

DESCREVER A CIDADE: A PRESENÇA FÍSICA E A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA NO PROJETO *LIEUX*, DE GEORGES PEREC

TATIANA BARBOSA CAVALARI *

RESUMO: O texto pretende apresentar um projeto autobiográfico desenvolvido pelo escritor francês Georges Perec (1936-1982), em que sua presença física foi fator decisivo para observar e descrever diferentes lugares de Paris. Perec, ao caminhar pela cidade ou sentar-se em um café, cria uma autobiografia oblíqua, a partir da observação do outro e dos arredores: seu corpo presente torna-se personagem dessas narrativas e descrições, uma vez que está inserido nesta série de fatos e acontecimentos que serão motivadores da reconstrução da memória, tanto pessoal quanto aquela pertencente a grande parte de sua geração.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia; descrição; lugares; presença física.

DESCRIBING THE CITY: PHYSICAL PRESENCE AND AUTOBIOGRAPHIC WRITING IN THE LIEUX PROJECT, BY GEORGES PEREC

ABSTRACT: The text aims to present an autobiographical project developed by the French writer Georges Perec (1936-1982), in which his physical presence was a decisive factor in observing and describing different places in Paris. Perec, when walking around the city or sitting in a cafe, creates an oblique autobiography, from the other's observation and the surroundings: his present body becomes a character of these narratives and descriptions, since he is inserted in this series of facts and events that will motivate the reconstruction of memory, both personal and that belonging to a large part of its generation.

KEYWORDS: Autobiography; Description; Places; Physical presence.

*Mestra e Doutora em Estudos Literários em Francês, no Programa de Letras Estrangeiras e Tradução da FFLCH-USP

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo consiste em realizar uma reflexão sobre a criação de algumas obras que fazem relação entre o texto literário e outras artes (fotografia, cinema, emissão radiofônica, etc.) partindo da influência de um projeto central na obra do escritor francês Georges Perec, intitulado *Lieux*.

No projeto, o autor planejou visitar doze lugares de Paris, durante doze anos, observando as mudanças ocorridas nesses lugares, criando uma espécie de escrita dupla: uma que descrevesse os lugares e outra, posterior, que tratasse das lembranças produzidas por tais lugares; assim, a investigação dos lugares seria também uma investigação do tempo e da própria memória, a partir da descrição dos *Réels* (o que era observado) e das *Souvenirs* (o que era reconstituído em sua memória após a visitação destes lugares). Dessa maneira, o artista colocaria literalmente seu corpo no projeto, uma vez que, para que a escrita de *Lieux* funcionasse, dependia-se da presença física do escritor e da observação que ele faria dos lugares e que seriam o ponto de partida para a escrita posterior (das lembranças que remetem aos tais lugares observados).

Trata-se, porém, de uma obra considerada inacabada por parte da crítica perecquiana, mas que não será, aqui, lida como um projeto fracassado, e sim transformado em outras obras, bastante heterogêneas e significativas. Ou seja: a obra *Lieux* está no limiar entre a escrita e outras expressões artísticas que serão desenvolvidas a partir do projeto original, tais como poesia, fotografia, cinema e emissão radiofônica. *Lieux* gira em torno dessas outras obras, concebidas posteriormente, tendo como eixo central a descrição dos lugares e a reflexão a partir deles, realizando, assim, uma obra autobiográfica que transita entre as diversas expressões artísticas a partir da escrita literária.

Perec iniciou o projeto *Lieux* em 1969 e pretendia levá-lo adiante até o final de 1980, quando abriria os envelopes onde teria arquivado todos os *Réels* e *Souvenirs* ao longo dos doze anos, na tentativa de criar uma obra que tratasse do envelhecimento dos lugares e do tempo, além do envelhecimento da própria escrita e da própria memória. Ao final dos doze anos, segundo seus planos, o autor abriria os envelopes fechados, releria os textos escritos, copiaria tais escritos e estabeleceria relações e listas necessárias para a (re)escrita do texto, mesmo que ainda não tivesse uma ideia clara sobre o que fazer após encerradas todas essas etapas, conforme confidenciaria em uma carta ao editor Maurice Nadeau:

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

Um trecho do texto de um importante crítico de Perec, Philippe Lejeune, nos motiva justamente a pensar o contrário sobre o texto de *Lieux*. O crítico parece não dar muita importância

para as transformações surgidas a partir do projeto, já que considera que os objetivos iniciais foram perdidos. Como nos baseamos nas análises de Lejeune e percebemos frequentemente dificuldades em encontrar pontos de divergência entre as ideias do crítico e nossas próprias análises, a leitura do trecho parece ser bastante razoável. Mas, após superar esta leitura muito própria e conseguir enxergar um pouco além, sem apenas nos contrapor totalmente a ele, acreditamos ter criado um problema a partir de sua afirmação:

O novo projeto anunciado como uma “transformação” do projeto abandonado, não tem muita coisa em comum com ele. Dois ou três “lugares” migraram para outras mídias (linguagem poética, cinema, rádio). Mas não formam mais um sistema entre eles e sobretudo o tempo não é mais levado em conta, esses doze anos de observação que eram o elemento essencial e original de *Lieux* (LEJEUNE, 1991, p. 202, tradução nossa).

Lendo as entrevistas ou comentários de Perec sobre seu projeto, não é possível afirmar categoricamente quais são suas intenções ou objetivos finais. Desde o início, havia em Perec o desejo de questionar a passagem do tempo, seu envelhecimento, mas daí a afirmar que havia um sistema rígido e sem possibilidade de modificações e que, se não se seguisse exatamente e cronologicamente a ideia inicial de intercalar os envelopes não haveria mais projeto... é preferível acreditar que haja mais “obsessão” em manter o método e a disciplina por parte de Lejeune do que por parte do próprio Perec, evidenciando a rigidez do primeiro em contraponto com a flexibilidade do segundo, justamente por lidar com a prática literária e perceber, ao longo do trabalho, as impossibilidades de determinadas regras impostas, ou melhor, a multiplicidade de alternativas que a escrita literária pode proporcionar.

