.

FAUCHEREAU, Serge. *Expressionnisme, Dada Surréalisme et autres ismes*. Paris: Denöel, 2001.

FUX, Jacques. *Literatura e Matemática; Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OuLiPo*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GAY, Peter. *Represálias Selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

_____. *Modernismo: o fascínio da heresia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GOMBRICH, E.H. *A história da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A produção de presença*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2010.

_____. *Graciosidade e estagnação*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

HARVEY, David. *Paris, capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HAYS, K. Michael (org.). *Architecture theory since 1968*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2000.

HAUSSER, Arnold. *História social de la literatura y el arte* vol. I, II e III. Espanha: Guadarrama, 1968.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: companhia das letras, 1995.

- HUGO**, Victor. *Notre-Dame de Paris*. São Paulo: editora 3, 1973.
- HUIZINGA**, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª edição, 2014.
- HUME**, David. *Coleção - Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- INDIJ**, Guido (org.). *Sobre el tiempo*. Buenos Aires: La marca, 2008.
- JACQUES**, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JACOBS**, Jane. *Morte e vida das grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- JAKOBSON**, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- _____. *Coleção - Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- JAMESON**, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.
- JENCKS** Charles. *The language of post-modern architecture*. Nova York: Rizzoli, 1977.
- JORGE**, Luís Antônio (org.) - *Espaços Narrados. A construção dos múltiplos territórios da língua portuguesa*. São Paulo, FAU-USP, 2012.
- JUDD**, Donald. *Architecture*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003.
- KARL**, Frederick R. *O moderno e o modernismo, a soberania do artista 1885-1925*. São Paulo: Imago, 1988.
- KOOLHAAS**, Rem. *Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- _____. *Nova York delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____. *Três textos sobre a cidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- KRAUSS**, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1985.
- KWON**, Miwon. *One place after another: site-specificity art and locational identity*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2004.

LEWITT, Sol. *Paragraphs on conceptual art*. (1967). In: ALBERRO; STIMSON. *Conceptual art: a critical anthology*, 2000.

LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e terra, 2005.

LIPPARD, Lucy. *The lure of the local: senses in a mult centered society*. Nova York: New Press, 1997.

LYOTARD, Jean-Françoise. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2000.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1948.

MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. São Paulo: Sesc edições, 2017.

MCLUHAN, Marshall e **FIGURE**, Quentin. *O meio é a mensagem*. São Paulo: Ubu, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____ *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOORE, Thomas. *A Utopia*. São Paulo: Nova Cultura, 2004.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800 - 1900*. São Paulo: Boitempo, 2006.

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

NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2ª edição 2008.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas* vol. 1, 2, 3, 4, 5. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009-2011.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de occidente, 1981.

- PAZ**, Octávio. *O arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- _____. *A busca do presente e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.
- PEIRCE**, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Escritos coligidos*. São Paulo: Nova cultura, 1980.
- PEREC**, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1984.
- _____. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris: Christian Bougois éditeur, 1975.
- _____. *L'infraordinaire*. Paris: Seuil, 1989.
- _____. *Penser/Classer*. Paris: Seuil, 2014.
- _____. *À propos de la description*. (1981). In: RENIER. *Espace & Représentation*, 1989.
- _____. *Perec/rinations*. Paris: Zulma, 2014.
- _____. *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Entretiens et conférences 2*. Paris: Joseph K, 2003.
- PESSOA**, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. São Paulo: Ática, 2006.
- PIGLIA**, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- PIGNATARI**, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.
- _____. *Semiótica da arte e da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- PLAZA**, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PONTY**, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 3ª edição, 2008.
- PORTOGHESI**, Paulo. *El angel da la história – Teorías y lenguajes de la arquitectura*. Madrid: Hermann Blume, 1985.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Editora Nova fronteira. Rio de Janeiro: 2016

QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo* (1947). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.

RESTANY, Pierre; **ZEVI**, Bruno. *SITE: la arquitectura como arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Coleção - Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

SCOTT, Felicity D. *Architecture or techno-utopia: politics after modernism*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2007.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço; técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SERRA, Richard. *Writings/ interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século xx*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1991.

VALERY, Paul. *Variedades*. São Paulo: iluminuras, 1991.

VENTURI, Roberto. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 1999.

VITRÚVIO. *Da arquitetura*. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Revistas

Literatura e Sociedade N.13, do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, 2010.

Les Cahiers pour l'Analysis, 1966.

Cause Commune, N. 5, 1973

Artigos e teses

ARAÚJO, Renata Lopes. *André Gide e Georges Perec: os diálogos potenciais*. São Paulo: tese de doutorado apresentado à FFLCH-USP, 2009.

BACON, Francis. *Of Truth* (1625), In. *Essays*. Washington: Washington Square, 1963.

