

GEORGES PEREC: TEXTO, FOTOGRAFIA E MEMÓRIA
GEORGES PEREC: TEXT, PHOTOGRAPHY AND MEMORY

Nombre: Tatiana Barbosa Cavalari¹

Filiación: Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

Email: tatsbar@hotmail.com

RESUMO: O presente trabalho pretende refletir sobre as relações entre texto literário e fotografia, tema que perpassa diversas obras literárias do escritor francês Georges Perec. Serão analisadas as formas de interação entre o processo de escrita (inclusive nas obras autobiográficas) e a manipulação de imagens no contexto dessa produção literária. A partir do livro de Barthes, *A Câmara clara: notas sobre a fotografia*, esse trabalho considerará o uso de imagens como produtor de memória e como essas imagens serão essenciais para o trabalho literário de Perec.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia, memória, autobiografia, infância, Georges Perec

ABSTRACT: The present work aims reflect on the relationship between literary text and photography theme running through several literary works of the french writer Georges Perec. Forms of interaction between the writing process (including the autobiographical works) and manipulation of images in the context of this literature will be analyzed. From the Barthes's book, *Camera Lucida: notes on the photography*, this work will consider the use of images as a producer of memory and how these images will be essentials to Perec's literary work.

KEYWORDS: Photography, memory, autobiography, childhood, Georges Perec

Primeiras reflexões: As imagens e a escrita autobiográfica

Minhas pesquisas sobre a obra de Perec circundam as relações entre o texto literário, as imagens e a memória autobiográfica. A obra mais presente em todo

o meu percurso de pesquisa é, sem dúvida, seu texto *W ou a memória da infância*² - publicado em 1975 -, uma espécie de obra “híbrida”, já que mescla um texto autobiográfico e uma história de aventuras, ficcional. Ao tomarmos contato com o texto, porém, percebemos a intrínseca relação entre os dois textos, apesar de distintos: aquele dito fictício, inicialmente uma aventura em busca de uma criança perdida num naufrágio, em direção à ilha *W*, aos poucos vai se mostrando uma “alegoria” para a representação de fatos impossíveis de serem relatados no outro texto, este sim considerado “autobiográfico”.

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

Apesar de distintos, os dois textos que compõem a obra nos revelam uma intersecção importante e essencial para a construção desta obra literária, conforme o trecho a seguir, escrito pelo próprio autor, na apresentação de seu livro para o público, na contracapa da edição de 1975: “há nesse livro dois textos simplesmente alternados; poderia quase parecer que eles não têm nada em comum, mas são entretanto inextricavelmente interligados, como se nenhum dos dois pudesse existir sozinho”³, reafirmando a importância da leitura de ambos os textos como um só, ou ainda, que a leitura só funciona a partir da intersecção dos dois textos: “como se de seu encontro apenas, dessa luz distante que lançam um sobre o outro, pudesse se revelar o que não é de maneira nenhuma dito em um, nem dito no outro, mas somente na sua frágil intersecção”⁴.

Segundo Burgelin (76), uma das originalidades da construção de *W ou a memória de infância* é dar um lugar tão importante à crítica da memória, à distância da lembrança, ao presente em relação ao passado. Este é um dos aspectos que considero essenciais para que se estabeleça um novo “pacto” entre autor e leitor, ou seja, o leitor precisa “aceitar” este posicionamento crítico do autor em relação a sua própria memória para que o pacto de leitura funcione. Philippe Lejeune, em sua obra dedicada aos diversos projetos

autobiográficos de Perec, *La mémoire et l'oblique*, nos traz o mesmo conceito de autobiografia crítica, ou seja, a confrontação do autor em relação a sua própria memória.

É como se o adulto, revendo os fatos vividos pela criança, conseguisse escrever com mais racionalidade e distanciamento, após uma nova leitura de seu próprio texto, como se comparasse criticamente o que era com o que acredita ser atualmente. Nesse sentido, é interessante pensar no que Jean Starobinski diz sobre o estilo de escrita próprio da autobiografia: segundo ele, o “eu atual” autobiográfico “não contará somente o que lhe aconteceu em outro tempo, mas sobretudo como, do outro que era, tornou-se ele mesmo”⁵. (Starobinski 92)

O texto fictício, por sua vez, apesar de aparentar-se totalmente utópico, revela alguns aspectos intimamente ligados à vida do autor e da História coletiva: o que seria apenas uma ficção advinda da imaginação de uma criança, pode ser a representação daquilo que não há como ser dito no texto autobiográfico, como o aniquilamento e a morte de milhares de pessoas, entre eles os seus pais. A dificuldade de escrever sobre si é um dos fatores que ficam bastante evidentes nessa leitura.

Essa rápida apresentação é insuficiente para abordar de maneira satisfatória todas as complexidades da obra em referência; apenas introduzimos algumas informações básicas sobre o livro, que mereceria aqui um maior aprofundamento. No entanto, o que pretendemos levantar - a partir de *W*, mas também de outras obras - é a relação fundamental entre a observação e manipulação de fotografias e a produção da escrita de Perec.