Desde o início, era evidente que as regras seriam seguidas e que havia um plano inicial, mas não seria ingenuidade pensar num projeto que não sofresse nenhum tipo de alteração ao longo de doze anos de existência? Não podemos acreditar que um escritor, no auge de seu processo criativo, conseguisse manter rigorosamente essa regra fixa até o final do tempo estipulado. Portanto, não parece produtivo analisar *Lieux* como um projeto abandonado e muito menos diminuir a importância das obras transformadas a partir de uma primeira. Ao mesmo tempo em que podemos encontrar várias referências sobre lugares e espaços em muitas obras de Perec, escritas durante ou depois do *abandono* de *Lieux*, também é possível observar que, para além de textos, outras obras foram criadas, em outros suportes, o que nos faz pensar em *Lieux* como uma obra central, em torno da qual várias obras *satélite* puderam girar em torno, conceito usado por Jean-Luc Joly, um outro importante crítico da obra de Perec.

Um exemplo claro está na citação de Perec sobre a filmagem de sua obra *Un homme qui dort*, de 1974: ao mesmo tempo em que se mostra preocupado com possíveis atrasos, já que não consegue cumprir ou executar o projeto de *Lieux* em 1973, — já que estava ocupado com a filmagem —, Perec admite que muitos dos lugares que deveria estar visitando para escrever *Lieux* estão presentes no filme. Não seria essa, desde já, uma transformação do projeto em outra expressão artística? Não há influência do olhar de Perec, depois da prática de observação de *Lieux*, desde 1969, para a filmagem de *Un homme qui dort*? Não, há, inclusive, uma certa renúncia ao projeto inicial em nome de outro, que está por vir (neste caso, o filme)? Esse é um dos

vários exemplos que podem ajudar a refletir sobre a importância de *Lieux*, mesmo que, nesse momento, talvez nem Perec se desse conta das transformações que a obra já vinha sofrendo:

Muito preocupado, no ano anterior, com a filmagem de *Un homme qui dort* (no qual aparecem, aliás, a maioria desses lugares), saltei o ano de 1973 e somente em 1981 terei em mãos (se não me atrasar novamente) 288 textos dessa experiência. Saberei então se valeu a pena: o que espero, de fato, é apenas o traço de um envelhecimento triplo: aquele dos lugares, o das minhas memórias e o da minha escrita (PEREC, 1992, p. 76-77, tradução nossa).

Ao entrar em contato com os manuscritos¹ da obra e verificando a quantidade de material observado e descrito em diversos pontos da cidade de Paris, podemos perceber a importância do projeto iniciado pelo autor e que, por diversos motivos, realmente não chegou ao fim. Mas, se pensarmos na quantidade e multiplicidade de obras que possivelmente sofreram alguma influência desse olhar perecquiano, que busca encontrar nesses lugares da cidade alguma história para contar, nem que seja a partir de descrições exaustivas – e que trata de questões que passam pelos lugares, pelo espaço, pela memória, e pela escrita autobiográfica –, mesmo que essa escrita aconteça, em alguns casos, a partir de outros meios de expressão que não os textos em si, a relação entre eles é patente. Assim, a escrita dos lugares é uma escrita que remete a lugares que contam sua história particular e, ao mesmo tempo, funciona como uma escrita de memória coletiva. As pessoas e lugares descritos, os nomes de rua e comércio, as marcas de veículo e todas as referências anotadas nos manuscritos, incluindo local, data e horário, serão testemunhos de uma história que está sendo escrita, ao mesmo tempo em que memórias outras estão sendo criadas no próprio processo dessa escrita.

Verificando outros textos do crítico Lejeune, -em uma leitura mais atenta-, é também possível encontrar ali traços que indicam e ressaltam a importância de *Lieux* para a escrita autobiográfica de Perec. O crítico, após aprofundar-se nas leituras dos manuscritos, contradiz-se em certo momento do texto, dizendo que *Lieux* pode ter sido não um fracasso, como vinha afirmando, mas talvez um renascimento, uma liberação necessária para que Perec continuasse sua escrita de outras formas, produzindo, por exemplo, logo após *abandonar Lieux*, uma de suas obras mais importantes, *La vie mode d'emploi*. Assim como Lejeune reconhece que errou ao afirmar categoricamente que a obra teria sido um fracasso, também aqui devemos reconhecer que uma releitura mais atenta de Lejeune nos fez entender que sua posição também mudou ao longo da escrita de seu texto crítico:

Lieux é a matriz de todo trabalho autobiográfico de Perec entre 1969 e 1975, e o exemplo mais espetacular de um novo tipo de comportamento autobiográfico indireto e plural [...] *Lieux* é o túmulo de um amor. Uma imensa pirâmide construída em torno de um quarto secreto. Uma massa enorme de materiais visíveis acumulados em torno de um centro (quase) invisível (LEJEUNE, 1991, p. 146, tradução nossa).

¹ Trata-se da pesquisa de campo para consulta de documentos do *Fonds Perec*, na *Bibliothèque de L'Arsenal*, em Paris, realizada entre os meses de dezembro de 2015 e janeiro de 2016. Nas consultas foi possível acessar a microfimagem dos envelopes de *Lieux* identificados e numerados por Perec, acompanhados dos materiais acondicionados em cada um deles.

Interessante pensar nas expressões *tombeau d'un amour* e *chambre secrète*, que nos remetem à ideia de túmulo, lugar onde se guardará os restos mortais de um amor. Mas por que tratamos aqui de um amor? Segundo Lejeune, a motivação principal de Perec em iniciar o projeto *Lieux* não é exatamente o que ele expõe ao editor Maurice Nadeau (a escolha dos lugares de maneira aleatória, procurando estabelecer relações entre eles e sua própria história, como vimos na citação inicial), mas sim uma tentativa de cura para uma ruptura amorosa. Lendo um trecho do *Lieux* nº 41, de 1970 (sobre a Île Saint-Louis), constatamos que há realmente uma declaração de Perec sobre suas motivações, que se encaminham muito mais para uma questão amorosa não resolvida:

Devo evidentemente notar que a escolha da Ilha Saint Louis entre esses doze lugares foi determinante (o mesmo para a concepção geral do livro) pela minha ruptura com S. em janeiro de 1969: foi ao mesmo tempo encontrar algo para fazer e me enraizar em Paris. [...] Passando uma vez por ano na ilha, talvez a reencontre, em um ano, em cinco anos; o tempo terá passado, trocaremos algumas palavras; beberemos um café em um café, teremos esquecido nossas queixas, entendido que nos amávamos etc., etc (LEJEUNE, 1991, p. 159, tradução nossa).