BERARDINELI, Alfonso. *Calvino e Pasolini, opposti maestri dello sguardo da fuori*. Itália: Revista Minima e Moralia, 2015

BARTES, Roland. *Lição*. Lisboa: Edições 70, 1997.

CABRAL, Cláudia Costa. “Do pop ao imaterial: relações entre arte e arquitetura nos anos 1960”, in FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda (org.). *Arte e arquitetura: balanço e novas direções*. Brasília: Fundação Athos Bulcão e Editora Universidade de Brasília, 2010.

CALAVARI, Tatiana Barbosa. *Georges Perec e a intermedialidade: a criação literária a partir de imagens*. São Paulo: Gláuks Revista de letras e artes N.2, 2016.

CAMARGO, Rodrigo Ferraz de. *Perec/Lacan solentrações do enigma: uma tentativa de articulação entre literatura e psicanálise*. São Paulo: tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2008.

CHEVRIER, Jean-François. “Changement de dimensions – entretien avec Rem Koolhaas”, *L'Architecture D'Aujourd'hui* no 361. Paris: 2005.

DORT, Bernard. *Des 'romans blanc'*. Paris: Cahier du Sud, N.330, 1955.

ENWEZOR, Okwui. “Terminal modernity: Rem Koolhaas’s discourse on entropy”, in PATTEEuw, Véronique (org.). *What is OMA: considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture*. Roterdã: NAI Publishers, 2003.

FRAMPTON, Kenneth. “Travail, oeuvre et architecture”, in CHOAY, Françoise et alii (org.), *Le sens de la ville*. Paris: Éditions du seuil, 1972.

FUX, Jacques. *A matemática em Georges Perec e Jorge Luis Borges*. Belo Horizonte e Paris: tese de doutorado apresentada à UFMG e a *Université Charles-de-Gaulle Lille 3*, 2010.

_____. *O ludicamente sério e o seriamente lúdico em Georges Perec*. São Paulo: Revista Criação e Crítica, N.6, 2011.

GORELIK, Adrian. “*Políticas de la representación urbana: el momento situacionista*”. Artículo publicado en Punto de Vista N° 86, Buenos Aires, diciembre de 2006.

_____. “*El romance del espacio público*”. Revista Block N° 7, CEAC-UTDT, Buenos Aires, 2005, pp. 8-15.

HENRIOT, Emile. Resenha sobre o livro *La Jalousie* de Alain Robbe-Grillet. Paris: Le Monde, 1957.

IELPO, Rodrigo Silva. *Perec e L'épuisement de l'histoire*. Paris e Rio de Janeiro: tese de doutorado apresentada à *Université Paris 7* e UFRJ.

JORGE, Luís Antônio. *A arquitetura é um acerto de contas com o lugar*. Tese de Livre Docência, FAUUSP, 2016.

LEWITT, Sol. “*Paragraphs on conceptual art*” (1967). In: ALBERRO; STIMSON. *Conceptual art: a critical anthology*, 2000.

MARTÍN, Marie-Odille. “*L'inscription de la pièce du lecteur dans le pazzle de La vie mode d'emploi*”. In: Cahier Georges Perec.

NANNICINI, Chiara. *Perec et le renouveau de l'ekphasis*. In. *Le cabinet de l'amateur – Revue d'études perequiens*. MAGNÉ, B.; BERTELLI, D. (orgs.) Outubro de 2014.

PEREC, Georges. *À propos de la description*. (1981). In: RENIER. ***Espace & Représentation***, 1989.

ROWE, Colin; **SLUTZKY**, Robert. “Transparencia: literal y fenomenal”, in ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

SAINZ, Jorge. “Desenho e arquitetura”. In Revista Projeto, n180, 1994, pp. 79

SPERANZINI, Manlio de Medeiros. *A pesquisa (in)final das coisas: Georges Perec e a arte do desimportante*. São Paulo: tese de doutorado apresentada à

FFLCH-USP, 2011.

TZARA, T. *L'Antitête*. Apud FAUCHEREAU, S. *Expressionnisme, Dada Surréalisme et autres ismes*. Vol.2: domaine française. Paris: Denöel.

VIDLER, Anthony. "*Horror vacui: constructing the void from Pascal to Freud, Warped space: art, architecture and anxiety in modern culture*". Cambridge (Mass.): MIT Press, 2001.

_____. *Uma teoria sobre o estranhamente familiar*. in Kate Nesbitt (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VIRILIO, Paul. A cidade superexposta. São Paulo: Espaço e Debates, Revista de estudos regionais e urbanos, N.33, 1991.

WISNIK, Guilherme Teixeira. Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FAU-USP, 2012.

WOLFE, Tom. Prólogo ao livro *Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1973.

WOOLF, Virginia. *Mr. Bennet and Mrs. Brow* (1924), In. *The Captain's Death Bed and Other Essays*, 1950