

O *punctum* no processo de escrita de *W ou a memória da infância*, de Georges Perec

Tatiana Barbosa Cavaleri¹

RESUMO

O texto tem como objetivo realizar uma leitura da obra *W ou a memória da infância*, a partir da perspectiva de *A câmara clara*. Segundo Barthes, a foto não rememora o passado. Perec, por sua vez, afirma ter escrito um dos seus principais textos autobiográficos a partir da descrição de algumas fotos antigas. Como podemos pensar nesse trabalho de escrita a partir da observação e descrição detalhada das fotografias? Os conceitos de *studium* e *punctum* podem estar presentes na leitura de Perec? A relação entre a memória e a observação de fotos, tão presente em *A câmara clara*, será discutida aqui a partir desse texto autobiográfico, permeado por vazios, esquecimentos e imagens ausentes.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Memória; Autobiografia; *A câmara clara*.

ABSTRACT

The text aims to perform a reading of the work *W, or the memory of childhood*, from the perspective of *Camera Lucida*. According to Barthes, the photo does not recall the past. Perec, in its turn, claims to have written one of its main autobiographical texts from the description of some old photographs. How can we understand this writing exercise that emerges from the observation and the detailed description of the photos? The concepts of *studium* and *punctum* may be present in Perec's reading? The relationship between memory and looking photographs, so present in *Camera Lucida*, will be discussed here from this autobiographical text, permeated by emptiness, forgetfulness and missing images.

KEYWORDS

Keywords: Photography; Memory; Autobiography; *Camera Lucida*.

“Por onde começar?”: observação das fotos como ponto de partida

W ou a memória da infância, de Georges Perec, foi publicado em 1975 e contém dois textos alternados: o primeiro pode ser lido, a princípio, como mera aventura em busca de uma criança desaparecida num naufrágio; o segundo relata as escassas memórias autobiográficas de Georges Perec. Apesar de distintos, os textos começam a se relacionar à medida que a leitura avança. Uma das características principais do texto autobiográfico é a questão da dificuldade em rememorar-se e suas consequências para o processo de escrita. Refletindo sobre o trabalho de escrita de Perec, vejo que as dificuldades em falar sobre o passado estão, na verdade, relacionadas às perdas e ausências da infância. O autor, que teve seus pais mortos na guerra, tem uma escrita circundada pelo trauma. Retraço em vários momentos do texto a relação entre a dificuldade de escrever/ dificuldade de rememorar: em nenhum momento há dúvidas que essas lembranças (escassas) só foram “recuperadas” com a ajuda de elementos externos, como fotos, testemunhos e documentos:

¹ Doutoranda do Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês pela FFLCH- USP e membro do grupo de pesquisa Criação & Crítica. Contato: tatsbar@usp.br



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, 1995, p. 20-21, grifo meu)

As relações entre autobiografia e ficção vão se tornando mais evidentes ao longo da leitura intercalada dos dois textos. Para exemplificar, temos a seguir o trecho de uma das cenas ficcionais, que proporciona um certo incômodo no momento da leitura, já que pode se relacionar a fatos autobiográficos do autor:

Mas a morte mais horrível foi a de Caecilia; ela não morreu imediatamente, como os outros, mas, com a espinha quebrada por um baú que, mal fixado, fora arrancado de seu lugar no momento da colisão, tentou, certamente durante várias horas, alcançar e depois abrir a porta de sua cabine; quando a equipe de socorro chilena a descobriu, seu coração mal havia cessado de bater e suas unhas ensanguentadas haviam arranhado profundamente a porta de carvalho. (PEREC, 1995, p. 72)

Apesar de ficcional, a cena acima não é totalmente imaginada: mesmo contando com raras memórias da infância, uma delas parece ter sido guardada e “reconstituída” indiretamente nesse trecho (dito) ficcional. A descrição acima tem forte relação com a exposição que visita, juntamente com sua tia, cena agora descrita no texto autobiográfico: “Lembro-me das fotos que mostravam as paredes dos fornos laceradas pelas unhas dos gaseados [...]” (PEREC, 1995, p. 190) e representa, indiretamente, a (suposta) maneira como sua mãe pode ter morrido nos campos de concentração. Essa afirmação (“lembro-me”) é a única lembrança real, a lembrança de uma imagem vista há anos: trata-se de uma das poucas lembranças que o autor afirma possuir de uma imagem do passado; ou seja, a memória aparentemente real é aquela de uma imagem vista no passado, o que não ocorre quando observa as fotos da infância, no momento de escrever o texto autobiográfico.

Ora, uma foto que viu em uma exposição, e que não está diante do autor no momento da escrita do livro, funciona como um ponto de apoio para sua memória, ou melhor, representa uma das poucas memórias efetivas do narrador autobiográfico. A partir de Barthes, penso nessa cena da foto como uma imagem real e memorizada, e não imaginada:

Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um **esforço de descrição** que sempre deixará de atingir o ponto de efeito, o *punctum*. (BARTHES, 1984, p. 83, grifo meu)

Assim, as descrições de fotos apresentadas por Perec (com exceção da última citada, aquela lembrada por Perec e não descrita por ele) podem ser entendidas como simples representações de *studium*: lá consegue-se ver o estilo da época, conhecer algo sobre as roupas usadas, as maneiras da época, ou auxiliar na aquisição de algum conhecimento técnico ou prático em relação à imagem apresentada:

É pelo *studium* que me interessa por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. (BARTHES, 1984, p. 45-46)

Lembrar-se de uma foto pode ser mais “útil” à memória do que fixar o olhar sobre fotos, já que a visão direta pode “equivocar” a linguagem. A descrição de uma foto, portanto, será um esforço vão, uma vez que não recuperará a memória daquilo que se vê, não causará o efeito de *punctum*:

A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46)

Barthes consegue “atingir” o efeito de *punctum*, oposto ao *studium*, somente ao contemplar a foto do Jardim de Inverno, aquela onde acredita ter alcançado a “essência” da sua mãe, apesar de tratar-se do retrato dela aos cinco anos de idade: “a Fotografia no Jardim de Inverno, esta era bem essencial, ela realizava para mim, utopicamente, a *ciência impossível do ser único*” (BARTHES, 1984, p. 106).