Teria Perec vagado pelas ruas de Paris, escrevendo e descrevendo os lugares, levando sua presença física para a recomposição de memórias, apenas para reencontrar um amor não correspondido? Seria possível, então, dizer que o corpo que sofreu fisicamente a dor de um rompimento buscou na escrita uma forma de expressar esse sentimento, expondo seu corpo novamente ao local de encontro dos antigos enamorados? Em artigo de David Bellos (2002), biógrafo do autor, encontramos algumas informações da relação entre Perec e S. (Suzanne Lipinska): ela, uma mulher mais velha e experiente, tinha Perec como um de seus inúmeros parceiros, nos muitos encontros que realizavam no centro cultural Moulin d'Andé, onde amigos de ambos se reuniam. A ruptura foi muito difícil para Perec, a ponto de iniciar um processo de análise para tentar superá-la. A escrita do projeto pode também ter sido uma das tentativas de superar a questão? Bellos nos lembra o quanto Perec sempre se manteve discreto em relação a suas histórias íntimas e, talvez por isso, *Lieux* foi apresentado sem que se mencionasse toda essa carga afetiva e íntima como principal motivação do projeto.

Mesmo tendo como pano de fundo uma possível questão pessoal, sabemos o quão rígido e objetivo Perec tentou ser ao executar o projeto. A questão pessoal acabou aparecendo em segundo plano, como no trecho transcrito acima. O que ficou de mais evidente foi a exploração da descrição exaustiva dos lugares nas séries *Réels*. Outra situação muito íntima que aparece em meio às descrições é o momento em que sua tia Berthe, que vivia na Avenue Junot, um dos doze lugares escolhidos para o projeto, falece.

O acontecimento trágico também faz com que o autor reflita sobre o processo de escrita pelo qual vem passando e seus desdobramentos, que fogem um pouco do projeto inicial, ou seja, por mais que se busque uma descrição objetiva e que se siga as *contraintes* (regras fixas) de escrita, em alguns momentos as questões mais íntimas, as confidências vêm à tona, mesmo que esta não fosse a intenção inicial do projeto. A partir do momento em que se propõe criar uma segunda escrita, a série *Souvenirs*, realizada fora do lugar de descrição e baseando-se em

memórias evocadas a partir do lugar descrito, é impossível evitar essa escrita de tom mais pessoal. Assim, as regras rígidas de escrita vão sendo, aos poucos, violadas, mesclando-se à descrição uma escrita mais íntima e confidencial, que permanece lacrada em envelopes, sem jamais ter sido publicadas por Perec. Dessa maneira, a ideia de *tombeau d'amour* ou de *chambre secrète* de Lejeune parece fazer mais sentido: há muitos segredos e confidências que ficarão ali, em estado de repouso, sem terem sido lidas ou reelaboradas para uma publicação definitiva pelo autor. O desejo de manter estas confidências em segredo parece se confirmar, se pensarmos que Perec somente releu e publicou alguns textos, e apenas os da série *Réels*, que nada mais eram que descrições objetivas dos lugares, deixando assim a escrita íntima reservada para um outro momento que, sabemos, nunca chegou a acontecer.

O seu corpo, colocado no mundo exterior para observar os lugares, deu voz a textos que mais parecem meras anotações rápidas e que tentam dar conta da velocidade em que observa e passa por tais lugares. O corpo íntimo, no entanto, que sofre e relembra as memórias dos lugares, foi capaz de escrever reclusamente sobre as mais íntimas memórias sem publicá-las, reservando-as a envelopes lacrados a serem abertos no futuro, o que acabou não acontecendo.

Essas descrições mais íntimas e não publicadas, como veremos, sempre aparecem ligadas à falta de memória, fato que parece motivá-lo a percorrer novamente os espaços. A Rue Vilin, lugar onde passou sua primeira infância, é a materialização dessa ausência de memórias e, por isso, estar presente fisicamente nos lugares pode representar, de certa forma, uma busca quase utópica da memória inacessível, como podemos observar em alguns trechos dos manuscritos da série *Souvenirs*, por exemplo: “continua inconcebível o fato de eu não ter nenhuma memória da rue Vilin, onde eu devo ter passado grande parte dos sete (ou seis) primeiros anos da minha vida; eu insisto nesse “nenhuma” que significa nenhuma memória dos lugares, nenhuma memória dos rostos (LEJEUNE, 1991, p. 133, tradução nossa)

Perec pretendia seguir de 1969 a 1981 com tais visitas, anotações e escritas em envelopes lacrados. Como vimos, o projeto acabou tomando outras formas e deixou de ser escrito definitivamente em 1975. Sete anos depois, Perec faleceu repentinamente, deixando uma quantidade razoável de envelopes lacrados e organizados (133 dos 288 antes projetados).

O que nos parece mais interessante não é a questão da objetividade ou da subjetividade da escrita, nem tampouco pretendemos analisar o que poderia ter sido a obra caso viesse a ser publicada. Nosso interesse consiste em verificar em que medida a transformação/proliferação de *Lieux* em outros suportes (cinema, fotografia, emissão radiofônica) será fundamental para problematizar as questões que ultrapassam o texto literário, ao mesmo tempo em que continuam presentes: ou seja, trata-se da investigação dos lugares como pretexto ou ponto de partida para uma investigação do tempo e da própria memória, contando com a presença física do escritor para a realização do projeto.

