

GEORGES PEREC E A (RE)CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

GEORGES PEREC AND THE (RE)CONSTRUCTION OF MEMORY

103

Leonardo Cavalcante Mendes¹

Enviado em: 14/06/2020

Aceito em: 27/06/2021

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar como as obras literárias e cinematográficas do autor francês Georges Perec (1936-1982) se relacionam para compor um projeto autobiográfico. O escritor acreditava que a transposição de obras para o cinema funcionava como uma expansão do trabalho literário, pois recursos como o som e as imagens serviriam de motor para a imaginação. Assim, voltamos nossa atenção para a cinematografia de Perec, com o objetivo de investigar como tópicos e características comuns de sua escrita se repetem em seus filmes. A comparação entre os trabalhos é realizada a partir de temas e procedimentos semelhantes reproduzidos nas diferentes mídias. Como é frequente na obra de Perec, os aspectos autobiográficos são cifrados em pistas difíceis de desvendar sem uma leitura cruzada com outros trabalhos do escritor. Com base nessa noção, o presente artigo foi construído a partir da crítica a diferentes obras, como *Recits d'Ellis Island*, *Les lieux d'une fugue* e *La vie filmée*.

Palavras-chave: Georges Perec; Autobiografia; Literatura Francesa; Cinema.

ABSTRACT: The objective of this work is to analyze how the literary and cinematographic works of the French author Georges Perec (1936-1982) relate to compose an autobiographical project. The writer believed that the transposition of literary texts into the cinema would act as an expansion of literary work, since resources such as sound and images would serve as a motor for the imagination. Thus, we turned our attention to Perec's cinematography, with the objective of investigating how topics and common characteristics of his writing are repeated in his films. The comparison between the works is made from similar themes and procedures reproduced in different media. As is common in Perec's work, the autobiographical aspects are encrypted in clues that are difficult to uncover without a cross reading with other works of the writer. Based on this notion, this article was constructed from the critique of different works, such as *Recits d'Ellis Island*, *Les lieux d'une fugue* e *La vie filmée*.

Keywords: Georges Perec; Autobiography; French Literature; Cinema.

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

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

¹ Doutorando do programa Letras Estrangeiras e Tradução na Universidade de São Paulo. Contato: leonardocmendes@gmail.com

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

Esses aspectos da escrita de Perec também se repetem em seus projetos cinematográficos. Nesse meio, determinar uma autobiografia do escritor é, da mesma forma, um exercício hipotético, pois ele constantemente desenvolve uma incerteza sobre a memória. Ainda assim, esses trabalhos se encaixam em outros que também se propõem a reconstituir os traços de seu passado.

A memória espacial é um tema bastante presente em outra obra de Perec. Em *Récits d'Ellis Island*, fruto de um encontro entre o escritor e o diretor Robert Bober, o espaço explorado é a pequena ilha localizada em Nova Iorque, próxima a estátua da liberdade, que serviu como porta de entrada para milhões de imigrantes que tentavam entrar nos Estados Unidos entre 1892 e 1954. Embora não trace uma história pessoalmente vivida por Perec, há diversos pontos na narrativa que nos permitem identificá-la como parte de seu trabalho autobiográfico². Percebendo pela primeira vez algumas de suas relações com o judaísmo, o escritor olha para o passado em um movimento que busca de compreender sua própria identidade, refletindo sobre sua herança cultural e sobre a apropriação de uma história que não é sua, mas que o ajuda a compreender melhor quem ele é.

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

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

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

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

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

² Perec utiliza maneiras complexas de falar sobre si. Segundo o crítico Philippe Lejeune (1991, p.24-25), essa escrita tortuosa decorre de uma dificuldade em dizer “eu”, um obstáculo para contar uma lembrança sem que seja necessário inventá-la.

Figura 1 – O primeiro plano de Récits d'Ellis Island.



BOBER (1980)

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

Figura 2 — O guia em Récits d'Ellis Island.



BOBER (1980)

O guia local explica a história, o funcionamento da ilha e a maneira como os imigrantes eram recebidos, examinados e classificados. Diferente dos turistas, eles não olhavam para trás. A identidade que buscavam estava na nova vida, com um novo nome — americanizado — em outra terra. Para alcançar esse desejo, muitas vezes era necessário um rompimento brusco, como a separação dos filhos que não foram autorizados a entrar. Perce expõe essa condição que traz semelhanças

com sua própria história. Apesar de ser em outra circunstância, ele também foi obrigado a se separar de sua mãe e nunca mais a viu, assim como provavelmente ocorreu com as crianças barradas na ilha.

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

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

Em 1975, o canal de televisão FR3 produziu uma série de sete episódios sobre a vida cotidiana dos franceses entre os anos 1924 e 1954. As imagens eram montadas a partir de vídeos amadores gravados no período acordado para cada programa, e recebiam a narração de jornalista, escritores e artistas, como Jean Freustié e Agnès Varda. As três primeiras partes, correspondentes às décadas de 1920 e 1930, foram dirigidas por Claude Ventura e Michel Pamart³, que convidaram Percec para escrever e narrar o texto de uma delas.

