



AFLUENTE: REVISTA DE  
LETRAS E LINGUÍSTICA

ISSN 2525-3441

*Tatiana Barbosa Cavalari*

*Universidade de São Paulo/ FFLCH*

*[orcid.org/0000-0002-2163-0410](https://orcid.org/0000-0002-2163-0410)*

*tatsbar@hotmail.com*

## *K./W: escritura e memória em Kucinski e Percec*

*RESUMO: O artigo busca realizar uma aproximação entre as obras K., do autor brasileiro Bernardo Kucinski, e W (ou a memória da infância), do escritor francês Georges Percec. Apesar de terem sido escritas em épocas distintas e tratarem de eventos traumáticos diferentes (a ditadura militar brasileira por Kucinski e a Segunda Guerra Mundial por Percec), a intenção dessa aproximação é mostrar os pontos de contato entre as obras, principalmente por utilizarem a ficção como uma alternativa para recriar os fatos traumáticos, a partir de estratégias semelhantes e que têm como objetivo comum prestar homenagem àqueles que foram mortos ou que desapareceram e não puderam contar sua história. A partir destas escrituras, ambos criam ficções onde podem tratar da história, do trauma, da própria memória e sobretudo da memória coletiva, na qual estão inseridos por diferentes circunstâncias.*

*Palavras-chave: Autobiografia; Memória; Trauma; História; Escritura.*

*Ever tried. Ever failed. No matter.  
Try again. Fail again. Fail better.*  
(Samuel Beckett)



## REFLEXÕES INICIAIS

A epígrafe acima não significa que trataremos de uma obra de Beckett. Significa apenas que falaremos de tentativas e buscas, que nem sempre podem dar certo. Falaremos de duas obras que tratam de tais buscas (a de Kucinski e a de Perec), no intuito de constituir e articular um trabalho a partir das discussões a serem realizadas a partir das obras aqui propostas. Pretendemos estabelecer relações entre *K*. [Relato de uma busca], de Bernardo Kucinski, e *W ou a memória da infância*, de Georges Perec. Apesar de serem escritores de diferentes nacionalidades e gerações - Kucinski, nosso contemporâneo, brasileiro; Perec, escritor do século XX (1936-1982), francês -, são várias as relações que podemos encontrar entre as duas obras. Partiremos então em busca dessa intersecção que possa nos ajudar a refletir sobre a importância da escrita numa situação traumática, em ambos os casos.

A questão que se coloca nas obras, em diferentes momentos, pode ser retomada para iniciar nossa reflexão. Afinal, quem se encarrega da memória esquecida? É preciso reformular os eventos (e não reproduzir a realidade) para que essa memória esquecida volte à tona, e é a partir dessa reformulação que Kucinski e Perec parecem ter se apoiado para escrever seus livros.

O título deste texto ("K/W: Dois relatos de uma busca") faz alusão direta ao título de Kucinski, e não sem motivos: assim como K. (o personagem central de Kucinski – entre tantas outras vozes do texto) parte em busca de sua filha desaparecida, a partir da escrita de várias histórias que se cruzam, Georges Perec, em seu livro *W ou a memória da infância*, também compõe uma narrativa com a mesma temática, embora de maneira diferente de Kucinski, como veremos nas análises apresentadas ao longo do texto. No caso de Perec, os desaparecidos são seus pais (mortos na Segunda Guerra Mundial) e a questão principal não significa encontrá-los, mas lidar com as lembranças da infância (e na maioria dos casos,



da ausência delas). As indagações sobre o paradeiro da filha, a incerteza da morte, (temas de Kucinski) não são questões para Perec: em seu livro autobiográfico, escrito na idade adulta, a obra gira em torno da problemática em relação às memórias que não consegue reconstituir.

Para iniciar a discussão, podemos evocar a ideia de memória voluntária a partir da obra de Proust, partindo-se do pressuposto que ela “independe de nossa vontade, surge de uma lembrança e é imprevisível. Há como que uma amplificação de um ponto do passado”, (CAMARGO, 2009, p. 58) ou seja, é uma memória espontânea. Desta forma, podemos afirmar que a solicitação consciente não é fecunda. No caso de Perec, não há nenhuma clareza de detalhes em relação à própria memória – ou à tentativa de recuperá-la-, muito pelo contrário: há inclusive uma grande quantidade de notas que retificam seu próprio texto. O capítulo 8 do livro, por exemplo, é uma cópia de um texto escrito quinze anos antes, em sua primeira tentativa de escrever sobre sua infância.