Olhar para o outro para falar de si é um movimento que ajuda Perec a contar sua própria história, colocar-se fisicamente nesses lugares e observá-los é um exercício de escrita particular e coletiva, ao mesmo tempo. Se observarmos com cuidado, os espaços funcionam de certa forma como pano de fundo para esta criteriosa observação do outro ou do espaço ao redor. Ao observar o mundo em volta, Perec consegue falar sobre o próprio mundo. Seu corpo presente também homenageia os que não estão mais presentes, ou os que estarão lá no futuro. Descrever

os lugares estando inserido neles é uma forma de contar sua história pessoal, e também escrever um capítulo da história coletiva. A série *Réels* da Rue Vilin foi publicada na revista *L'Arc*, num texto que quase deixa transparecer o movimento monótono de ir e vir pela rua, e que Perec descreve da seguinte forma, ao mencionar pela primeira vez o número 18, em 1969: “o imóvel do número 18 é aquele onde viviam meu tio e minha tia e onde eu vivi, completa ou parcialmente (ficando durante o ano escolar no internato do Colégio Geoffroy Saint-Hilaire em Étampes, de 1946 a 1956” (PEREC, 1990, p. 28-34, tradução nossa). Mostrar o endereço dos tios é contar sua história pessoal (ter sido adotado por eles) em decorrência de uma história coletiva e traumática (a morte dos pais na Segunda Guerra Mundial).

MOTIVAÇÕES DE PEREC PARA A ESCRITA DE LIEUX

Resumidamente, podemos dizer que Perec pretendia, em 1969, quando começou a elaborar o projeto *Lieux*, criar uma obra que fosse capaz de mostrar, ao mesmo tempo, o envelhecimento dos lugares, de si mesmo e das próprias memórias, refletindo sobre o que apenas passa, o móvel, e sobre aquilo que fica, o permanente. Lacrar os envelopes seria uma maneira de evitar “contaminar-se” com o que já havia sido escrito nos anos anteriores, como se esperasse, ao final dos doze anos, encontrar, de fato, as mudanças do tempo sofridas em todas as anotações.

Assim, Perec dá a si mesmo a missão de descrever o espaço urbano (mais especificamente os doze lugares escolhidos), observando os lugares comuns, cotidianos, como reforça em trecho do texto “Approches de quoi?”:

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo resto, onde está? O que acontece todo dia e que se repete todo dia, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o extraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como se dar conta, como interrogá-lo, como descrevê-lo? Interrogar o habitual. Mas justamente estamos acostumados a ele. Não o interrogamos, ele não nos interroga, ele parece não causar problemas, vivemos no meio dele sem pensar, como se não se veiculasse nem pergunta nem resposta, como se ele não fosse o portador de nenhuma informação. Não é nem mais condicionamento, é anestesia. Dormimos nossa vida de um sono sem sonhos. Mas onde está ela, nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está nosso espaço? (PEREC, 1989, p.11, tradução nossa).

O que há para dizer/descrever sobre aquilo que é considerado banal, insignificante? Que interesse poderemos encontrar nos fatos ocorridos em lugares ou ruas que não aparentam nada de surpreendente, nada de excepcional? Segundo Thibaud e Tixier (1998), Perec gostaria de congelar o tempo e fixar a história e, para isso, colocou-se diferentes *contraintes* ou regras fixas de escrita, resumidas a seguir em duas categorias: a) regras espaciais e temporais: escolher doze lugares, por um período de doze anos, com um sistema de permutação que permitiria ir a cada lugar uma vez por mês, mas nunca no mesmo mês; b) regras práticas: fazer, a cada vez, uma descrição escrita no local, depois estabelecer uma descrição a partir da própria memória, ou seja, descrever no mesmo mês as lembranças ligadas ao lugar e guardar os textos em envelopes fechados com cera.

Além dessas regras, é importante ressaltar a estrutura dupla de escrita, (*Réels/Souvenirs*) característica que aparece também em outras obras, especialmente em sua importante obra autobiográfica, *W* ou a memória da infância (publicado em 1975 e que conta com dois textos alternados, o primeiro ficcional e o segundo, autobiográfico), como se a escrita só funcionasse na intersecção das duas escritas. O que acontece é que a obra *W* chega a ser publicada, fazendo a escrita funcionar, enquanto, em *Lieux*, apenas alguns textos da série *Réels* serão publicados, impossibilitando esse funcionamento duplo planejado inicialmente.

Para além das regras fixas de escrita, outra regra parece referir-se à obsessão pelo tempo: o objetivo do projeto era de “incorporar o tempo à escrita” (LEJEUNE, 1991, p. 153, tradução nossa); era necessário apenas descrever os espaços e “deixar o tempo trabalhar”, sem que houvesse a interferência do escritor (p. 171, *idem*). Perec afirmou nunca consultar ou abrir os envelopes lacrados (exceção feita aos poucos textos publicados posteriormente), tornando-os assim verdadeiras bombas do tempo, referência àquelas cápsulas enterradas ou enviadas ao espaço, contendo imagens e documentos que representaram determinada época, para serem posteriormente abertas.

Essa intenção de fixar o tempo parece se concretizar na expressão “*Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère*”, frase do livro *Les Revenentes* que se repete na epígrafe do último capítulo de *La vie mode d'emploi*. O próprio Perec diria, a respeito dessa frase, que ela era: “*peut-être celle que j'aime le plus de tout ce que j'ai écrit*”, (provavelmente aquela que mais gosta entre todas que escreveu) o que reforça a questão da fixação do tempo também em outras obras, sob aspectos diferentes.

Nessa outra obra de Perec, *Les Revenentes*, por exemplo, além do sentido da frase, verifica-se o processo de escrita constituído unicamente por palavras que contenham a vogal, a partir da regra do monovocalismo, o que se opõe radicalmente à escrita da obra *La disparition*, em que a mesma vogal (e) não foi utilizada, ao longo de todo o livro, mesmo sendo a letra mais usada em língua francesa. As regras de escrita se emaranham e criam uma verdadeira rede de múltiplos significados, sendo a relação do tempo com a escrita presente em grande parte das obras aqui citadas.