A pergunta que me faço é: terá Perec alcançado o mesmo efeito, no momento em que folheia e se esforça para encontrar uma “verdade, uma essência” para aquelas imagens que ele observa e descreve? E ainda: quais serão os efeitos dessa utilização de imagens no momento da escrita?

O artigo de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, ao discutir os efeitos provocados ao contemplar uma foto, compara a experiência pessoal de Barthes à “não-experiência” de Perec: tais fotos serão apenas motivadoras de sua escrita, incapazes de evocar ou “recuperar” suas memórias. Segundo a autora, como Perec foi privado dessa experiência pessoal, as lembranças aflorarão a partir de um jogo narrativo capaz de fabricar uma história progressivamente construída com base “na imaginação da outra série, aquela da ilha, onde o horror não se conta nunca e simplesmente se descreve no presente”² (ROPARS-WUILLEUMIER, 1999, p. 96).

Evidentemente, juntam-se a essa privação de experiência pessoal as dificuldades de escrita - e consequentes reconstruções, fabulações que estarão presentes em ambos os textos - já que não há como definir fronteiras entre

²No original : “sur l’imagination de l’autre série, celle de l’île concentrationnaire, dont l’horreur ne se raconte jamais et simplement se décrit au présent”.

ficção e realidade entre eles, ainda que haja essa disposição formal no momento da montagem dos manuscritos e posterior edição do livro. Como não há memórias a serem lembradas, o trabalho de composição ficcional estará presente de formas distintas nos dois textos.

No texto autobiográfico, teremos pistas que nos levam a possíveis “enganos” e falsas informações. No texto ficcional, ao contrário, fatos vividos pelo autor aparecem indiretamente, através da alegoria da ilha *W*. As intersecções e hesitações em ambos os textos são consequências das dificuldades enfrentadas pelo autor em busca de uma escrita sobre si. O processo de criação, a partir da intersecção de textos já existentes, alguns no *carnet* e outros advindos do folhetim publicado na *Quinzaine Littéraire*³, resultará numa complexa montagem de textos diversos, evidenciando as questões de dificuldade da escrita frequentemente confidenciadas por Percec⁴.

Não somente no texto publicado, mas nas anotações prévias à escrita, já ficavam evidentes as dificuldades para começar a escrita. Nas minhas pesquisas, descobri que as memórias de infância (embora muito escassas) estavam anotadas em cadernos de Percec⁵. 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 sete mais antigas. Examinei-as longamente, aumentando até alguns detalhes com a ajuda de uma lupa [...]

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”.

Isso vai contra as ideias de Barthes, já que, segundo ele, a descrição a partir do olhar direto, antes de auxiliar na rememoração e na linguagem, é capaz de “distorcer” essa linguagem, dificultá-la, já que não será capaz de trazer de volta um passado que não existe mais. Ora, se temos vários trechos de descrição de fotos fazendo parte do texto considerado autobiográfico, vemos que Percec parece não se importar muito com a questão da “linguagem equivocada” que produz ao descrever as fotos; ao contrário, parece inclusive valer-se de tais equívocos para a composição do texto literário.

“Quase em desespero de causa”, utilizará essas imagens como espécies de “cenas congeladas” do passado, as quais explorará minuciosamente, mesmo que o resultado linguístico não atenda às expectativas do seu leitor. Não há nenhuma memória evocada ou facilitada a partir dessas descrições.

3 Sua ficção *W* foi escrita e publicada em formato de folhetim na revista *Quinzaine Littéraire*, no período de outubro de 1969 a agosto de 1970, com o objetivo de trazer aos leitores uma história de aventuras. Mais detalhes sobre o projeto podem ser lidos na carta escrita a Maurice Nadeau, em 7 de julho de 1969, com texto integral publicado na coletânea de textos de Percec, de caráter autobiográfico, intitulada *Je suis né* (1990, p. 51-66)

4 O trabalho de criação de *W* é estudado detalhadamente por Philippe Lejeune, em seu livro *La Mémoire et l'oblique*, (1991) e retomada no texto do mesmo autor, intitulado *La rédaction finale de W ou le souvenir d'enfance*, acrescentando, nesse último, novas informações que nos ajudam a compreender melhor o processo de criação (publicado na Revista *Poétique*, n. 133, em 2003).

5 Além de o próprio Percec 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. Disponível na Revista *Textuel*, n. 21, 1998, p. 159-169 – Cahiers Georges Percec 2.



É como se estivéssemos acompanhando a descrição de alguém que folheia fotos de desconhecidos. Se a intenção do leitor é acessar a memória autobiográfica do autor a partir dessas descrições, ele se sentirá frustrado ao saber que, ali, na minúcia do detalhe, há só restos, vestígios de uma memória ficcional, inventada ou imaginada, palavra por palavra, como se cada detalhe acrescentado funcionasse como uma tentativa (infrutífera) de recuperar um passado do qual não tem nenhuma lembrança.