Refletindo sobre o trabalho de escrita, especialmente em *W ou a memória da infância*, verifico que as dificuldades do escritor em falar sobre o passado estão, na verdade, relacionadas às perdas, ausências da infância. O escritor teve seus pais mortos na guerra, e portanto viveu sua infância de família em família, de escola em escola, sempre circundado pelo trauma. Em vários momentos do texto autobiográfico de *W*, fica evidente a relação entre a dificuldade de escrever/dificuldade de lembrar; além disso, em nenhum

momento há dúvidas que essas lembranças (escassas) só foram “recuperadas” com a ajuda de elementos externos, como fotos, testemunhos e documentos:

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

Não somente no texto publicado, mas nas anotações prévias à escrita, já ficavam evidentes as dificuldades para começar o livro. Nas minhas pesquisas, descobri que as memórias de infância (embora muito escassas) estavam anotadas em cadernos de Perec⁶. Já nas primeiras tentativas de iniciar a escrita, nos deparamos com os primeiros questionamentos do autor sobre como iniciar seu texto. Veremos que o primeiro artifício a que recorre será o minucioso exame de fotografias antigas:

(Le Petit Carnet Noir)

2 de agosto de 1970

Por onde começar? Quase em desespero de causa, acabei por encontrar no meio dos meus documentos um álbum de fotos de onde tirei as 7 mais antigas. Examinei-as longamente, aumentando até alguns detalhes com a ajuda de uma lupa [...] (159)

Fica evidente, a partir da leitura desse trecho do “diário/manuscrito”, que as fotos são a única “salvação” para o desespero de causa, ou seja, a única maneira possível de iniciar a escrita: a partir da descrição “das sete fotos mais antigas”. Apesar de haver uma descrição minuciosa de detalhes, não se alcança “o ser” que desejaria “capturar” a partir da contemplação, mas o uso dessas imagens pode, por sua vez, ter sido um dos fatores cruciais no momento de “gerar a escrita”: Christelle Reggiani, em seu artigo “Perec: une poétique de la photographie”, vai afirmar que a empreitada autobiográfica de *W*

se funda essencialmente a partir de uma série de *ekphrasis*⁸ fotográficas: descrições detalhadas que serão responsáveis pela dupla construção ou geração do texto: segundo ela, a fotografia em *W* é “duplamente construtora (geradora): de um imaginário assim como da escrita”⁹. (Reggiani 81).

De maneira geral, veremos que o escritor francês “flerta” com outras artes, entre elas as artes plásticas, as gravuras, ilustrações e mesmo esculturas. Poderíamos dizer também que a escrita perecquiana sofre “influência” constante de outras artes, inclusive do cinema. Podemos afirmar, portanto, que a relação entre texto e imagem é predominante em sua obra. Há trabalhos muito interessantes sobre Perce e artistas contemporâneos a ele¹⁰, no que se refere à relação de intermedialidade da literatura com outras manifestações artísticas, porém não há como detalhar ou aprofundar tais questões, uma vez que esse texto tratará especificamente da relação entre fotografia e texto literário. Dessa forma, procuraremos refletir especificamente sobre o trabalho de escrita a partir da manipulação de fotografias e seus desdobramentos na escrita. Levantaremos outros exemplos, além do livro já mencionado, *W ou a memória da infância*, para demonstrar ou reafirmar essa relação intrínseca entre texto e fotografia.

Como ler a obra de Perce a partir da interação entre texto e fotografia? Podemos refletir sobre a importância da imagem fotográfica do autor baseando-nos sobretudo, na *Câmara clara*, de Roland Barthes, e também em textos escritos por outros teóricos da fotografia, entre eles Philippe Dubois, Susan Sontag e François Soulages. Esse último nos ajuda a refletir, inicialmente, a respeito das possíveis manifestações a partir do trabalho com a fotografia:

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

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

Contaremos também com as argumentações de especialistas em Perec e sua relação com a imagem: o artigo já citado de Christelle Reggiani e o livro de Jacques Neefs e Hans Hartje serão fundamentais para compreender a “empreitada” de Perec no que se refere à relação texto/imagem em suas obras.

Christelle Reggiani afirma que a fotografia terá um papel importante na obra do autor, não somente como geradora de escritura, mas também a partir de imagens efetivas, sempre conotando algo frágil e/ou deceptivo, desprovido de qualquer confiança para o leitor. Alguns exemplos interessantes nos mostram a fotografia diretamente inserida no texto literário, como objeto recorrente: “Dia após dia, eles se instalaram [...] Eles colaram nas paredes [...] fotografias de todos os seus amigos” (107) em *As coisas*: aqui a fotografia nos mostra a busca por uma decoração “ideal” à qual o casal Sylvie e Jérôme nunca conseguem alcançar; em *La Boutique obscure*, um dos sonhos que remete a fotos, no trecho “dois dissimulam fotografias nas caixas de seus relógios. Mas essas fotografias [...] são apenas finas rodélas de couro dobradas ao meio e mostram apenas vagas listras cinzentas”¹¹ demonstra uma decepção, pois não há o que ser visto a partir delas. Olhar para uma foto significa decepcionar-se, deparar-se com o vazio? Em um trecho de *La vie mode d’emploi*, um exemplo desse vazio observado a partir da descrição de alguns álbuns de fotos, que fazem parte dos “antigos objetos” de M. de Beaumont: “álbuns de fotografias, em couro em relevo, em feltro negro, em seda verde, onde, quase em cada página, a marca das abas triangulares, há muito tempo descoladas, esboça agora quadriláteros vazios”¹² (453)