139

No texto atual, o autor reproduz o texto anterior, acrescentando notas ao final dele como se o adulto, ao reler sua escrita, resolvesse “reconstruir” ou retificar informações que ele julga insuficientes para contar sua infância. Esse pacto com o leitor é fundamental para a leitura do texto: muitas vezes nos deparamos com essas hesitações do narrador autobiográfico, hesitações próprias daquele que tem dificuldades para rememorar, e que, ao contrário de Proust, não conta com *madeleines* para que sua memória involuntária aflore e o ajude a iniciar a escrita.<sup>1</sup>

Assim, a construção da memória autobiográfica em Perec nos parece quase “ficcional”, já que construída a partir de algo já destruído ou inexistente, como vemos no texto de Benjamin, “Melancolie de la ruine”: as reminiscências, as memórias de infância e a melancolia estão presentes na escrita autobiográfica de Perec. Vale ressaltar que, no momento da escrita de *W ou a memória da infância*, o autor estava em processo de análise; assim, é impossível não pensar na questão da reformulação (as *souvenirs-écrans*).

Para recuperar o evento traumático, Kucinski e Perec vão recorrer à escrita ficcional. As relações temáticas entre



as duas obras são evidentes; podemos começar mencionando a relação entre indivíduo/sujeito traumático e a época apresentada nas narrativas (os fatos históricos): é como se houvesse nas duas obras uma espécie de “retranscrição” de um passado traumático. As memórias subjetivas presentes nos textos serão confundidas com a memória coletiva, uma vez que a busca de K. é uma consequência da ditadura militar brasileira, enquanto que a busca por memórias de Perec é uma consequência da Segunda Guerra Mundial.

### A ESCRITA A PARTIR DA MEMÓRIA COLETIVA

Maurice Halbwachs afirma que só existe memória coletiva, ou seja, ela é criada a partir das diferentes memórias individuais que a constituem. A tentativa de Kucinski e Perec parecem partir dessa ideia, pois ambas trabalham com um tema subjetivo e familiar, mas encontram nessas narrativas maneiras distintas para tratar do indizível, daquilo que está presente num âmbito coletivo: a violência, a barbárie. E o indizível só pode ser “dito” a partir dessas narrativas ficcionais. A passagem da subjetividade pela ficção será uma maneira encontrada pelos autores de prestar homenagem aos “fantasmas”: não só os mortos de suas famílias, mas a todos os mortos por meio de barbárie e violência. O distanciamento de suas próprias vivências pessoais é que darão corpo a suas narrativas. Assim, seus personagens falarão não só por si mesmos, mas também em nome de uma coletividade.

O indizível será, então, representado a partir de um *détour*, um desvio: para afrontar o inominável (a perda, a morte), os autores recuam ou separam-se da representação mimética e inventam uma nova forma de escrita. No caso de Kucinski, a narrativa é anônima: sabemos que há um personagem recorrente (K.)<sup>ii</sup>, identificado somente por sua inicial, mas há outros personagens sem nome, sem identificação. Como se a história de K. fosse a sua própria, mas também a de muitos. Além disso, há uma polifonia no texto: a multiplicidade de fios narrativos coloca em dúvida: “quem fala no texto?”, de quem é a identidade desses



diferentes enunciadores? Esta é a primeira sensação de estranhamento que a leitura de Kucinski proporciona.

Na obra de Perec, há dois textos alternados, ou seja, pelo menos duas vozes narrativas: um ficcional, que conta a história de uma ilha que tem apenas a inicial W como identificação<sup>iii</sup>. Há um segundo texto, o autobiográfico, que se lê alternadamente ao ficcional, como se ambos se completassem. O indizível, o que não pode ser dito/escrito no texto autobiográfico "desvia-se" para o texto ficcional, que funciona como uma alegoria. Essa relação não fica clara no início da leitura, o que também provoca a sensação de estranhamento.

Nos dois casos, como nos explica Ginzburg, "o leitor é obrigado a um esforço de compreensão, que faz da conclusão implícita um tipo de recompensa. O efeito, artístico ou retórico, é infinitamente mais forte". (2001, p. 27-28). Ginzburg ainda afirma que a compreensão nunca é imediata, pois o espectador só analisa o processo de criação depois de passado o primeiro choque. E aí que reside a importância da obra de arte literária.