Tanto não prioriza a “qualidade/quantidade/certeza” das memórias ou lembranças apresentadas, que acredita realmente ter “realizado a tarefa”, ou seja, de ter escrito uma autobiografia “a partir de descrições de fotos”, como vemos no depoimento dado a um entrevistador; ao ser perguntado: “como nasce uma lembrança?”, Perec responde da seguinte forma, dando o exemplo da escrita de lembranças em W:

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, 1990, p.84)

Essa exploração minuciosa é a mesma busca que Barthes inicia em seu livro *A câmara clara*, momento em que procura explicações para seu interesse por fotos, ao mesmo tempo em que deseja descobrir, a partir de imagens da mãe, aquela foto que represente seu “ser, essência”, ou seja, que a traga de volta, mesmo sabendo que se trata de algo impossível:

Ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e no entanto não a “reencontrava”. Eu a reconhecia diferencialmente, não essencialmente. A fotografia me obrigava assim a um trabalho doloroso; voltado para a essência de sua identidade, eu me debatia em meio a imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas. Dizer diante de tal fato “é quase ela!” era-me mais dilacerante que dizer diante de tal outra: “não é de modo algum ela”. O quase: regime atroz do amor, mas também estatuto decepcionante do sonho – por isso odeio os sonhos. (BARTHES, 1984, p. 100)

Perec, ao descrever as fotos com tantos detalhes, estaria buscando atingir esse efeito que Barthes alcança? Apesar das dificuldades encontradas, Barthes chega, como já dissemos, ao efeito de *punctum* ao contemplar uma única foto. Mas antes, faz uma ampliação de detalhes, minuciosa, em que percebe que seu esforço é em vão:

Creio que ao ampliar o detalhe “em cascata” (cada clichê engendrando detalhes menores que no estágio precedente), vou enfim chegar ao ser de minha mãe [...] Infelizmente, escruto em vão, nada descubro: se amplio, não há nada além do grão do papel: desfaço a imagem em proveito de sua matéria; e se não amplio, se me contento em escrutar, obtenho apenas esse único saber, possuído há muito tempo, desde meu primeiro olhar: que isso efetivamente foi: as voltas não deram em nada. (BARTHES, 1984, p. 149)

Assim, houve um processo de escrita “estimulado” pela descrição minuciosa de fotos, mas não necessariamente a rememoração de algum fato da infância; escrever um texto autobiográfico baseado em fotos antigas, significa, portanto, escrever um texto de *memória ficcional*. Como podemos então pensar no texto como gênero autobiográfico, já que o conteúdo nele apresentado baseia-se em invenção/imaginação? Esse é o pacto de leitura que deveremos estabelecer para que consigamos ler meras descrições de fotos como leitura autobiográfica, apesar de repleta de ausências.

Na falta de memórias, de relações com o passado, a memória ficcional fará as vezes da memória autobiográfica. O que sabemos, definitivamente, sobre a autobiografia é algo não explicitado no momento da descrição das fotos. Contemplá-las com o intuito de rememorar o passado será tarefa inútil, uma vez que essas imagens só nos lembrarão do inevitável: tanto para quem vê as fotos (aqui no caso o autor, na tentativa da escrita autobiográfica), quanto para quem lê a descrição desse autor (nós, os leitores), a única evidência é: ça a été⁶, expressão de Barthes: quem está ali, isso foi, isso realmente aconteceu, e, ao mesmo tempo, essa pessoa não existe mais, não está mais aqui.

Essa é a única constatação real da contemplação da imagem: sua relação intrínseca com a morte. Pierre Bourdieu também reforça essa noção de ausência em relação à foto com a seguinte afirmação: “a fotografia “desrealiza” aquilo mesmo que ela fixa. A imagem é literalmente o negativo da presença”⁷ (BOURDIEU, 1989, p. 294-295).

Portanto, a foto atesta a conservação e a perda, simultaneamente. Ver significa, inelutavelmente, sofrer uma perda, como também afirma Didi-Huberman (2010): “cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta [...] e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue” (2010, p.23), ou seja, sempre haverá uma cisão entre aquele que vê e aquele que é olhado (mesmo que esse último seja uma imagem, um objeto): o olhar é inelutável e paradoxal, já que depende desse movimento de cisão que “separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). Assim, quando vemos nosso olhar “nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31).

6 “O nome do noema da Fotografia será então: ‘Isso-foi’, ou ainda: o Intratável. Em latim (pedantismo necessário porque esclarece nuances), isso seria sem dúvida: “interfuit”: isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (operator); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido” (BARTHES, 1984, p. 115-116).

7 No original: « la photographie « déréalise » cela même qu’elle fixe. L’image est littéralement le négatif de la présence ».

É exatamente nesse sentido que pensamos na contemplação das imagens como um processo de encontro com o vazio, com a perda e a ausência, e não como um processo de rememoração, como Barthes também já havia afirmado e que aqui Huberman reforça: “a modalidade do visível torna-se inelutável [...] quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34).

No caso de *W*, a fotografia exerce seu duplo papel no texto autobiográfico: as imagens descritas detalhadamente são um **esforço da linguagem** para representar aquilo que está ali, na foto, mas ao mesmo tempo não está mais (no presente de quem as vê). Esse é o caráter melancólico da fotografia.

Se as imagens não são produtoras de rememoração (contradizendo o autor, que afirma que delas “nasceram suas lembranças”, no depoimento apresentado), foram, porém, extremamente importantes para a geração do texto embrionário (presente no *carnet noir*) que deu origem ao texto final, publicado. Ainda citando Barthes, essa confusão parece desfazer-se por completo na passagem d’*A câmara clara*, onde afirma: “Não somente a Foto jamais é, em essência, uma lembrança[...] mas também ela a bloqueia, torna-se rapidamente uma contra lembrança” (BARTHES, 1984, p. 136).