Em se tratando de álbuns, esse formato não deixará de estar presente em outras obras de Perec: não só no livro/álbum composto a partir do filme documentário *Récits d’Ellis Island*, assim como em outras intervenções que nos remetem à coleções de fotos em relação com as obras: Neefs (14) nos relembra que “o grande caderno manuscrito de *Je me souviens* é também um tipo de álbum”¹³, já que composto de lembranças de “coisas comuns”, folhas recortadas, páginas arrancadas, uma verdadeira coleção numerada, uma

versão particular de um “álbum de memórias coletivas”, já que Perec colecionava tickets, ilustrações da época, tudo o que pudesse ser lembrado no âmbito privado e, ao mesmo tempo, coletivo: *Je me souviens* num âmbito mais coletivo e *L’Herbier des villes* - projeto que consistia em guardar todos os prospectos, papéis diversos que encontrava na caixa de correspondência, na rua e fazer disso um enorme corpus onde poderia esgotar um trabalho de reescrita e montagem - num âmbito mais privado, no qual trabalhava nos últimos meses de vida, segundo Philippe Lejeune. (*La mémoire* 177-178)

Na verdade, esses trabalhos de classificação, enumeração, listagens e inventários fazem parte de uma extensa tentativa (que perpassa toda a sua obra) de “aprimorar” o tempo, evitar o esquecimento, preservar a memória (tanto individual quanto coletiva): resgatar algo que não está mais presente, mas que pode fixar-se a partir da escrita, segundo o próprio Perec afirma em entrevista: “todo trabalho de escrita se faz sempre em relação a algo que não está mais, que pode se fixar um instante na escrita, como um traço, mas que desapareceu”.¹⁴ Indiretamente, portanto, todas essas tentativas de “preservação” da memória, a partir da escrita, são diferentes manifestações literárias autobiográficas, em busca de uma identidade perdida, de uma ausência de memórias de infância. Tanto é que, ao ser questionado, na mesma entrevista, com a pergunta: “como nasce uma lembrança?”, a resposta dada por Perec fará referência exatamente ao trabalho de composição de *W ou a memória da infância*, tendo como ponto de partida principal a descrição exaustiva, a “exploração quase obsessiva” dos detalhes encontrados nas fotografias:

Esta autobiografia da infância se fez a partir de descrições de fotos, de fotografias que serviram de intermediárias, de meios de aproximação de uma realidade da qual eu afirmava que não tinha lembranças. Na verdade, se fez através de uma exploração minuciosa, quase obsessiva, graças a precisões e detalhes. (Perec, *Je suis né* 84)¹⁵

Neefs (14) cita também trinta e cinco fotos “preto e branco” tiradas por Perec em Sfax em março de 1966, quando retorna de um dos lugares de *Les Choses*,

“visando uma eventual adaptação filmica do romance”, projeto não concretizado. Segundo Neefs, são imagens “estranhamente neutras, desertas, opacas”.

Também citamos, a partir de Neefs (14-15), as muitas fotos “Polaroid” tiradas por Perec na travessia que faz no oceano Atlântico em 1979, justamente para chegar a Nova Iorque e realizar o projeto de *Ellis Island*: “fotos de bruma, de espaço vazio, onde vemos somente uma proa, um rastro, um ângulo do barco, um traço fixo”. Essas fotos Polaroid, símbolos de imagens “precárias”, farão parte desse que será mais um dos projetos inacabados que Perec pretendia desenvolver com Jacques Poli, sobre “obras no espaço” e que a ideia de bruma ligada à falta de memória não está presente somente na obra de Perec, mas também em outros textos de Barthes, como *A preparação do romance*¹⁶.

O álbum, portanto, será uma referência para obras de Perec, justamente por seu gosto pelas listas e inventários: “a coleção, a lista, o inventário, o álbum, ganharam o conjunto da obra de Perec, como formas e como temas”¹⁷ (Neefs 15).

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

Meus espaços são frágeis: o tempo vai usá-los, vai destruí-los: nada parecerá mais com o que era, minhas lembranças trairão, o esquecimento se infiltrará na minha memória, eu olharei sem conhecer algumas fotos amareladas com as bordas irregulares. (122-123)¹⁸

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

A fotografia e o fúnebre

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

Se se quer realmente falar da fotografia a um nível sério é preciso pô-la em relação com a morte. É verdade que a fotografia é uma testemunha, mas é uma testemunha do que já não existe. Mesmo que o sujeito continue vivo, o que foi fotografado foi um momento do sujeito e esse momento já não existe. E isto é um traumatismo enorme para a humanidade e um traumatismo renovado. Cada ato de leitura de uma fotografia, e há milhares todos os dias, cada ato de captura e leitura de uma fotografia é implicitamente, de uma forma recalcada, um contato com o que já não existe, ou seja, com a morte. Creio que é deste modo que se deve abordar o enigma da fotografia, pelo menos é assim que eu vivo a fotografia: como um enigma fascinante e fúnebre. (Barthes, *O grão 346*)

É dessa maneira fascinante e fúnebre que queremos nos aproximar dessas obras de Perec, ligadas direta ou indiretamente à fotografia. Sabemos que, na maioria dos casos, as buscas e os textos de Perec estarão revestidos dessa relação com a morte, e talvez por isso eu encontre em Barthes as explicações para esse “vasculhar” de fotos que pretendo fazer nesses textos: como se estivesse com um “álbum de família” em mãos, em que cada texto de Perec representasse um ente querido, e como se eu desejasse investigar o que está por trás daquele ser, seu passado, suas origens, suas histórias secretas. Como se eu quisesse despertar em mim memórias que ainda não tenho, (como ocorre com Perec ao começar seu texto autobiográfico, *W ou a memória da infância*, com a emblemática frase: “não tenho nenhuma memória de infância”),

como se esse percurso a partir das fotos em textos perecquianos fosse também o percurso necessário para compor minha própria história e escrita.