141

No processo de leitura de *W ou a memória da infância*, caberá ao leitor conectar relações entre o que é autobiográfico e ficcional, como o próprio Perec explica na quarta capa do livro:

Há nesse livro dois textos simplesmente alternados; poderia quase parecer que eles não têm nada em comum, mas são entretanto inextricavelmente interligados, como se nenhum dos dois pudesse existir sozinho<sup>iv</sup>, reafirmando a importância da leitura de ambos os textos como um só, ou ainda, que a leitura só funciona a partir da intersecção dos dois textos: "como se de seu encontro apenas, dessa luz distante que lançam um sobre o outro, pudesse se revelar o que não é de maneira nenhuma dito em um, nem dito no outro, mas somente na sua frágil intersecção" (G.P.)

Interessante também pensarmos na "advertência" escrita por Kucinski no início de seu livro: "Caro leitor: tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu. B. Kucinski".

Se olharmos para as duas maneiras de explicar a própria obra, veremos que, além de problematizarem a questão do que é autobiográfico com o que é ficcional (e os seus possíveis desdobramentos nas narrativas) ambos usam suas iniciais para se identificar (Perec assina a quarta capa como G.P. enquanto Bernardo Kucinski assina B. Kucinski).



Fica nítida a relação entre história individual e coletiva: não querem expor seu nome, pois a história não é exclusivamente deles; mas é a partir delas que se compõem essas narrativas "plurais", polifônicas. É somente no anonimato e na proliferação de vozes nos textos que ambos tratarão de ausências centrais (de um lado, Kucinski, em relação à irmã, a partir da voz de K., seu pai; de outro, Perec, em relação aos pais e, sobretudo, a ausência das próprias memórias de infância, usando duas narrativas intercruzadas, o texto autobiográfico mesclado ao ficcional).

Assim, o tema da ausência circunda fortemente as duas obras. O primeiro capítulo de *K.* intitula-se "As cartas à destinatária inexistente", mostrando, desde o início, o quanto há de absurdo em toda a história: apesar de anos desaparecida, a filha de K. ainda recebe correspondências do banco no endereço do pai. O texto autobiográfico de Perec inicia-se com a emblemática afirmação: "Não tenho nenhuma memória da infância". Apesar da afirmação, o texto autobiográfico é um constante embate com a própria memória, na tentativa de recuperar algumas dessas memórias "inexistentes".

Vemos que são muitas as relações que podemos estabelecer entre as narrativas, de forma que nosso texto parece se perder um pouco, ficar um pouco confuso; é nessa confusão que podemos observar os pontos de contato principais discutidos até agora: o estranhamento na leitura inicial do texto (inventando novas formas de escrever), principalmente a partir da polifonia narrativa; os temas da ausência/ morte / trauma sendo reformulados a partir de ficções presentes nessas narrativas (as diferentes falas ou diferentes vozes/enunciadores circulam em torno de um evento traumático); o exemplo dos usos de iniciais como possíveis representações de narrativas que se pretendem subjetivas, mas, ao mesmo tempo, coletivas; além disso, há uma evidente intersecção entre fatos autobiográficos e ficcionais.

Há diversas outras semelhanças entre as obras, entre as quais podemos destacar a defasagem entre os acontecimentos traumáticos e as suas

respectivas escritas: Kucinski demora quarenta anos para escrever sobre a morte da irmã; Perec publica seu livro



(iniciado na juventude) aos 39 anos, reforçando a ideia de que é necessário um distanciamento, inclusive temporal, para que a escrita de um evento traumático possa se realizar. A possibilidade de testemunhar é possível graças ao que afirma, por exemplo, Deena Vas, em 1999: trata-se de um “trabalho do tempo, processo em que as experiências dolorosas vão sendo organizadas narrativamente e podem, portanto, ser compartilhadas, tornando a experiência violenta algo mais compreensível, porque passível de compartilhamento”. (PEREIRA, 2020, p. 8)

Há ainda dois pontos interessantes para pensarmos a partir da leitura das obras: a questão da culpabilidade e a representação da memória a partir das fotografias.