Estar nesses lugares, para Perec, escrever detalhadamente o dia e horário em que inicia e termina cada texto, é também reforçar a ideia da marcação do tempo como algo intrinsecamente ligado à escrita autobiográfica, à história que escreve ao mesmo tempo em que o tempo passa, em que a possibilidade de escrever uma história coletiva se faz presente, quase como uma testemunha dessa passagem do tempo: Perec perdeu os pais na Segunda Guerra e este é um tema que percorre muitas de suas obras. Ser órfão e sentir-se só em meio à multidão de uma Paris em movimento é uma forma de homenagear aqueles que estão ausentes. Marcando seu lugar, sua presença física nesses lugares, essa presença faz uma oposição e uma homenagem aos que não estão mais, ou não puderam estar. Os ausentes estão presentes, mesmo que indiretamente, nessa escrita em que Perec se coloca fisicamente e tenta incluir a todos que estão ao seu redor, mesmo aqueles desconhecidos que passam a sua frente num café de Paris.

Depois de elaborar um projeto tão complexo e que envolveria tanto trabalho, vemos na fala de Perec em entrevista (gravada em 1979 e disponibilizada em CD's em 1997) que parte dos seus planos não funcionava na prática, o que faria com que o projeto fosse sendo deixado de

lado por ele aos poucos, não porque ele tivesse decidido abandoná-lo, mas porque talvez já estivesse prevendo a insuficiência da própria observação, da escrita (e também da própria memória) em dar conta do projeto, da maneira como foi concebido, até o final dos doze anos. Como já vimos, o que nos interessa é pensar no projeto como algo que passou por uma transformação, para que não fosse definitivamente abandonado, sendo inspiração para outras obras de Perec:

Não noto o que é realmente interessante, não sei olhar. Não sei olhar e sobre tudo não sei re-olhar. Em seguida percebi outra coisa mais grave, é que me lembrava, quando fechei as descrições anteriores nos envelopes lacrados, me lembrava do que tinha anotado. Isso era irritante porque eu notava as diferenças [...] e nas memórias era pior porque me incorporava as visitas que tinha feito como memórias (PEREC, 1997, tradução nossa do trecho da entrevista).

Por detectar essa insuficiência da escrita em dar conta de tudo que estava observando, Perec provavelmente tenha decidido convidar parceiros fotógrafos para acompanhá-lo nessas descrições pelas ruas, como uma forma de facilitar essas tentativas de fixar o tempo. Além de sua presença física nas ruas, Perec sentirá a necessidade de se conectar com outras pessoas para ajudá-lo a escrever essas crônicas cotidianas de Paris. Laurent Grison nos explica a importância da fotografia e sua relação com a escrita de Perec:

Fotografar, descrever-escrever os lugares para guardá-los, olhá-los, apesar do tempo, com o tempo e os homens que os formam, é uma maneira de se apropriar do território jogando com a imagem e o texto, o olho e a memória. Fixar um lugar, uma paisagem na película ou em um quadro, ancorá-lo, pintá-lo para conservar, é reunir a combinação espaço-tempo-memória sugerida por Perec. Essa etapa pode nos levar a fazer perguntas de fundo sobre os modos de utilização da fotografia, e mais amplamente sobre a representação iconográfica, como vetor de apropriação objetiva-subjetiva dos lugares (GRISON, 1998, p. 279, tradução nossa).

E por que, afinal, Perec não consegue dar conta de seu projeto apenas observando e escrevendo sobre os lugares e, como sabemos, terá que incorporar novos suportes às suas obras para que consiga levá-las adiante? Se pensarmos como Kevin Lynch, em seu livro *A imagem da cidade*, podemos refletir sobre a nossa própria limitação de percepção como habitantes de uma cidade: “Na maioria das vezes, nossa percepção da cidade não é abrangente, mas antes parcial, fragmentária, misturada com considerações de outra natureza. Quase todos os sentidos estão em operação, e a imagem é uma combinação de todos eles” (LYNCH, 2011, p. 2).

Na tentativa de explorar todos os sentidos em sua obra, ou seja, para alcançar uma possível sensação de *totalidade* da observação, Perec vai produzir poesia, fotografia, cinema e até uma emissão radiofônica, como se quisesse, de certa forma, que seu corpo e todos os seus sentidos estivessem sendo representados ali, no espaço urbano, onde a experiência da escrita se torna física, graças a sua presença, à observação e à permanência que realiza nesses lugares. A presença do corpo na cidade se faz presente para que se possa escrever sobre ela, habitá-la de forma efetiva, como nos diz Michel de Certeau sobre os “praticantes ordinários da cidade”, em seu livro *A invenção do cotidiano*:

Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmänner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada (CERTEAU, 2012, p. 159).

Ao escrever sobre a cidade, ao observá-la nos mínimos detalhes, ao trazer seu corpo para o meio urbano e interagir com as mais diversas situações, não é essa cegueira característica que Perec quer trazer à tona? Não é essa cegueira que nos invade cotidianamente, visto que passamos pelos mesmos espaços todos os dias, sem observar exatamente o que mudou e o que permanece? Talvez essa cegueira faça com que percorramos os mesmos espaços, com nossos corpos, sem que nada possa ser efetivamente apreendido ou percebido.

E nesses mesmos espaços é onde poderemos encontrar respostas sobre nossas questões, nossa história, nosso passado que não mais enxergamos. Encontrar respostas pode ser um tanto quanto perigoso, pois podemos nos deparar com nossas piores lembranças e solidões, e é por isso que lemos sobre os lugares que Perec nos mostra, (mesmo que de forma objetiva), e que ali, naquela escrita, nos damos conta de nossa solidão, diante da multidão de estranhos que povoa o espaço público, já que “todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós” (BACHELARD, 2000, p.29).

Como observador dos espaços, das ruas, podemos dizer que Perec se distancia um pouco do modelo de Rousseau em *Les Rêveries du promeneur solitaire*, por exemplo, já que o autor ali estava nos mostrando quase que um antecessor do *flâneur*, que vivia contemplando os lugares por onde passava e realizando reflexões e meditações de caráter mais íntimo. Podemos pensar Perec, entretanto, como um tipo de *flâneur* pós-moderno, talvez inspirado no modelo benjaminiano do século XIX, que olha o mundo exterior, que observa a multidão ao seu redor. De certa forma, também há uma reflexão a partir da observação de Perec, não aquela íntima feita por Rousseau, mas sim aquela em que a objetividade das descrições transfira um pouco da observação e da reflexão para o leitor. O que podemos refletir ao ler essas descrições exaustivas feitas por Perec em suas caminhadas, suas andanças pela cidade? E como essas andanças estão representadas na sua obra?