Assim como Barthes afirma, na mesma entrevista, que “esse livro vai decepcionar os fotógrafos” (347), referindo-se ao livro *A Câmara Clara*, eu também posso afirmar que esse texto pode decepcionar os especialistas em fotografia. Não é meu objetivo aqui refletir sobre a fotografia em si, mas principalmente no sentido de que, a partir de reflexões sobre ela, possamos criar outras, nas leituras de *Perec*: lendo a imagem a partir do texto e não o contrário; não quero criar legendas para as fotos presentes nas obras, mas quero aprender a ler a imagem a partir da literatura. Essa relação para mim, ainda recente e cheia de enigmas, é o que pretendo desenvolver. Mesmo que não consiga encontrar uma solução para os enigmas, é importante que eu encare meus medos, retire as fotos, uma por uma, olhe, contemple, descreva, relacione, descubra.

É possível delimitar exatamente qual a relação que se estabelece, em diferentes textos, entre o texto escrito e a imagem reproduzida? Essa era também uma das questões de Barthes, a qual provavelmente não deve ter conseguido responder satisfatoriamente. A interrogação se coloca e nos impulsiona a ir adiante. Destrinchar os textos, as fotos, evocar lembranças, decepcionar-se, não encontrar o que procuro, descobrir o que não busco... não posso ainda afirmar como Barthes o faz: “Do que gosto, no fundo, é da relação entre a imagem e a escrita, que é uma relação muito difícil, mas, por isso mesmo, produz autênticas alegrias criadoras”, pois ainda me encontro em fase de tentativas de descobertas em meio a essas relações, mas posso dizer que essas “autênticas alegrias criadoras” em *Perec* (e seus colaboradores, principalmente fotógrafos) são motivadoras da minha busca daqui em diante.

Da mesma maneira em que a escritura é traço, deixa uma marca, diz algo, se perpetua, assim também pode ser considerada a fotografia, como nos explica Philippe Dubois (61-64): “a fotografia . . . é da ordem da impressão, do traço, da marca e do registro”.

Essa característica da foto como traço ou índice é uma das questões mais importantes para pensarmos na escritura do texto perecquiano. Ora, se para

escrever suas “memórias”, mesmo que elas sejam totalmente inventadas, ele recorre a traços, a partir das fotografias, não seria diferente com todo seu trabalho de composição e escrita: mesmo que não haja lembranças, escrever será uma forma de deixar um traço, homenagear ou testemunhar por aqueles que não o puderam fazer.

As marcas ou traços da fotografia serão como inspiração para a escritura, pois na falta de um texto autobiográfico construído a partir de lembranças do vivido, esses traços deixados pela fotografia farão o papel de desencadear a imaginação, já que incapazes de recuperar a memória: “diante de uma memória individual inacessível [...] a escritura perequiana teria recurso às imagens de memória já constituídas, aquelas, notadamente, da fotografia”¹⁹ (Reggiani 81).

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

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

As imagens, o espaço, o tempo

Perec “flertará” com esse aspecto fúnebre da fotografia, ou ao menos com a relação entre fotografia e tempo. Ela será capaz de evocar não só os mortos,

os entes queridos, (como ocorre em *W*) mas também lugares que estão desaparecidos ou prestes a desaparecer. Sabemos que a relação entre escritura e espaço em Perec é inegável e inerente às suas reflexões e muitas de suas obras versam sobre o tema. Um dos projetos inacabados de Perec, *Lieux*, vem à tona, já que é exemplar quando pensamos na relação entre tempo e espaço:

Escolhi, em Paris, doze lugares, ruas, praças, cruzamentos, ligados a lembranças, a eventos ou a momentos importantes da minha existência. A cada mês, eu descrevo dois desses lugares; uma primeira vez, no lugar (num café ou mesmo na rua) eu descrevo “o que vejo” da maneira mais neutra possível. [...] uma segunda vez, em qualquer lugar [...] descrevo esse lugar de memória, evoco lembranças que são ligadas a ele, pessoas que lá conheci, etc. [...] Ao final de um ano, terei descrito cada um dos meus lugares duas vezes, uma vez no modo da lembrança, uma vez no lugar em descrição real. (*Je suis né* 58-59)²⁰

Esse projeto de Perec não foi finalizado, apesar de ter sido previsto pelo autor para começar em 1969 e terminar em 1980, quando abriria os envelopes fechados com os textos escritos, releria, copiaria e estabeleceria relações e listas necessárias para a escritura do texto, mesmo ainda não tendo uma ideia clara sobre o que fazer após encerradas todas essas etapas, conforme confidencia a Maurice Nadeau²¹.

Pois bem, como esse projeto relaciona-se com a questão da fotografia? No momento em que ia aos locais, fazer a “descrição real” dos lugares, verificamos que Perec contava não somente com suas anotações mas também com fotógrafos colaboradores, e que as fotos tiradas nesses lugares iam juntamente com os textos para os envelopes destinados ao futuro projeto de publicação intitulado inicialmente de *Lieux*, conforme nos explica Lejeune²²: os textos preservam sua independência em relação às fotos (há neles somente a menção da foto, da presença do fotógrafo e nada mais. Lejeune afirma que as

fotos são colocadas no envelope juntamente com os textos, porém sem olhá-las.