K., o pai, sente-se culpado por não ter protegido a filha (mesmo que ela mesma não fosse culpada), num movimento infinito entre inocência e culpabilidade. O processo de culpabilização é fundamental para um regime totalitário, como vemos fortemente no processo sofrido por Joseph K. Em *O Processo* de Kafka, que inspira a escrita de K, a “lógica é invertida. Aquele que é punido não conhece a causa da punição. A absurdidade do castigo é tão insuportável que, para encontrar a paz, o acusado quer encontrar uma justificativa para a sua pena: o castigo procura a culpa”. (KUNDERA, 1986, p. 129). O pai, por ter vivido alheio à vida da filha, sente-se responsável pelo acontecido:

Embora rejeitando a religião, conhece seus preceitos; sabe que a lápide deve ser colocada um ano após a morte, quanto, segundo os gaonim<sup>7</sup>, os sábios, torna-se mais viva a lembrança do morto. K. sente com intensidade insólita a justeza desse preceito, a urgência em erguer para a filha uma lápide, ao se completar um ano da sua perda. A falta de lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não era verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se. Sofre a falta dessa lápide como um desastre a mais, uma punição adicional por seu alheamento diante do que estava acontecendo com a filha bem debaixo de seus olhos. (KUCINSKI, 2014, p. 78-79)

No caso de *W ou a memória da infância*, o narrador autobiográfico é uma criança que se sente culpada por ter sobrevivido, enquanto os pais foram aniquilados na guerra. Além disso, a culpa recai sobre o fato de não ter lembranças de sua própria infância. O trauma, portanto,



Se em *K*. há a culpa por não ter ajudado a filha, por não ter conseguido uma lápide para ela, em *W*, também não há lápide para a mãe, não há como encerrar sua história, sua memória, resta apenas a culpa: "Minha mãe não tem túmulo. Somente em 13 de outubro de 1958 um decreto a declarou oficialmente falecida, no dia 11 de fevereiro de 1943, em Drancy" (PEREC, 1995, p. 53). *K*. reforça seu sentimento de culpa em outra passagem, quando afirma: "[...] os filhos é que deveriam enterrar os pais e não os pais enterrarem os filhos, pior que nem isso, nem enterrar podemos" (KUCINSKI, 2014, p. 87)

### AS IMAGENS TRAUMÁTICAS E A FOTOGRAFIA

A questão da fotografia e sua relação com a memória aparece de maneira bastante peculiar em ambas as narrativas. Em *K*., há um capítulo intitulado "Um inventário de memórias", que nos mostra a relação do pai com sua própria filha a partir da observação de fotos, e inclusive demonstra a própria fragilidade dessa relação, num movimento de contemplação, melancolia e até decepção, pois muitas vezes o sentimento de culpa é retomado.

As fotografias estavam em desordem, misturadas com cartas e negativos. Havia também um maço de receitas médicas. *K*. encontrou a caixa azul por acaso, atrás dos tomos de sua enciclopédia iídiche encadernada na mesma cor e tonalidade. Era como se a filha a tivesse posto ali de propósito, para só ele a encontrar. Ou a teria escondido, para ninguém encontrar? (KUCINSKI, 2014, p. 114)

No desespero de sua busca, tentar encontrar fotografias da filha para entregá-las às autoridades parece dar uma certa esperança à *K*. Em seguida, constatamos que, a partir das fotos, o pai parece encontrar com uma filha que não reconhecia mais:

Quando deparou com fotografias da filha em situações e cenários que nunca imaginara, percebeu de novo o quanto da vida dela ignorara e ainda ignorava [...] E só agora percebe, naqueles recortes de tempo e espaço, como a filha fora um ser frágil. *K*. nunca imaginou que fotografias pudessem suscitar sentimentos assim fortes. [...] Fotografias, ele antes pensava, eram apenas registros de um episódio, a prova de que aquilo aconteceu, ou retratos de pessoas, um documento. No entanto, ali estão fotografias da sua filha sugerindo delicadeza e sensibilidade. Parecem captar a alma da filha. Sentiu um quê de fantasmagoria nas fotografias dela já morta, um estremecimento (KUCINSKI, 2014, p. 114-115)





Em *W ou a memória de infância*, é a partir da manipulação de fotos que o narrador autobiográfico pretende reconstituir suas lembranças. Em um pequeno caderno de anotações aparece também o seu desespero na busca por lembranças, destacando o uso das fotos para a tentativa de iniciar sua escrita autobiográfica:

(Le Petit Carnet Noir)<sup>vi</sup>

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 [...] (PEREC, 1998, p.159)

Em um texto onde conta de seus projetos de escrita, Perec afirma ter escrito seu texto autobiográfico a partir da manipulação das fotos:

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)

145



Figura 1. Foto de identidade da mãe de Perec, Cyrla Schulevitz, uma das poucas fotos que o autor utiliza para descrever e, assim, tentar reconstruir sua memória. Georges Perec Images, de Jacques Neefs e Hans Hartje, Éd. Seuil, 1993.