Afinal, por que Perec caminha por esses lugares? O que pretende nos mostrar? O que deseja encontrar? Pelos estudos autobiográficos já realizados sobre o autor, sabemos que a ausência dos pais é um mote central em sua obra. E, se pensarmos que as ruas que escolhe para percorrer têm ligação direta com sua história, parece impossível não associar a escolha dos lugares aos diferentes momentos vividos pelo autor, incluindo aí seus anos de infância, da qual foi privado quando se tornou órfão de guerra.

PRESENÇA FÍSICA NO ESPAÇO DA CIDADE: OBSERVAR E DESCREVER O COTIDIANO

É em busca de preencher essa ausência que Perec deseja observar esses lugares. Quem sabe, de alguma forma, estar ali novamente poderá reavivar sua memória tão frágil? Sem contar as inúmeras casas pelas quais passou na infância, orfanatos e escolas, que deixaram essa sensação de que não há um lugar do qual se lembrar, mas apenas uma ausência, uma falta. Caminhar, observar, pode então ser uma tentativa de resgatar essa falta que não se preenche, conforme afirma novamente Bachelard (2000, p.170):

Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade.

Veremos que, em muitas obras, Perec se vale do coletivo para tratar de questões individuais. Com o espaço, não poderia ser diferente: como não há referências de espaços privados afetivos, a que possa recorrer na tentativa de rememorar sua infância, o autor busca, nessa multidão e na variedade de espaços urbanos, traços que o levem a refletir sobre um espaço ao qual possa pertencer, nem que seja apenas na condição de observador, uma vez que o espaço privado não fez parte de sua formação afetiva. Ou melhor dizendo: o espaço privado foi marcado por traumas e perdas, que podem ter relação direta com essa busca de espaços com os quais seja capaz de se identificar.

O fato de ter perdido os pais na guerra e ter sido adotado por tios, de ter passado parte de infância em diferentes locais e a não-identificação com as origens judaicas, por exemplo, são alguns aspectos que estão presentes na obra autobiográfica de Perec e que norteiam muitas de suas buscas por identidade nessas obras. Em um trecho de *Récits d'Ellis Island*, (documentário e livro homônimos, concebidos por Perec em parceria com o cineasta Robert Bober) afirma sua condição ou sentimento de estrangeiro, independentemente do lugar onde esteja:

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

Assim, tentar lembrar-se da infância a partir apenas de uma fachada de um imóvel em que um dia morou não traz as lembranças do passado, mas pode ajudar a compreender a busca por um passado ou um espaço privado de afeto que talvez nunca tenha existido, já que “o espaço privado é aquela cidade ideal onde todos os passantes teriam rostos de amados, onde as ruas

são familiares e seguras, onde a arquitetura interna pode ser modificada quase à vontade” (BACHELARD, 2000, p. 207). Partindo desta afirmação, podemos concluir que, na ausência de um espaço privado ao qual se ancorar, Perec realizará sua investigação do espaço público em busca de pequenas pistas de uma memória inexistente.

A pergunta que se coloca é: como recuperar a memória a partir da descrição? Há o que ser rememorado? No caso de Perec, podemos observar no texto “La Rue Vilin” –publicado no livro *L’infra-ordinaire* e que se refere à descrição real da rua entre 1969 e 1975, dentro do projeto *Lieux* – uma descrição exaustiva a princípio, mas que vai se tornando, ano a ano, cada vez mais escassa. Em texto “ do pesquisador Jean-Luc Joly (2009) poderemos observar a importância de uma dimensão autobiográfica para compreender essa busca e observação dos lugares por Perec: é como se o sujeito pudesse reconstituir os lugares do seu passado, ou, ao menos, interrogando-os, pudesse reconstituir sua memória, estando presente fisicamente em tais lugares, num processo de tentativa dessa reconstituição.

Joly nos ajuda a refletir sobre esses lugares como conservatórios de memória, uma vez que algo que está no exterior pode nos ajudar a compreender a interioridade psicológica ou os pensamentos do autor; como já dissemos, trazer esse espaço exterior para a própria obra pode ser uma estratégia para que se produza reflexão sobre questões mais íntimas que, de outra forma, não seriam produzidas:

O projeto que parece então prevalecer é aquele de interrogar esses lugares “produtivos”, já que conservatórios memoriais, para compensar a memória defeituosa ou ocultada ou para preparar uma memória tendendo à exaustividade. A ideia subjacente a toda operação é naturalmente que o lugar, e mais geralmente os traços ou testemunhos externos, exprimem mais fielmente a identidade que a interioridade psicológica ou os pensamentos. Perec o proclamou diversas vezes e de diversas formas (JOLY, 2009, p. 173, tradução nossa).

O autor do artigo nos dá um exemplo bastante efetivo de como essa observação do espaço pode funcionar como produtora de uma escrita mais íntima, no caso de Perec. Ele menciona um documento consultado no *Fonds Georges Perec* em que o autor, em uma entrevista, afirma ter se lembrado de uma memória de infância a partir de um passeio por Paris, quando a lembrança parece ter surgido “bruscamente”. Portanto, “a escolha de lugares ‘pessoais’ transforma Paris em uma espécie de árvore autobiográfica” (LEJEUNE, 1991, p. 157, tradução nossa) ou seja, na falta de uma árvore genealógica à qual se ancorar, Perec se vale de Paris como uma espécie de mapa autobiográfico, onde percorre pedaços de sua história e memória. Assim, o passeio e o contato físico com o lugar funcionaram, neste caso, como espécies de produtores ou reconstrutores de memória autobiográfica.