Qual o papel das fotos nesse processo de escrita? Apesar de Lejeune afirmar que as fotos eram totalmente independentes dos textos, e que Perec nem sequer as consultava antes de guardá-las, uma das afirmações do crítico me despertam interesse e me fazem duvidar da afirmação anterior: “como melhor dar a ver o envelhecimento dos lugares? As fotografias poderiam ter participado da montagem da obra futura...”²³ (Lejeune, *La mémoire* 176). Vemos aqui que Lejeune parece não dar muita importância para essas fotos que acompanham os textos, mesmo levantando a hipótese de um futuro uso dessas imagens.

Podemos pensar, então, que elas seriam utilizadas “futuramente” por Perec, no momento de concretizar o projeto, na abertura dos envelopes?

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

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

Tal como amigos e parentes já mortos preservados no álbum de família em fotografias que exorcizam parte da ansiedade e remorsos provocados pelo seu desaparecimento, também as fotografias dos

bairros agora demolidos, das zonas rurais desfiguradas e deslocadas compensam a nossa precária relação com o passado. (Sontag 25)

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

A maior parte dessas colaborações ocorreu no projeto de *Lieux*, inacabado, mas que resultou em outras parcerias entre Perec e esses artistas. A primeira edição de *La Clôture*, de 1976, um livro de poemas composto de “17 fotografias de Christine Lipinska acompanhadas de 17 poemas heterogramáticos²⁴ de Georges Perec, em edição não comercial e através de assinatura”²⁵ (Neefs 140) cujas páginas poderiam ser alteradas, dissociadas, já que dispostas em uma caixa, e não um livro convencional. Constituíam-se de fotos da Rua Vilin, acompanhadas de textos de Perec.

Jacques Neefs afirma que Perec apresentava esse livro a partir de um prospecto que mandava aos assinantes juntamente com a obra: “no curso desses últimos anos, voltei à rua Vilin para tentar descrever ao mesmo tempo as lembranças que me ligavam a essa rua e os vestígios cada vez mais apagados do que foi uma rua”²⁶, texto no qual mencionava o trabalho de parceria com Lipinska. *La Clôture*, em sua edição original, é uma manifestação artística que trata de uma investigação do passado, a partir dos traços encontrados nas fotos e na observação do lugar, tão marcadamente ligado a sua infância.

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

Como nos afirmou Lejeune, o escritor preferia guardar as fotos sem vê-las (dentro dos envelopes), reafirmando, assim, a relação das fotos com o tempo. O que Perec pretendia enxergar, encontrar nessas imagens, muitos anos

depois, quando abrisse novamente os envelopes para iniciar a escrita de *Lieux*?

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

Segundo Lejeune, o texto de *Lieux* de 1970, comparado com o de 1969, “não é mais um inventário de lembranças, mas uma pesquisa de escritura, a pesquisa de uma voz, de um discurso possível sobre sua impossível relação com a infância”²⁷ (*Vilin Souvenirs* 129). Vale ressaltar que nesse mesmo ano Perec começa a escrever seu *Petit carnet noir* e, por isso, talvez as ideias acabem se tornando mais “escassas” para que consiga levar adiante dois projetos diversos, apesar de tratarem de temas idênticos (as memórias da infância).

Com o passar dos anos, os textos vão diminuindo ainda mais. Em 1971, pouco escreve sobre as memórias e decide incluir no envelope “seu orçamento provisional para 1972”, registro do que chama *l’infra-ordinaire*. Nesse mesmo ano, como mostra Lejeune, Perec incluirá a seus registros “tentativas de engrenagem entre memória, música, números, letras e grafismo”, que segundo o crítico que segundo o crítico “parecem feitas ao acaso, para ver se alguma coisa sairia dessa combinação”²⁸ (*Vilin Souvenirs* 129), como se somente a escrita não desse mais conta, não conseguisse levar adiante o projeto.

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

Os textos da série *Réels* são publicados independentemente, não agrupados como um conjunto de textos. Aquele que mais nos interessa, os *réels* da Rue

Vilin, são publicados no livro *L'infra-ordinaire*, e parece contar com descrições bem mais detalhadas do que aqueles constantes na parte *Souvenirs* analisada por Lejeune. Apesar de Perec não mencionar o uso das fotos e do próprio Lejeune não destacar sua importância, o texto *réel* da Rue Vilin aparenta um caráter mais “fotográfico”, composto de mais detalhes. Talvez Perec tivesse aproveitado também as fotos tiradas ali, no momento da escrita, para “estimular” seu trabalho. Detalhes insignificantes, na escrita, nos remetem a uma possível observação fotográfica, simultânea ao trabalho da escrita.

Curiosamente, nenhum dos textos da série *Souvenirs* será publicado por Perec. Talvez por acreditar ter esgotado as possibilidades de escrita com a publicação de *W*, talvez por preferir trabalhar com a série *Réels*, por contar com um instrumento (adicional) de suporte para a escrita: as fotografias deixadas nos envelopes. Não tendo observado essas imagens no momento em que foram tiradas, pode ter desejado observá-las apenas no momento mais importante: o da criação literária, talvez numa tentativa de “resgatar” o tempo a partir das imagens e da escrita, simultaneamente.

Essa obsessão pelo tempo a partir da manipulação de imagens será também evidente em uma das parcerias mais interessantes que Perec fará: ele e Robert Bober trabalharão com a colaboração póstuma de Lewis Hine, intercalando essas fotos antigas às fotos atuais de *Ellis Island*. A ausência aqui é a do colaborador, apesar da presença de suas fotos.