Assim, a tentativa de rememoração nada mais é que uma descrição de detalhes que funcionam como uma “contra lembrança”, ou seja, não são capazes de funcionar como um gerador de lembranças. Mesmo assim, apesar de seu “fracasso de memória”, Perec se vale dessa descrição para iniciar sua autobiografia “ficcional”, inventada, imaginada; essa contra lembrança, portanto, poderá ser um dos efeitos de leitura produzidos pelo texto: como as imagens ali descritas não são resultado de um trabalho de rememoração, o leitor também sentirá esse efeito de falta, de ausência, de esquecimento, tão evidentes no texto em questão.

As fotos ou “a quase gênese” da escrita

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 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, 2003, p. 81).

O processo de escrita ao qual Perec submete seu texto está ligado à técnica da *ekphrasis*, como tentativa incerta, mas ao mesmo tempo como instrumento de criação: o recurso aparece como a “tentativa incerta de reconstruir, senão de reencontrar, pela escrita, as lembranças: daí o caráter distorcido e deceptivo da descrição fotográfica”¹⁰ (REGGIANI, 2003, p. 82).

8 Em seu artigo, Christelle Reggiani explica a origem do termo, definida por Michel Constantini, em “Écrire l’image, redit-on”: o termo *ekphrasis* nunca significou “comentário de imagem”, mas “descrição”, ou se preferirmos, “discurso detalhado sobre algum assunto” (REGGIANI, 2003, p. 25; 35).

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

10 No original: « la tentative incertaine de reconstruire, sinon de retrouver, par l’écriture, des souvenirs: d’où le caractère retors et déceptif de la description photographique ».

Reggiani destaca também o caráter decepcionante dessa técnica para a escrita de Perec, já que não há possibilidades de lembrar, mas sobretudo de inventar, imaginar, como ocorre de forma evidente no momento em que compara uma foto de Kafka à única foto que possui do pai: como não há lembranças nítidas sobre ele, é evidente que haja uma reconstrução fantasmática a partir da suposta semelhança entre a lembrança que possui da foto do pai (“há anos que não vi o retrato de meu pai”) em comparação a fotos de Kafka “em má qualidade”: é como se a má qualidade fosse, então, uma “aliada” da memória, que provocasse essa confusão entre os dois, que o fizesse pensar nessa “semelhança fantasma”, onde Kafka pode ser o pai, ou o pai pode ser Kafka.

A fotografia significa, nesse caso, além de ausência, descolamento do real e reconstrução fantasmática - a partir de um consolo, de uma presença falsa (a de Kafka), em oposição à ausência real (a do pai) -, resultando assim em uma dupla ausência: “se essa reconstrução fantasmática é possível, é porque a fotografia redobra, a princípio, uma ausência primeira”¹¹ (REGGIANI, 2003, p. 83).

A leitura do texto de Reggiani é fundamental ao reforçar a ideia da fotografia como “geradora” do texto autobiográfico, nos lembrando de que forma Perec reutilizará os primeiros textos escritos em seu livro: segundo ela, a descrição da foto do pai tem o papel na escrita de *W* de uma “quase gênese da escrita”.

O que temos que levar em conta aqui é o fato de Perec começar a escrever seu texto autobiográfico levando em conta a “reutilização”, ou a cópia – melhor dizendo – de dois textos escritos “mais de quinze anos antes”: o primeiro em que aparece a descrição da única foto que possui do pai (descrição não retomada no *carnet*, em 1970, mas somente acrescida de notas no texto final). Ou seja, se no *Petit carnet noir* há um desespero de causa para começar um texto, uma das alternativas encontradas, conforme já vimos, foi descrever as sete fotos de família. Mas esse não é o primeiro texto autobiográfico escrito pelo autor. Como ele mesmo diz, esses textos escritos quinze anos antes parecem ser o início dessa tentativa autobiográfica, e que inicia justamente com a descrição da foto do pai.

Por esse motivo, Reggiani levanta a hipótese de que essa descrição seja a “quase” gênese da escrita, já que iniciado muitos anos antes da escrita final. Curioso pensar nesse texto como início da escrita. O papel que Perec dá ao pai no texto autobiográfico é menor do que aquele que confere à mãe. Curioso também encontrar o questionamento do autor em seu *carnet*, na data de 8 de setembro de 1970: ele se pergunta porque fala primeiro do pai e não da mãe; esse é o questionamento que se faz ao começar uma espécie de “sumário”, provável plano dos assuntos que pretendia abordar no texto autobiográfico. Se o texto antigo seguia nessa ordem (vindo primeiro a descrição da foto do pai), no momento de organizar o projeto de escrita talvez fosse evidente para ele manter a mesma ordem, o que depois acabou se tornando um questionamento para si mesmo. Uma resposta possível: para

11 No original: « si cette reconstruction fantasmatique est possible, c’est bien parce que la photographie redouble en principe une absence première ».

manter a ordem dos textos já escritos; vista assim, a hipótese de Reggiani faz ainda mais sentido.

Mais importante que refletir sobre qual texto apareceu primeiro, (a descrição do pai ou da mãe) – já que não é possível e nem de nosso interesse divagar por questões de reconstituição cronológica do processo de criação – o essencial aqui é pensarmos na possibilidade de que uma única foto, descrita muito tempo atrás, tenha sido instrumento de reflexão para que Perec retomasse as descrições fotográficas no *Petit carnet noir*. Contrariamente, nesses textos antigos, não há descrição das fotos da mãe; em 1970, munido da descrição antiga do pai e das sete fotos selecionadas, a releitura desse texto inicial pode ter sido uma inspiração para Perec e, por esse motivo, evoca esse caráter genético sugerido por Christelle Reggiani.