Vale lembrar que, em Perec, a lembrança surgida bruscamente e citada há pouco se refere àquela que dará origem ao texto *Les Lieux d’une fugue* que, mais tarde, será transformado em documentário, e é uma das obras que foram criadas a partir da transformação de *Lieux*, como podemos observar no trecho do manuscrito transcrito no artigo:

Fugi aos 12 anos e curiosamente, esqueci totalmente esse episódio marcante de minha infância. E esqueci durante 20 anos... até o dia em que, passeando no mercado de selos da Champs-Élysées, toda a história me veio bruscamente à memória (JOLY, 2009, p. 174, tradução nossa).

Joly também vai nos explicar que o termo “memória dos lugares” pode evocar diversos sentidos na obra de Perec, uma vez que podemos encontrar textos de cunho mais sociológico e de descrição exaustiva (como é o caso em *Les Choses*), mas que trazem em si características autobiográficas (o nome da rua onde os personagens moram, ou a viagem a Sfax que Perec também fez, como o casal protagonista).

De outro lado, temos textos onde se aplicam o mesmo método de observação (como é o caso de *Lieux* e *Lieux où j'ai dormi*) que aparentam finalidades bem distintas: o primeiro nos remete a questões coletivas do espaço observado e faz reflexões sobre o futuro quando resolve guardá-los para serem consultados posteriormente, enquanto o segundo é de caráter estritamente individual (lista de lugares onde Perec dormiu ao longo da vida, no passado, que são também fontes para investigação de sua própria memória). Todos esses projetos envolvem a descrição e a presença física do autor, nos locais específicos, para serem concebidos.

É como se Perec se colocasse numa série, dentre tantos outros na multidão – como se quisesse representar nessas escritas uma certa contemporaneidade, a partir da velocidade de informações ali descritas, a partir de um sujeito fragmentado, próprio do indivíduo moderno, travando tensões entre aquilo que é íntimo e o que é público, quando se coloca fisicamente disponível, estando presente e trabalhando nesses lugares, produzindo junto com essa multidão que está ao seu redor. Contar a história do outro passa pela própria história, então é possível estar inserido nela, como um grande projeto de investigação do extraordinário, conforme já definido pelo próprio Perec no texto já citado de “*Approches de quoi?*” (PEREC, 1989).

Esta diversidade de sentidos que Perec pretende alcançar quando lida com essa velocidade da escrita, simultaneidade entre o que vê e o que deseja registrar, está fortemente ligada a outra característica da obra perecquiana, o desejo de *totalidade* já mencionado anteriormente: ao longo de sua obra, seu objetivo era criar livros que tratassem de temas comuns, mas que fossem completamente diferentes uns dos outros, como se buscasse alcançar essa ideia de totalidade de temas a serem produzidos em seus livros. Investigar diferentes tipos de lugares, sejam eles privados ou públicos, poderia também expressar, de certa forma, esse desejo de totalidade?

Perec afirmava o desejo de encontrar em sua obra essa espécie de *totalidade do mundo* a partir de quatro grandes interrogações que se colocava: é claro que muitas de suas obras passavam entre uma ou mais dessas categorias, mas seu objetivo parecia quase enciclopédico, englobando diferentes gêneros e interrogações a partir de diversos projetos literários simultâneos, como vemos no texto “*Notes sur ce que je cherche*”:

A primeira dessas interrogações pode ser qualificada de “sociológica”, sobre como observar o cotidiano. [...] a segunda é de ordem autobiográfica [...] a terceira, lúdica, retoma meu gosto pelas regras de escrita [...] a quarta, enfim, concerne o romanesco, o gosto das histórias e peripécias [...] De fato, me parece, além desses quatro polos que definem os quatro horizontes do meu trabalho – o mundo que me cerca, minha própria história, a linguagem, a ficção –, minha ambição de escritor seria a de

percorrer toda a literatura do meu tempo sem jamais me sentir voltar sobre meus passos ou de retornar para meus próprios traços, e escrever tudo que é possível a um homem de hoje escrever: livros grandes e curtos, romances e poemas, dramas, livretos de ópera, romances policiais, romances de aventura, romances de ficção científica, folhetins, livros para crianças... (PEREC, 1985, p. 10, tradução nossa).

Joly também nos lembra que essa diversidade trouxe diferentes rumos para cada uma dessas obras, como avatares de *Lieux* que surgirão ou, se pensarmos num caso extremo, a descrição de um lugar privado que será a representação concreta desse desejo de totalidade: *La vie mode d'emploi*, um imóvel com seus diversos personagens, histórias, descrições e tentativas de dar conta de uma literatura que abranja, de alguma maneira, a ideia de totalidade, nem que, para isso, o espaço precise ser povoado de muita ficção. Verificamos, portanto, tendo em vista todos os exemplos apresentados, que a ideia de totalidade é uma utopia presente nos projetos de Perec, e lembramos que nosso foco é pensar na obra *Lieux* como uma espécie de texto central, em torno do qual circularão textos ou produções satélites, como nos explica Jean-Luc Joly no artigo acima mencionado.

Outra questão que nos parece bastante pertinente, além do desejo de uma obra totalizante, refere-se ao pensamento crítico do cotidiano ao qual Perec nos submete, já que faz parte de uma geração que vivenciou determinados acontecimentos na França, como nos explica Derek Schilling (2006, p. 178, tradução nossa):

A relação entre a obra de Perec e o pensamento do cotidiano no pós-guerra e mais a frente convida a uma resposta: pode ser que depois de maio de 1968, como afirmava Lefebvre, a vida cotidiana na França parecia cada dia mais uma simples lista de coisas a fazer ou a comprar, lugares para ir e tarefas a executar. É provavelmente a esta evacuação progressiva da espontaneidade da vida cotidiana que pensava Lefebvre em 1981, quando se perguntava: “Há uma vida cotidiana, ou uma morte cotidiana?”.

Se na vida cotidiana na França se tornava cada vez mais constante fabricar de listas de “coisas a fazer”, impossível não pensar em Perec como representante desta geração: o pensamento crítico do cotidiano influenciou toda sua obra, se pensarmos na quantidade de listas e inventários produzidos por ele, em diferentes momentos de sua carreira como escritor. Assim, essa busca que passa pela observação do espaço urbano (e também do privado) foi, em muitos momentos, representada por extensos inventários e listas, numa espécie de tentativa de esgotamento e exaustão, seja do lugar, da escrita ou da própria memória.