Essa outra voz, esse outro olhar que Perec busca a partir do trabalho em conjunto, será um dos fatores cruciais para a composição da sua escrita. Escrever a partir do seu olhar, mas também a partir do olhar do outro, vasculhar “as fotos” do outro, tomar as fotos para si, apropriá-las à sua escrita. O movimento no tempo e a busca por um passado não vivido estarão latentes em cada foto escolhida, em cada imagem contemplada.

Lewis Hine, mesmo ausente, se faz presente também nas afirmações que se relacionam intrinsecamente com o trabalho de escrita de Perec: “O Documento Humano que sempre manterá o presente e o futuro em contato com o passado”, diz ele sobre a fotografia; ou ainda: “se eu pudesse contar uma história com palavras, não precisaria de andar com uma câmara”.

Essas frases foram citadas por Susan Sontag em seu livro sobre fotografia (1961), mas podem também dizer muito sobre o trabalho de escrita literária: Perec também não desejou manter o presente e o futuro diretamente ligados ao passado, a partir da escrita? E, contrariamente a Hine, contou uma história com palavras, mas também apropriou-se de fotos suas (ou de outros) para que essa história fosse escrita.

Sabemos que há uma verdadeira “obsessão” pela descrição de detalhes em toda a obra de Perec e, muitas vezes, esses detalhes foram observados a partir de fotografias ou diversas outras imagens. Assim, a partir dos exemplos anteriores, em se tratando dessa escrita quase “fotográfica”, poderíamos nos questionar: o que exatamente esses detalhes querem dizer, no texto literário? Eles querem tentar nos mostrar a “relevância” dessa banalidade do cotidiano? Aquela que vemos, mas não enxergamos: essa atenção dada à banalidade das imagens faz com que se tornem - por isso - especiais?

Aquilo que é banal faz parte da vida e, por isso, também deve fazer parte do trabalho de escrita, no caso de Perec. Como não há possibilidade de escrever sobre o que é importante (evocar suas lembranças de infância, por exemplo, no caso de *W* e em outras obras “indiretamente” autobiográficas) escrever sobre o banal pode ser uma visível tentativa por parte do escritor a fim de deslocar essa escrita para algo possível de se traduzir em palavras, já que visível, classificável, mesmo que aparentemente “sem utilidade”.

Por isso, essa obsessão por observar, anotar, listar, investigar e, a partir daí, compor imagens do cotidiano, são questionamentos aos quais Perec se coloca frequentemente: o espaço, o cotidiano, são as possíveis tentativas de ligar-se a algum lugar, tentar não se sentir tão estrangeiro quanto se sente - na maior parte do tempo - a partir de uma descrição de coisas que já não enxergamos, já que tão habituados a tais imagens, como explica: “minha “sociologia” do cotidiano não é uma análise, mas somente uma descrição e, mais precisamente, descrição do que não olhamos jamais porque estamos nele, ou achamos que estamos, tão habituados e sobre o qual normalmente não há discurso²⁹ (Le Sidaner 4).

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

Levar à tona aquilo que não foi visto e nem observado por outras pessoas, dar importância àquilo que é desnecessário, observar detalhes insignificantes: isso tudo poderia resumir o trabalho de Perec, em linhas bastante gerais, tendo em vista a importância dessas imagens do cotidiano (e em especial as fotografias) para a produção da escrita perezquiana.

Considerações finais

Na contradição entre o desejo de escrever e a dificuldade em iniciar o processo de escrita, como num jogo de esconde-esconde, o autor percorre esses movimentos opostos dentro de sua obra, tanto em relação ao texto quanto em relação às imagens.

Quando escreve, essas angústias ficam evidentes, como se descobríssemos, escondida em alguma gaveta, uma fotografia do autor tirada em primeiro plano: “uma vez mais, as armadilhas da escrita se instalaram. Uma vez mais, fui como uma criança que brinca de esconde-esconde e não sabe o que mais teme ou deseja: permanecer escondida, ser descoberta”. (Perec, *W* 14).

Assim como acontecerá com a contemplação de fotografias em seu texto autobiográfico, *W ou a memória da infância*: não sabemos se o autor deseja permanecer escondido ou ser descoberto, já que as descrições de fotografias nada nos revelará, a não ser uma enorme quantidade de descrições de pessoas que não conhecemos, de roupas de uma época da qual não fazemos parte, de objetos e detalhes insignificantes e exaustivamente repetidos. As fotos não nos mostrarão nada, a não ser o desejo de escrever, sobre a própria memória. É importante observar, inclusive, que as fotos são descritas

exaustivamente, porém não são reproduzidas no livro, como se autor desejasse, também, que cada leitor pudesse reproduzi-las, criando cada um deles uma imagem diferente, a partir de uma única descrição.

A fotografia prova, como vimos, toda a sua incapacidade de rememorar o passado, de esconder o que dá a ver, e nós, leitores, é que teremos que nos esforçar para enxergar, apesar de todas essas dificuldades e barreiras impostas pela imagem. As fotos serão, juntamente com o texto, capazes de preencher os vazios e os mistérios que o leitor espera desvendar? Segundo Barthes, a fotografia não será capaz de rememorar o passado; pelo contrário, ela será uma constatação de algo que já existiu, já passou, já está morto, não pode ser restituído:

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

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

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

Susan Sontag também afirma que essa expectativa de rememoração não será cumprida na contemplação de uma imagem ou uma fotografia: “Em rigor, nunca se pode compreender nada a partir de uma fotografia. É claro que as fotografias preenchem vazios nas nossas imagens mentais do presente e do passado [...] no entanto, a maneira como na câmara apresenta a realidade esconde mais do que revela” (Sontag 31).