Figura 3 — *La vie filmée* utiliza filmagens amadoras para contar a história daquele período.



VENTURA (1975)

La vie filmée contém imagens gravadas no bairro em que Percec nasceu. Embora sequer tivesse vindo ao mundo no período correspondente ao episódio que narra — de 1930 a 1934 —, ele afirma que, mesmo sendo as imagens de outras pessoas, consegue se ver nelas, como se estivesse ali dentro, acompanhado de seus pais e familiares (PEREC, 2003, p. 49-50). O princípio é bastante parecido com o de *Ellis Island*, obra em que ele também trabalha uma memória que não é a dele, mas

³ Antigo membro de *La Ligne générale*, projeto de revista literária que Percec fez parte entre 1959 e 1963.

que tem alguma relação com a sua própria. Uma memória que está próxima de suas origens, e, por isso, é transformada em sua. Fiorletta Loredana (2016, p. 302-303) afirma que mídias capazes manusear o espaço e o tempo, como a televisão, têm o poder de influenciar o sentimento de pertencimento das pessoas ao que está sendo narrado. A história individual, daquele que assiste, e a história coletiva, aquela que é exibida, se entrelaçam, e a segunda se torna múltipla, pois se expande para a história dos demais — assim como Perec cria seu relato individual a partir das imagens da televisão. Conhecendo o poder das imagens no estímulo para a criação de histórias, e depois de dizer ao espectador que, por alguma coincidência, seus pais poderiam aparecer em alguma das gravações, Perec tenta provocar a lembrança daqueles que o escutam, afirmando que alguma cena também pode surpreendê-los e, involuntariamente, ajudá-los a despertar memórias esquecidas.

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

Figura 4 — Pessoas dançando em *La vie filmée*.



VENTURA (1975)

Desse modo, percebemos que a escrita de relatos pessoais a partir da observação do cotidiano coletivo é um procedimento que se repete nos trabalhos autobiográficos de Perec. Essa forma de composição foi sistematizada em outro projeto do escritor, *Lieux*, que consistia em um plano bastante ambicioso, devido suas exigências em relação ao tempo e esforço pretendido. Sintetizando, o escritor escolheu doze lugares, relacionados a lembranças pessoais, que seriam sistematicamente descritos durante o período de doze anos. Mensalmente, ele escreveria dois textos: um *réel*, que seria uma descrição detalhada dos acontecimentos, o mais neutra possível, com base na visita ao local, e um *souvenir*, que também era uma descrição, porém baseada apenas na lembrança de um dos outros lugares, sem visitá-lo naquele momento. No final de cada ano, ele teria escrito vinte e quatro textos — doze *réels* e doze *souvenirs* —, que seriam armazenados em pastas para serem abertas somente ao término dos doze anos, totalizando 288 descrições. Com isso, Perec esperava identificar “os traços de um envelhecimento triplo: o dos próprios lugares, o de suas lembranças e o de sua escrita” (PEREC, 1992, p. 76).

O projeto, iniciado em 1969, foi interrompido em 1975, contabilizando — entre algumas

pausas, visto que Perec não foi tão regrado quanto pretendia — 133 descrições. Embora não tenha sido concluído exatamente como planejado, *Lieux* propiciou outros trabalhos, sendo que, em alguns, a forma e a temática são bastante próximas do material original, como *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, enquanto outros possuem uma marca menos perceptível, como é o caso do filme *Les Lieux d'une fugue*. Dos doze espaços escolhidos para *Lieux*, dois estão presentes em *Les Lieux d'une fugue: Rue de l'Assomption*, onde Perec viveu depois de ser adotado por sua tia Esther Bienenfeld, após o fim da guerra, e *Franklin-Roosevelt*, estação pela qual ele passa no dia em que ocorre a fuga que é mencionada na narrativa.

Perec acreditava que a transposição destas obras para o cinema funcionaria como uma expansão do trabalho literário, pois ele possui recursos, como o som e as imagens, que serviriam de motor para a imaginação — reflexão que vimos interessar a muitos autores franceses desde o surgimento e expansão da cinematografia. Ele exemplifica o funcionamento desse trabalho no texto de *Les Lieux d'une fugue*:

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

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

Figura 5 — Plano de ponto de vista e movimentação para frente no mercado de selos. As pessoas são o pano de fundo, o destaque está sempre no ambiente e nos objetos.



PEREC (1978)

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

Figura 6 — O ambiente destacado no mercado de selos vazio. A câmera se move lentamente em um *travelling* para frente. A música está em alto volume, mas é interrompida quando começa a narração. Ela retorna mais baixa depois de alguns segundos e permanece junto da narração.



PEREC (1978)

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

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

Figura 7 — A imagem de Perec refletida na vitrine da padaria.