Apesar de afirmar ter reconstituído sua memória a partir das fotos, o que vemos em grande parte de seu texto autobiográfico é que Perec estava criando uma memória "ficcional", ou seja, uma nova maneira de escrever sua autobiografia, a partir da ficção. Há uma espécie de "decepção" para os leitores: o que se lê no texto é claramente a descrição exaustiva dessas precisões e detalhes, e fica evidente que a tentativa de

rememorar o passado não funcionou, basta lermos um exemplo de uma das descrições de fotografias:



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)

Aparentemente, não há memórias no texto de Perec. Há apenas uma exaustiva descrição a partir da observação das fotos. Observando a foto que se refere à descrição acima, constatamos que a escrita se baseia, sobretudo, na incessante obsessão por descrever os mínimos detalhes, sem que isso traga, necessariamente, qualquer recordação efetiva.



146

*Figura 2. Perec e a mãe em foto que representa a descrição acima. Georges Perec Images, de Jacques Neefs e Hans Hartje, Éd. Seuil, 1993.*

A mesma decepção ocorrerá na leitura da sequência do capítulo "Um inventário de memórias" de Kucinski: com o decorrer da narrativa, a esperança de K. vai dando lugar novamente ao sentimento de culpa. K. culpabiliza-se por não ter desconfiado do que estava por vir, e também por não ter fotos da filha para ajudar na sua procura; ou seja, a



ausência de fotos funciona como mais um motivador do seu sentimento de culpa:

Nem moldura, nem álbum. A mãe achava a filha feia. K. sabia disso. Deve ter sido isso, ele pensou. Mas ele não achava a filha feia, mesmo assim não fez álbum [...] Pensa: se tivesse levado ao tal médico do Rio um álbum inteiro com fotografias da filha, desde o seu nascimento até a véspera da desapareição, acompanhando toda a sua vida, mostrando-a por inteiro, talvez ele a teria reconhecido e esclarecido o que aconteceu. Mas ele não tinha um álbum de fotografias da filha. Tão ocupado com a literatura e seus artigos para os jornais, disso nunca havia cogitado. (KUCINSKI, 2014, p. 118- 119)

Assim como para o leitor de Kucinski fica evidenciada a culpabilização de si em relação à filha, - fazendo com que a observação das fotos traga ainda mais trauma para o narrador – na leitura das descrições de fotos de Perce, em *W*, fica mais evidente o trauma da ausência das memórias de infância (substituídas claramente por descrições exaustivas desprovidas de qualquer lembrança).

Ou ainda, podemos observar em duas passagens distintas (uma em cada obra) como a observação das fotos provoca uma espécie de fabulação ou desejo de algo que não pode mais ser vivido, pois constata a passagem e a condição irreversível do tempo e da morte, tanto em K,

À medida que separa mais fotografias, e as examina lentamente, uma a uma, tentando identificar cada cenário, **adivinhar através de detalhes do penteado ou das roupas o momento ali congelado**, K. afunda mais e mais dentro de si mesmo. Não encontra nenhuma fotografia da filha na companhia da mãe ou do pai ou do irmão mais velho. Era como se ela não tivesse tido mãe nem pai; apenas um irmão. (KUCINSKI, 2014, p. 117 – grifo meu)

quanto em outra descrição de fotos de W:

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). Visto uma jaqueta (ou um casaquinho, ou um abrigo) de cor clara, fechada até o pescoço, com um colarinho pequeno pespontado. (PEREC, 1995, p. 63 – grifo meu)



Figura 3. Outra foto utilizada por Perec em seu texto autobiográfico. *Georges Perec Images*, de Jacques Neefs e Hans Hartje, Éd. Seuil, 1993.

Contemplar as fotos 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 quanto para quem lê suas descrições (nós, os leitores), a única evidência é: *ça a été*<sup>vii</sup>, expressão de Barthes: quem está ali, isso foi, isso realmente aconteceu, e, ao mesmo tempo, essa pessoa não existe mais, não está mais aqui.

Esta 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"<sup>viii</sup>. (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<sup>ix</sup>: "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" (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" (p. 29). Assim, quando vemos nosso olhar "nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui" (p. 31).