A partir dessas afirmações, podemos concluir que a experiência de perpassar a leitura das imagens será um ponto central na obra de Perec, mesmo que elas nada tenham a nos revelar; assim, sua relação com o texto literário não nos traz respostas imediatas, mas nos ajuda a refletir sobre o processo de escrita e seus desdobramentos no trabalho literário do autor.

BIBLIOGRAFIA

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

---. *A preparação do romance : da vida à obra*. São Paulo : Martins Fontes, 2005. Impresso.

---. "Sobre a fotografia". *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Impresso.

Burgelin, Claude. *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*. Strasbourg : Circé, 1996. Impresso.

Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo : Editora 34, 2010. Impresso.

Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994. Impresso.

Le Sidaner, Jean-Marie. "Entretien". *L'Arc* 76. Paris: Duponchelle, 1990. 3-10. Impresso.

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

---. "Vilin Souvenirs". *Genesis I*. Paris : Jean Michel Place, 1992. 127-151.
Impresso.

Neefs, Jacques e Hans Hartje. *Georges Perec: images*. Paris: Seuil, 1993.
Impresso.

Perec, Georges. *As coisas : Uma estória dos anos 60*. São Paulo: Nova
Crítica, 1969. Impresso.

---. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 1992. Impresso.

--- . *Je me souviens*. Paris : Hachette, 1994. Impresso.

--- . *Je suis né*. Paris : Seuil, 1990. Impresso.

--- . *La boutique obscure – 124 rêves*. Paris : Denoël, 1973. Impresso.

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

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

---. "Petit carnet noir : annexe". *Textuel*. Paris : STD, 1998. 159-169. Impresso.

--- . *Un homme qui dort*. Paris : Denoël, 1993. Impresso.

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

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

Reggiani, Christelle. "Perec: une poétique de la photographie". *Littérature*
(2003): 77-106. Web. 07 Out. 2014.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-

[4800_2003_num_129_1_1790](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2003_num_129_1_1790)

Rivière, Mireille. “La photographie dans la Clôture”. *Le cabinet d’amateur – Perec et l’image*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998. 107-119. Impresso.

Soulages, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010. Impresso.

Sontag, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. Impresso.

Starobinski, Jean. “La relation critique”. *L’Oeil Vivant II*. Paris : Seuil, 1970. Impresso.

¹ Mestra em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da FFLCH/USP. O presente artigo é parte constante da dissertação de mestrado intitulada “Instantâneos de ausências: Perec e as relações entre texto, fotografia e memória”, defendida em setembro de 2014. Seu projeto de pesquisa para o doutorado, no mesmo programa, refere-se às relações entre escrita autobiográfica e documentário na obra de Perec. É membro do grupo de pesquisa *Criação & Crítica* e da equipe editorial da revista *Criação & Crítica*.

² Dedico um capítulo do meu trabalho de dissertação de Mestrado para tratar especificamente da relação direta entre a observação das fotos e seus desdobramentos na produção da escrita autobiográfica em *W*.

³ No original: “Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés; il pourrait presque sembler qu’ils n’ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul”.

⁴ No original: “comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu’ils jettent l’un sur l’autre, pouvait se révéler ce qui n’est jamais tout à fait dit dans l’un, jamais tout à fait dit dans l’autre, mais seulement dans leur fragile intersection.”

⁵ No original : “Il ne racontera pas seulement ce qui lui est advenu en un *autre* temps, mais surtout comment, d’autre qu’il était, il est devenu lui-même.”

⁶ Além do próprio narrador autobiográfico admitir, ao longo do capítulo 8, utilizar textos (sobre seus pais) escritos por ele há quinze anos, é possível consultar a transcrição do *Petit carnet noir*, diário escrito entre agosto e setembro de 1970, que serviu como uma espécie de “ponto de partida” para a escrita do texto autobiográfico de *W ou a memória da infância*. (Disponível na Revista *Textuel*, n. 21, 1998, p. 159-169 – Cahiers Georges Perec 2)

⁷ No original: “Par où commencer? Presque em désespoir de cause, j’ai fini par trouver au milieu de mes dossiers un album de photos dont j’ai extrait les 7 plus anciennes. Je les ai examinées longuement, grossissant même quelques détails à l’aide d’un compte-fils [...]”

⁸ Christelle Reggiani explica a origem do termo, definida por Michel Constantini, em “Écrire l’image, reedit-on”: o termo *ekphrasis* nunca significou “comentário de imagem [...], mas “descrição” (25), ou se preferirmos, “discurso detalhado sobre algum assunto” (35).

⁹ No original: “La photographie, dans *W*, est donc doublement constructrice (génératrice): d’un imaginaire aussi bien que de l’écriture”

¹⁰ Entre eles, posso destacar a Tese de Doutorado de Manlio de Medeiros Speranzini, que trata da relação entre as obras de Perec e outros artistas contemporâneos, como Arman, Joe Brainard e Édouard Levé. Outras obras, em formato de livro, tratam também do diálogo de artistas contemporâneos a Perec com outras manifestações artísticas, como por exemplo, *Michel Butor, le dialogue avec les arts* de Lucien Giraud, e o estudo de Márcia Arbex, *Alain Robbe-Grillet e a pintura – Jogos especulares*.