Michel de Certeau, citado por Marc Augé em seu livro *Não lugares*, traz-nos uma interessante definição sobre a prática do espaço: segundo Certeau, esta prática significa “repetir a experiência jubilosa e silenciosa da infância: é, no lugar, ser outro e passar ao outro”. Assim, Augé vai nos afirmar que estas experiências jubilosas da infância se encontram nas mais diversas situações, desde as lembranças de uma primeira viagem em família até “o reconhecimento de si como si mesmo e como outro, que reitera a do andar como primeira prática do espaço e a do espelho como primeira identificação com a imagem de si. Todo relato volta à infância” (AUGÉ, 1994, p. 78).

Esses *não lugares* são aqueles também chamados de *heterotopias* (FOUCAULT, 1984) que os define, em linhas gerais, como uma “espécie de experiência de união ou mistura análoga à do espelho”, opondo-os à ideia de utopia. Ou seja: ao mesmo tempo em que o espelho é um espaço irreal (ligado à utopia), este mesmo espelho existe na realidade e exerce uma espécie de “contra-ação” à posição que ocupamos, já que percebemos nossa ausência quando nos vemos refletidos nele, configurando assim a noção de heterotopia. A partir do olhar que dirigimos a nós mesmos, em um espaço virtual que está do outro lado do espelho, podemos, de certa forma, reconstituir-nos naquele lugar em que nos encontramos.

Podemos partir para uma primeira afirmação, então, de que os relatos de Perec sobre o espaço estão, de certa forma, ligados a uma tentativa de relato de sua própria infância que, por diversos motivos, não chegou a se concretizar de fato, pelo menos não quando teve a ideia do projeto *Lieux*. Portanto, o caminho que se seguiu, a partir daí, foi encontrar um percurso, mesmo que externo, para desenhar o seu próprio, incompleto e lacunar. Tendo como aliado apenas o espaço da página, e a partir dele, Perec pôde recriar este espaço urbano e caótico e ligá-lo a sua própria memória. Perec escolheu, portanto, o discurso da cidade, a linguagem da cidade para escrever sobre si, inserindo-se fisicamente nessa cidade a fim de lê-la, observá-la e produzir uma escrita de si atrelada à escrita de outros.

Observando-a, contemplando-a, pôde também contemplar e observar a si mesmo, criando assim uma linguagem capaz de dar conta de sua constante busca, como nos ensina Roland Barthes, em seu livro *L’aventure sémiologique*: “A cidade é um discurso, e este discurso é realmente uma linguagem: a cidade fala com seus habitantes, nós falamos com a nossa cidade, a cidade onde nos encontramos, simplesmente habitando-a, percorrendo-a, observando-a” (BARTHES, 1991, p. 265, tradução nossa). Assim, Perec se mostra um caminhante que busca observar essa cidade nos mínimos detalhes, colocando seu corpo em ação, percorrendo-a e contemplando-a, a fim de descobrir, em sua paisagem e na história que ali se produz, vestígios perdidos de sua história íntima e pessoal.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, M. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, G. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, R. Sémiologie et urbanisme. In: BARTHES, R. *L’aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 1991.

BELLOS, D. La pudeur de Perec. *Revue Poesie*, Paris, n. 94, p. 39-49, 2002.

BOBER, R; PEREC, G. *Récits d’Ellis Island – histoires d’errance et d’espoir*. Paris: P.O.L., 1995.

CERTEAU, M. A invenção do cotidiano 1: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2012.

FOUCAULT, M. Des espaces autres: Hétérotopies. *Revue Architecture, Mouvement, Continuité*. Paris, 1984.

GRISON, L. Le “vieillessement des Lieux”. Photographier, décrire-écrire. L'espace géographique L'espace géographique, Paris, v. 27, n. 3, p. 276-279, 1998. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1998_num_27_3_1168. Acesso em: 20 maio 2020.

JOLY, J-L. La mémoire des Lieux dans l'oeuvre de Georges Perec. In: JOLY, J-L. La mémoire totale des Lieux. Tunisie: Les Éditions Sahar, 2009.

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

LYNCH, K. A imagem da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

NOËL, B. et al. Georges Perec, dialogue avec Bernard Noël (2 livres + coffret de 4 CD). Paris: Éd. André Dimanche, 1997.

PEREC, G. Approches de quoi ? In: PEREC, G. L'infra-ordinaire. Paris: Seuil, 1989.

PEREC, G. Espèces d'espaces. Galilée, 1992.

PEREC, G. et al. Allés et venues Rue de L'Assomption. L'ARC, Librairie Duponchelle, Paris, n. 76, p. 28-34, 1990.

PEREC, G. Je suis né. Paris: Seuil, 1990.

PEREC, G. La disparition: roman. Paris: Denoël, 1988.

PEREC, G. La vie mode d'emploi: romans. Paris: Hachette, 1991.

PEREC, G. Notes sur ce que je cherche. In: PEREC, G. Penser, classer. Paris: Hachette, 1985

PEREC, G. Un homme qui dort. Paris: Denoël, 1993.

PEREC, G. W ou le souvenir d'enfance. Paris: Denoël, 1975.

PEREC, G. Les choses: une histoire des années soixante. Paris: Julliard, 1991.

ROUSSEAU, J-J. Les rêveries du promeneur solitaire. Disponível em: <https://www.rousseauonline.ch/Text/les-reveries-du-promeneur-solitaire.php>. Acesso em: 20 maio 2020.

SCHILLING, D. Mémoires du quotidien: les Lieux de Perec. Villeneuve d'Ascq: Presses, Universitaires du Septentrion, 2006.

THIBAUD, J-P.; TIXIER, N. et al. L'ordinaire du regard. Le Cabinet d'amateur – Revue - d'études perecquiennes. Toulouse, n. 7-8, p. 51-67, dez. 1998.

RECEBIDO EM 27/05/2020 | ACEITO EM 11/01/2021