A ideia da foto como “geradora” de escrita será lida também por Bernard Magné, mas por outro viés: a partir de sua análise, veremos como o crítico define a descrição de fotos em *W* como um “programa de escrita” desenvolvido e estruturado por Perec.

A descrição como “programa de escrita”

Bernard Magné, em seu texto *Les descriptions de photographies dans W ou le souvenir d'enfance* (1998), vai nos mostrar as estratégias utilizadas por Perec para “gerar” essa escrita autobiográfica a partir das fotos. Comparando textos do *Petit carnet noir* em relação ao texto publicado, percebo as alterações no momento da escrita definitiva, que deixam claro que o uso das imagens foi definitivamente importante para compor o texto. Como já dito, se o uso dessas imagens não será capaz de contribuir para a rememoração do passado, terá importante papel na criação, na gênese do texto; seu “aprimoramento” para o texto final será fortemente influenciado por essas descrições iniciais do *carnet*.

A partir da comparação entre texto inicial e publicado, não só percebo a quantidade de detalhes já mencionada, como verifico uma considerável ampliação daquilo que foi “esboçado” no *carnet* para o que realmente foi publicado. As imagens, então, serviram como um ponto de partida para o levantamento de ideias, espécies de palavras-chave que foram ampliadas ou amplificadas, sendo melhor elaboradas no momento da escrita definitiva.

Começando pelo manuscrito, encontro uma relação de sete fotografias descritas por Perec: segundo ele, selecionadas por serem as sete mais antigas¹². A descrição das fotos é assim disposta:

1. Foto de identidade da mãe;
2. A mãe e a criança em primeiro plano;
3. A mãe e a criança em Vincennes;
4. A mãe sozinha no parque Montsouris;

12 Trecho do *Petit carnet noir*, no original: « j'ai fini par trouver au milieu des mes dossiers un album de photos dont j'ai extrait les 7 plus anciennes », p. 159. As seis primeiras foram descritas em 2 de agosto de 1970 e a última, mais de um mês depois, em 7 de setembro do mesmo ano.

5. A criança no carro;
6. Perec, Esther e a cabra;
7. Perec e Esther no balcão da rua de L'Assomption;

A partir dessa lista, verifico que há algumas diferenças entre a enumeração apresentada anteriormente, referente às fotos efetivamente descritas, no livro publicado. Passamos de sete no manuscrito para nove no texto definitivo. Além disso, as fotos “Grupo de Villard sem Perec”, “Perec sobre a rocha” e “Fornos crematórios”, não aparecem no texto do manuscrito, ou seja, são incluídas diretamente no texto definitivo, apesar de não fazerem parte do “plano inicial”. Já a foto 7 da lista do manuscrito (*rue de L'Assomption*) é retirada do texto definitivo.

Segundo Magné, essas descrições de fotografias e seu exame minucioso são um recurso “face à paralisia da escrita”; sendo assim, o texto insistirá no uso dessas fotos como ajuda não “à escrita, mas à anamnese” (1998, p. 10), conforme afirmação do narrador autobiográfico: “[...] mesmo contando apenas, para escorar minhas lembranças improváveis, com o apoio de fotos amareladas” (PEREC, 1995, p. 20). Na tentativa de escrever, recorrer à anamnese a partir das imagens será uma tentativa de reconstruir a escrita e a memória.

Como leitores, a descrição das fotos nos mostrará, paradoxalmente, a ideia contrária: quanto mais escreve, quanto mais detalhes adiciona às fotos, mais parece evidente a falta de memórias, já que não as evoca diretamente; ao contrário, trata de detalhes por vezes insignificantes, como se fossem suficientes para preencher essa ausência de lembranças.

Essa angústia por falta de lembranças e dificuldade em escrever fica clara, logo no início da escrita do *Petit carnet noir*, como já vimos, e persegue o autor durante todo o processo de escrita do texto definitivo. Veremos abaixo dois trechos de descrições de fotos, para exemplificar essa questão da evidência da falta de memórias.

No texto em que descreve o pai, no início do capítulo 8, não há nada que deixe claro que a descrição tenha sido útil para rememorar fatos do passado: pelo contrário, a quantidade de informações, hesitações e correções em relação ao texto inicial (escrito quinze anos antes e acrescido de várias notas, ao final do capítulo) nos levam a crer que a descrição da foto causou ainda mais dúvidas em relação às lembranças que julgava (ou não) possuir do pai: cada detalhe é usado exclusivamente para dar início (e continuidade, no caso das notas) à escrita, para servir de apoio a essa escrita que não chega, a partir de uma memória voluntária; mais uma vez destaco, portanto, a descrição como representação de uma memória ficcional.

Para descrever o pai, o narrador sequer consegue utilizar a expressão “meu pai”, no início do texto, tamanha a distância existente entre o que vê e o que (não) lembra:

Na foto, o pai tem a atitude do pai. É alto. Tem a cabeça descoberta, segura o boné na mão. Seu capote desce quase até os pés. Tem a cintura marcada por um daqueles cinturões de couro grosseiro que se assemelham às correias das vidraças nos vagões de terceira classe. Adivinham-se, entre os coturnos limpos de poeira – é domingo – e a base do capote, as faixas intermináveis das grevas. O pai sorri. É um simples soldado. Está de licença em Paris, é o final do inverno, no bosque de Vincennes. Meu pai foi militar durante muito pouco tempo. Mas quando penso nele, é sempre num soldado que penso. [...] Sei onde ele nasceu, no fundo saberia descrevê-lo, sei como foi educado; conheço alguns traços de sua personalidade. (PEREC, 1995, p. 38)



Essa descrição objetiva nos leva a refletir sobre algumas questões: como o pai pode ter atitude de pai na foto, mesmo que não haja, junto a ele, seu filho? Aparentemente, essa objetividade tem relação a uma imagem “cultural” de pai ali representada, sem que haja elementos suficientes para confirmar essa afirmação. A pose da foto pode ser capaz de comprovar essa paternidade? As informações sobre a foto são reais? Uma delas é contestada a partir de uma nota, ao final do capítulo (“domingo, licença, bosque de Vincennes: **nada me permite afirmar isso**” (PEREC, 1995, p. 44).