¹¹ No original: “deux dissimulent des photographies dans les boîtiers de leurs montres. Mais ces photographies [...] ne sont que de minces rondelles de cuir pliées en deux et ne montrent que de vagues stries grisâtres” (*Rêve* número 83, páginas não numeradas)

¹² No original: “albums de photographies, en cuir repoussé, en feutrine noire, en soie verte, où, presque à chaque page, l’empreinte d’onglets triangulaires, depuis longtemps décollés, esquisse désormais des quadrilatères vides”.

¹³ No original: “le grand cahier manuscrit des *Je me souviens* est lui aussi une sorte d’album”

¹⁴ Texto da entrevista dada por Perec a Frank Venaille, intitulada “Le travail de la mémoire” e publicada no livro *Je suis né* (91). No original: “Tout le travail d’écriture se fait toujours par rapport à une chose qui n’est plus, qui peut se figer un instant dans l’écriture, comme une trace, mais qui a disparu”.

¹⁵ No original: “Cette autobiographie de l’ enfance s’est faite à partir des descriptions de photos, de photographies qui servaient de relais, de moyens d’approche d’une réalité dont j’affirmais que je n’avais pas le souvenir. En fait elle s’est faite à travers une exploration minutieuse, presque obsessionnelle à force de précisions, de détails”.

¹⁶ “Bruma-sobre-Memória”, o que soa como o nome de um lugar, foi uma expressão criada por Barthes como uma espécie de alegoria a um lugar que se chega após uma travessia. O fato ocorreu no colóquio de Cerisy, em junho de 1977, a partir da afirmação de Barthes: “Eu disse a mim mesmo, ao chegar aqui, que tínhamos atravessado um rio normando que se chamava *Mémoire* e que, em vez de este lugar se chamar *Cerisy-la-Salle*, chamava-se *Brume-Sur-Mémoire*. De fato minha anamnese tem um caráter que não é brutalmente negativo; é uma impotência de memória, uma bruma” (249-250). (Prétexte Roland Barthes, actes du Colloque de Cerisy, 1978)

¹⁷ No original: “la collection, la liste, l’inventaire, l’album ont gagné l’ensemble de l’oeuvre de Perec, comme formes et comme thèmes.”

¹⁸ No original: “Mes espaces sont fragiles: le temps va les user, va les détruire: rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs trahiront, l’oubli s’infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les connaître quelques photos jaunies aux bords cassés.”

¹⁹ No original: “face à une mémoire individuelle inaccessible [...] l’écriture perecquienne aurait recours à des images de mémoire déjà constituées, celles, notamment, de la photographie.”

²⁰ No original: “J’ai choisi, à Paris, douze lieux, des rues, des places, des carrefours, liés à des souvenirs, à des événements ou à des moments importants de mon existence. Chaque mois, je décris deux de ces lieux; une première fois, sur place (dans un café ou dans la rue même) je décris “ce que je vois” de la manière la plus neutre possible [...] une deuxième fois, n’importe où [...] je décris le lieu de mémoire, j’évoque les souvenirs qui lui sont liés, les gens que j’y ai connus, etc. [...] Au bout d’un an, j’aurai décrit chacun de mes lieux deux fois, une fois sur le mode du souvenir, une fois sur place en description réelle”.

²¹ Nessa carta encontra-se também o projeto do livro *W*, que será publicado em 1975. (O texto integral da carta foi publicado no livro *Je suis né*, em 1990).

²² Dois estudos de Lejeune sobre o projeto de *Lieux* serão mencionados aqui: em 1991, no livro *La Mémoire et l’oblique*, e no ano seguinte, na Revista *Genesis*, n.1, onde publica as inéditas “*Vilin Souvenirs*”.

²³ No original: “comment mieux donner à voir le vieillissement des lieux? Les photographies auraient pu participer au montage de l’oeuvre future...”

²⁴ Mireille Ribière, em seu trabalho sobre a descrição dessas fotos, destaca que são 16 textos para 17 fotos, mais uma vez trazendo à tona a questão da falta na escrita de Perec. O artigo,

intitulado *La photographie dans La Clôture*, foi publicado na Revista *Cabinet d'amateur*, 7-8, em dezembro de 1998.

²⁵ No original : “17 photographies de Christine Lipinska accompagnées de 17 poèmes hétérogrammatiques de Georges Perec, en édition hors commerce et par voie de souscription”.

²⁶ No original : “au cours de ces dernières années, je suis revenu rue Vilin pour tenter de décrire à la fois les souvenirs qui me rattachent à cette rue et les vestiges chaque fois plus effacés de ce qui fut une rue”.

²⁷ No original: “ce n’est plus un inventaire de souvenirs, mais une recherche d’écriture, la recherche d’une voix, d’un discours possible sur son impossible rapport à l’enfance”.

²⁸ No original : “tentatives d’engrenage entre mémoire, musique, chiffres, lettres et graphisme,”/ “semblent faites à tout hasard, pour voir si quelque chose sortira de cette combinatoire”.

²⁹ Trecho da entrevista concedida a Jean-Marie Le Sidaner, na Revista *L’Arc*. No original: « Ma “sociologie” de la quotidienneté n’est pas une analyse, mais seulement une description et, plus précisément, description de ce que l’on ne regard jamais parce que l’on y est, ou que l’on croit que l’on y est, trop habitués et pour lequel n’existe habituellement pas de discours ».