PEREC (1978)

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

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

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

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

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

Le commissariat, lieu de révélation de l'identité de l'enfant fugueur dans le texte [...] et le lieu de l'ancrage narratif dans le film [...], semble aussi le lieu symbolique d'un rappel de l'absence de la mère. L'enfant fugueur a pu chercher trace de sa mère en ce lieu, en souvenir de son arrestation, comme dans l'écriture de la nouvelle l'écrivain Georges Perec a pu « écrire des traces » en reconstituant un souvenir oublié — celui-là même, écran d'une mémoire sans trace

—, et comme le cinéaste Georges Perec a pu, plus tarde encore, une nouvelle fois, revisiter, caméra à la main, les lieux (MAZZORATO, 2006, p. 138-139).

Figura 8 — A espera na delegacia. A memória de Perec, nesse ambiente, sempre aparece em planos fechados sobre os objetos próximos a mesa: o cinzeiro, o lápis, a luminária, elásticos de papel e selos



PEREC(1978).

Dessa forma, o relato do escritor não se reduz à lembrança de um dia atípico, mas ele ilustra a tentativa de Perec de retrair uma recordação esquecida, de (re)criar a memória da última imagem que teve de sua mãe. A segunda guerra deixou traumas em Perec que podem ser vistos em toda a sua obra, especialmente a ausência dos pais e de uma infância normal. Essa recordação exerce influência em grande parte da obra de Perec. Dessa narrativa, não sabemos ao certo o que é real e o que é ficção. Perec não busca reconstituir suas lembranças de maneira autêntica e sem nenhuma dúvida. Ele admite a parcialidade, o erro e até mesmo o incoerente. Por esse motivo, a memória de Perec é sempre colocada em dúvida, como se tudo não passasse de vaga lembrança, em que não temos certeza se realmente aconteceu ou se foi um sonho.

Figura 9 — Carrossel azul e laranja.



PEREC (1978).

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

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

34).

A invenção do aparelho cinematográfico colaborou com o desejo de renovação estética dos escritores desde o início do século XX. Nesse desejo está a ambição de trazer para a literatura elementos oriundos da vida cotidiana. Por esse motivo, o cinema, moderno e popular, atraiu tanto os escritores desse século. A ambição de Perec por criar novas formas e explorar a literatura o fez percorrer também o universo cinematográfico. Seu desejo de experimentação o conduziu para a escrita de roteiros e adaptação de alguns textos literários. Entretanto, mais do que uma transposição — ou uma transcrição, na noção jakobsoniana de tradução —, *Les Lieux d'une fugue* é um trabalho de *recriação*, pois a obra literária sequer havia sido publicada, e é somente a partir da eliminação das barreiras do texto, isto é, utilizando os suportes audiovisuais, que Perec alcançou seu objetivo com a criação arquivada há tantos anos.

Manifestando-se de maneira cifrada ou mais explícita, não restam dúvidas da importância dos elementos autobiográficos para as obras de Perec, em que a (re)construção de uma memória inexistente ocupa uma posição importante. A combinação de ficção e realidade atravessa as fronteiras midiáticas e ajuda a compor seu projeto literário.

REFERÊNCIAS

- BELLOS, David. **Georges Perec: une vie dans les mots**. Paris: Éd. du Seuil, 1994.
- LEJEUNE, Philippe. **La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe**. Paris: P.O.L., 1991.
- FIORLETTA, Loredana. **La dinamica degli opposti Ricerca letteraria , cultura mediatica e media in Georges Perec**. PhD Thesis, Università di Roma, 2016.
- MAZZORATO, Wilfrid. In: **Cahiers Georges Perec 9: Le cinématographe**. Bordeaux Cedex: Le Castor Astral, 2006, p. 131–141.
- PEREC, Georges. **W ou le souvenir d'enfance**. Paris : Denöel, 1975.
- _____. **La Vie mode d'emploi**. Paris: Hachette, 1978.
- _____. **Je suis né**. Paris : Seuil, 1990.
- _____. **Espèces d'espaces**. Paris : Galilee, 1992.
- _____. **Ellis Island**. Paris : P.O.L., 1995.
- PEREC, Georges; BERTELLI, Dominique; RIBIÈRE, Mireille. **Entretiens et conférences. Vol. 2: 1979 - 1981**. Nantes: Joseph K, 2003.
- QUEYSANNE, Bernard. Propos Amicaux: entretien avec Bernard Queysanne. In: **Cahiers Georges Perec 9: Le cinématographe**. Bordeaux Cedex: Le Castor Astral, 2006, p. 109–126.
- REGGIANI, Christelle. Le cinéma invisible de Georges Perec. In: **Cahiers Georges Perec 9: Le cinématographe**. Bordeaux Cedex: Le Castor Astral, 2006, p. 63–72.

DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS

- La vie filmée: 1930-1934**. Direção: VENTURA, Claude; PAMART, Michel. Roteiro: PEREC, Georges; France Régions 3; 52min; França, 1975.
- Les Lieux d'une fugue**. Direção: PEREC, Georges. Roteiro: PEREC, Georges; PEREC, Georges; Institut national de l'audiovisuel; 41min; França, 1978.
- Récits d'Ellis Island (traces)**. Direção : BOBER, Robert; Roteiro: PEREC, Georges; Institut

national de l'audiovisuel; 57min, França, 1980.

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