53

O texto acaba num movimento entre objetividade e dúvida, já que ao mesmo tempo em que dá detalhes e informações minuciosas, algumas delas caem por terra no momento em que o leitor passa às notas finais do capítulo. Assim, essa “atitude do pai” veementemente afirmada no início do texto, é exatamente o oposto do que encontramos ao ler as notas críticas: ali, todas as informações e impressões de “quinze anos atrás” parecem não mais convencer o narrador autobiográfico da história que “inventou” para si mesmo: até mesmo as roupas usadas pelo pai são corrigidas nas notas. A inicial objetividade, transformada quinze anos depois em textos repletos de dúvidas, faz com que suspeitemos de toda essa dinâmica de escrita e descrição.

Para descrever a mãe, os esforços parecem ainda mais intensos: a anamnese e tentativa de percepção de mínimos detalhes estará mais aguçada, buscando a partir delas um efeito de escrita ainda mais “sofisticado”:

Minha mãe está sentada ou, mais precisamente, apoiada numa espécie de moldura metálica da qual se percebem, atrás dela, as duas barras horizontais e que parece estar no prolongamento de um cercado de estacas de madeira [...] Veste um mantô de tecido escuro, de gola ampla, aberto sobre uma blusa certamente de seda sintética, de colarinho redondo, fechado por sete grandes botões brancos, sendo que o sétimo quase não dá para ver [...].” (PEREC, 1995, p. 63-64)

Nesse mesmo capítulo, no segundo texto, Perec não se utilizará de descrições fotográficas para escrever sobre a mãe: suas primeiras descrições a respeito dela são realizadas a partir de informações sobre sua vida, segundo relatos de parentes e de claras fabulações sobre como sua vida poderia ter sido.

Mesmo aparecendo em outros momentos da escrita, a descrição das fotos da mãe não somente seguirá a mesma obsessão por detalhes, como essa prática se tornará mais evidente, visto que, em relação à mãe, a questão da ausência estará ainda mais marcada. Haverá, nesse caso, não um embate com a memória, mas uma série de fabulações, em substituição à memória ausente.

Uma espécie de “poderia ter sido assim” em vez de “isso foi”, a partir da contemplação das fotos e da imaginação em relação à vida que poderia ter tido, é representada através dessas imagens. Já na descrição da primeira foto, onde aparece junto à mãe, o narrador acrescenta o seguinte comentário: “tenho cabelos louros com uma onda muito bonita na testa (de todas as lembranças que me faltam, esta é talvez a que eu mais fortemente gostaria de ter: minha mãe me penteando, fazendo-me aquela ondulação engenhosa). [...]” (PEREC, 1995, p. 63).

Apesar de não revelarem suas lembranças, as fotos novamente serão capazes de evocar essa “autobiografia provável”, a partir das fabulações criadas pelo narrador, incentivado pela observação das imagens, trazendo à tona essa presença materna, física, mesmo que fabulada, como uma prova dessa existência passada:

Se essas fotos não revelam nele nenhuma memória concreta, carregam entretanto o traço de uma relação, de uma “memória” que passa pela carne, e que se exprime nas atitudes, nos gestos comuns à mãe e à criança, pelo qual precisamente ele é seu filho: assim, o fato da mãe e da criança inclinarem levemente a cabeça à esquerda poderia ser considerado como uma das provas ‘que nós vivemos juntos [...], [que] eles [os pais] deixaram em mim sua marca indelével e que o traço disso é a escrita [...]’¹³. (NORDHOLT, 2008, p. 226-227)

Ao observar as fotos da mãe, Perec não se lembrará dela, nem tampouco sentirá o efeito provocado em Barthes, ao ver a foto do Jardim de Inverno. As fotos serão para ele os motivadores para sua escrita, a partir da ficção, da imaginação, da criação de um texto autobiográfico ficcional, já que marcado pela fabulação e exploração de detalhes que sequer são lembrados. Olhar não significa lembrar, nem ser “picado”, significa iniciar um trabalho de escrita, mesmo que ela seja totalmente ficcional, em se tratando de um suposto texto autobiográfico; o *punctum* de Perec não se dará na contemplação, mas sim no ato de escrever: somente a partir da escrita, tentará fazer “reviver” os mortos: o instante em que Barthes parece recuperar o “ser” de sua mãe, atingindo o *punctum* a partir da foto, será alcançado por Perec no instante em que consegue ser capaz de produzir a escrita, mesmo que ela

13 No original: « Si ces photos ne réveillent chez lui aucun souvenir concret, elles portent pourtant la trace d’un rapport, d’une “mémoire” qui passe par la chair, et qui s’exprime dans des attitudes, des gestes communs à la mère et à l’enfant, par quoi précisément il est son enfant : ainsi le fait que la mère et l’enfant penchent légèrement la tête à gauche pourrait être considéré comme une des preuves ‘que nous avons vécu ensemble [...], [qu’] ils [les parents] ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l’écriture [...] ».



não o faça lembrar; apesar disso, a foto fará com que os mortos “revivam” por esse breve instante da escrita, para que em seguida morram novamente.

Uma imagem interessante que conduz a essa ideia de *punctum* a partir da escrita também está presente em Barthes, a partir da observação de outras fotos, além daquela do Jardim de Inverno. Barthes descreve a sensação de “reviver” os mortos e do sentimento de *punctum* sofrido ao referir-se a uma foto de um condenado aguardando seu próprio enforcamento:

Em 1865, o jovem Lewis Paine tentou assassinar o secretário de Estado americano, W. H. Seward. Alexander Gardner fotografou-o em sua cela; ele espera seu enforcamento. A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. (BARTHES, 1984, p. 142)

O efeito de *punctum* só é alcançado, nesse caso, se houver uma legenda para a foto, ou seja, se houver a escrita: “ele vai morrer”, caso contrário é apenas uma “bela foto”. A picada, o sentimento de “esmagamento do tempo” (“isso está morto e isso vai morrer”), como diz o próprio Barthes, só é possível se a escrita sobre a morte acompanhar a foto. Assim, o *punctum* sofrido por nós leitores, não vem à tona a partir das memórias (não) evocadas pelo narrador autobiográfico, mas simplesmente porque entramos em contato com esse mesmo sentimento da foto do condenado: “isso será e isso foi”; já lemos as descrições sabendo que se tratam de pessoas mortas, que estão ali, no breve instante da escrita, sendo revividas para morrer novamente em seguida.

Mas Percec estaria, de fato, em busca desse *punctum* no momento da escrita? Sobre esse instante da escrita, da descoberta de algo a ser dito, J.B. Pontalis escreve, quando se refere ao trabalho de análise:

A mãe de Pierre morrera numa câmara de gás. Em todos esses quartos vazios que ele não parava de encher, havia aquela câmara. Sob todos esses nomes, o sem-nome. Sob todas essas relíquias, uma mãe perdida sem deixar o mínimo traço. Um dia – quando foi mesmo? – Pierre e eu conseguimos encontrar palavras que não eram restos, palavras que, por milagres, se dirigiram a seu destinatário desconhecido. (PONTALIS, 1988, p. 148)

As palavras encontradas, através da análise, têm esse valor de *punctum*, pois trazem à tona um sentimento profundo, um choque, uma “picada”, como se algo se revelasse, mesmo que essa revelação fosse feita para um “destinatário desconhecido”. Assim, o trabalho de análise desenvolvido por Pontalis também foi um dos motivadores para essa escrita; quando as palavras surgiram, a escrita enfim pode também surgir: “nesse dia, o analista escutou o que eu tinha a dizer a ele, isso que, durante quatro anos, ele tinha escutado sem ouvir, pela simples razão que eu não lhe dizia, que eu não o dizia a mim”¹⁴ (PEREC, 1985, p.72).

14 No original: « ce jour-là, l'analyste entendit ce que j'avais à lui dire, ce que, pendant quatre ans, il avait écouté sans l'entendre, pour cette simple raison que je ne lui disais pas, que je ne me le disais pas ».



Perec, portanto, não está necessariamente em busca do *punctum* definido por Barthes, mas tenta apenas se valer da descrição da foto como um “programa de escrita”, como já sinalizei no início desse item. As fotos, de certa maneira, têm o mesmo status que em outras obras têm as *contraintes* para Perec, uma vez que elas não são mostradas ao leitor: é significativo que essas fotos sejam descritas, dadas a “ver” pelo texto, mas não reproduzidas no volume, ou seja, são acessíveis pelo leitor através da escrita.

Esse acesso a partir da escrita é que podemos encontrar, também, na foto do Jardim de Inverno descrita por Barthes. O leitor poderá reproduzir, a seu modo, algo não reproduzido em imagens, somente em palavras. Para Barthes, mostrar a foto não significaria para o leitor o mesmo que esse ato proporciona a si mesmo: sem afetividade, o leitor veria essa foto a partir do *studium*, e não do *punctum*:

(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida). (BARTHES, 1984, p. 110)

Volto agora à questão das diferenças entre manuscrito e texto definitivo: uma delas dá-se exatamente no anúncio da descrição que virá a seguir. Enquanto no *Petit carnet noir* é anunciada a descrição das sete fotos mais antigas (fato que se concretiza), em *W* (texto definitivo) há o anúncio de seis fotos dos pais: “eu possuo uma foto de meu pai e cinco de minha mãe” (p. 37), mas apenas quatro serão descritas: a única foto que possui do pai e três da mãe, comprovando assim a hipótese da falta e do inacabamento – temas frequentes em toda a obra de Perec.

A diferença acontece, então, em dois níveis: entre o texto manuscrito e o publicado (o primeiro anunciando quatro fotos da mãe, enquanto o segundo anuncia cinco); e no interior do próprio texto publicado: apesar de declarar possuir cinco fotos, apenas três serão descritas.

Entre possuir e descrever, entretanto, há um jogo de não-coincidências imposto pelo autor: não descrever o que anunciou, ou apenas descrever parcialmente o que possui.

Seria uma forma de representar, a partir dessa não-coincidência, a própria falta de memórias? Falhar na descrição das fotos seria uma tentativa de “imitar” a falha da memória? Possibilidades não descartadas, certezas improváveis. Afinal, se alguma *contrainte* foi criada para a descrição dessas fotos, ela não ficou evidente na escrita do texto. Só posso hipoteticamente afirmar que, de certa forma, não descrever aquilo que foi anunciado pode ser uma maneira indireta de lembrar-nos que algo falta, algo não se completa, algo



que continuamos procurando pelo texto, sem êxito. Nesse caso, a *contrainte* (implícita) poderia ser a seguinte: escolher as fotos, anunciar quais serão descritas e, por fim, excluir uma (ou mais) delas no momento de escrever. Aquela falta representará, então, todas as faltas concernentes às questões autobiográficas não explicitadas (ou explicitadas indiretamente) na obra.

Utilizar fotografias para iniciar um texto autobiográfico não deixa de ser, então, escrever a vida, só que a partir da morte. Como vimos, essa relação entre fotografia e morte é um tema recorrente na escrita de Barthes:

[...] se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como se o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. (BARTHES, 1984, p. 118)

Portanto, olhar e descrever fotos, na escrita de Perec, quer dizer escrever sobre a morte dos pais, sobre sua ausência. Se essa também não é uma *contrainte* explícita no processo de escrita, há uma outra interessante coincidência, entretanto, a ser observada: no texto definitivo de *W*, Perec descreve duas fotos não mencionadas no *carnet*: a foto do pai e a sua foto sobre uma rocha, ainda criança. Em contrapartida, no *carnet*, descreve duas fotos não mencionadas em *W*: a foto de identidade da mãe e a foto da *rue de L'Assomption*.

Seria essa mais uma *contrainte* de composição escolhida por Perec ou apenas mera coincidência? Essa foto de identidade da mãe, descrita no *carnet*, não se incorporará ao texto definitivo, já que “segundo a composição interna de uma autobiografia de infância toda fundada sob a ausência, da mãe morta, não deve restar nenhum traço objetivamente fiável”, conforme aponta Magné (1998, p. 13).

Podemos afirmar, então, que Perec decide reforçar a motivação composicional da obra, retirando do texto algo que, de certa forma, pudesse comprovar ou atestar a presença da mãe (foto do documento de identidade), o que seria incompatível com o tom de ausência sempre empregado ao tratar dela. Se não há túmulo, nem data oficial da morte, também não deve haver informações precisas sobre sua identidade, seu nascimento, seus traços.

Imagens ausentes, leitor presente

A partir de uma composição de imagens, descritas exhaustivamente, evidenciando uma sensação de falta de memórias para quem lê, a descrição transforma-se numa escrita a partir da memória ficcional. Assim, podemos



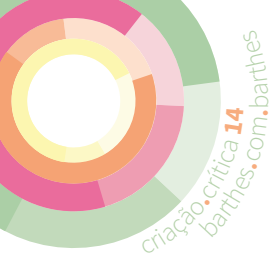
pensar na relação entre Barthes e Perec mencionada por Bernard Magné para tratar da escrita perecquiana, ao afirmar que a autobiografia de Perec consegue, paradoxalmente, passar do *ça-a-été* de Barthes para um *“ça-aurait-pu-ê-tre-mais-ça-n’a-pas-été”* (1998, p. 13), transformando as descrições do texto autobiográfico em descrições fictícias, próprias a estruturar o “programa de escrita” imaginado por Perec: tanto as imagens quanto a memória autobiográfica não são dadas no texto, mas construídas pelo leitor, ou seja, a relação entre presença e ausência funcionam no mesmo movimento, tanto em relação às imagens não reproduzidas quanto em relação à busca de lembranças: “as fotografias descritas na obra são amareladas, ou ausentes, como são precárias as imagens de memória do escritor”¹⁵ (REGGIANI, 2003, p. 83).

A escrita autobiográfica produzida a partir da descrição das fotos – reforça, portanto, a hipótese de que a ausência e as perdas tornam-se ainda mais evidentes a partir dessas imagens descritas, mas *também ausentes no texto*, imagens que funcionarão como pistas dos vazios deixados pelo texto: imagens a serem imaginadas serão como ausências a serem descobertas pelo leitor. O caráter melancólico das fotos sobressai quando percebemos que a descrição terá a função de “ilustrar” essa ausência, essa falta jamais preenchida, a não ser pelo trabalho de escrita.

15 No original: « les photographies décrites dans l'œuvre sont jaunies, ou absentes, comme sont précaires les images de mémoire de l'écrivain »

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit, 1989.
- CAHIERS GEORGES PEREC 2. *W ou le souvenir d'enfance : une fiction ?* Actes du séminaire Georges Perec (1986-1987). TEXTUEL 34/44, vol. 21, Université Paris VII, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- LEJEUNE, Philippe. *La mémoire et l'oblique*. Georges Perec autobiographe. Paris: P.O.L. 1991.
- _____. La rédaction finale de *W ou le souvenir d'enfance*. In: *Poétique*. Seuil, 2003, n. 133, p. 73-107.
- MAGNÉ, Bernard. Les descriptions de photographies dans *W ou le souvenir d'enfance*. In: *Le Cabinet d'amateur. Perec et l'image*, n. 7-8, Presses Univ. du Mirail, 1998, p. 9-29.
- NORDHOLT, Annelise Schulte. *Perec, Modiano, Raczymow La génération d'après et la mémoire de la Shoah*. New York: Editions Rodopi, 2008.
- PEREC, Georges. *Je suis né*. Paris: Seuil, 1990.
- _____. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denöel, 1975.



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

PONTALIS, Jean-Bertrand. *O amor dos começos*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1988.

REGGIANI, Christelle. Péc: une poétique de la photographie. *Littérature*, Paris, v.129, p. 77-106, 2003.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. Image et temps, ou le temps de l'arrêt. *Littérature*, Paris, v.115, p. 94-103, 1999.

Recebido em: 28/02/2015 **Aceito em:** 30/04/2014

Referência eletrônica: CAVALARI, Tatiana Barbosa. O *punctum* no processo de escrita de *W ou a memória da infância*, de Georges Péc. Revista *Criação & Crítica*, n. 14, p. 43-59, junho 2015. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mm aaaa.