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.

No caso de Kucinski, há inclusive a ausência de fotos da filha, o que parece agravar o sentimento de culpa, como já explicitado anteriormente. A ausência física da filha, o seu

desaparecimento, (e sua conseqüente e trágica inconclusão) parece ecoar na ausência dessas fotos, que fazem com que o pai se sinta ainda mais responsável por um evento em que a culpa não foi dele, nem de sua filha.



Usamos a expressão "inútil" (entre aspas) para tratar da contemplação de fotos na busca de rememoração das memórias. O uso das aspas foi proposital, já que há de se discutir o que é "útil" para a composição de uma obra literária. Pensamos que, em ambas as obras, a fotografia não foi capaz de rememorar o passado (K. não foi capaz de reconhecer a própria filha em algumas fotos; assim como o narrador autobiográfico de Perec não pode lembrar-se de sua mãe a partir das fotos observadas), mas fez parte do processo de criação literária: assim, podemos dizer que ambos os autores recorreram à contemplação das fotos como uma maneira de falar do passado, falar das pessoas ausentes e, talvez, prestar a elas uma última homenagem.

150

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita ficcional, a partir de lembranças (inventadas ou não), ou a partir das imagens suscitadas nas fotografias, foram alguns dos caminhos escolhidos tanto por Kucinski quanto por Perec para reconstituírem seus eventos traumáticos.

No próprio texto, Kucinski fala do ofício de escritor (exercido por K.) como uma maneira de superar o trauma, ou lidar com seu infortúnio:

Quando já não havia mais esperanças, quando seus dias custavam a passar na agonia de não ter mais o que procurar ou a quem falar, só lhe restava mesmo retomar seu ofício de escritor, não para criar personagens ou imaginar enredos: para lidar com seu próprio infortúnio. (KUCINSKI, 2014, p. 134)

Perec, por sua vez, apropriou-se da escrita autobiográfica para prestar uma homenagem aos seus pais:

Escrevo porque vivemos juntos, porque fui um no meio deles, sombra no meio de suas sombras, corpo junto de seus corpos; escrevo porque eles deixaram em mim sua marca indelével e o vestígio disso é a escrita: a lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida. (PEREC, 1995, p. 54)



O evento traumático encontra uma possível reelaboração a partir do trabalho de escrita ficcional. E somos nós, os leitores, atordoados ao final da leitura, também tocados pelo trauma: "Mas e minha filha?", pergunta K., erguendo-se num ímpeto, depois de lida a sentença final de um processo de desaparecidos, onde não há nenhuma menção sobre a filha. "Onde está minha filha?", repete aos gritos. (KUCINSKI, 2014, p. 149). Esta é a pergunta que vamos continuar nos fazendo e para a qual não teremos resposta.

Na descrição final da ilha de *W*, somos duramente golpeados com a leitura deste trecho:

Quem penetrar um dia na Fortaleza a princípio encontrará apenas uma série de peças vazias, longas e cinzentas. O ruído de seus passos ressoando sob as altas abóbadas de concreto lhe causará medo, mas ele deverá prosseguir por muito tempo seu caminho antes de descobrir, enterrados nas profundezas do chão, os vestígios subterrâneos de um mundo que acreditará ter esquecido: um grande número de dentes de ouro, de alianças, de óculos, milhares e milhares de peças de roupa amontoadas, fichários empoeirados, provisões de sabão de má qualidade... (PEREC, 1995, p. 194)

151

É apenas neste momento que nos damos conta, que compreendemos o estranhamento inicial que nos conduziu durante toda a leitura: a ilha de *W* era, na verdade, uma representação dos campos de concentração. E por isso a relação entre os dois textos (autobiográfico e ficcional) passa a fazer sentido. Apenas na última página do livro.

Há uma célebre frase atribuída a Franz Kafka que afirma que o livro deve ser como um golpe de machado que quebra o mar gelado em nós. Não podemos afirmar se a frase, bastante disseminada, é realmente de sua autoria, mas, de qualquer forma, ela reflete exatamente como nos sentimos ao final das leituras das obras aqui apresentadas: golpeados pelo trauma, questionando os motivos de tais barbáries.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOURDIEU, P. *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Éditions de Minuit, 1989.

K./W: ESCRITURA E  
MEMÓRIA EM KUCINSKI E  
PEREC  
Afluente, UFMA/CCEL, v.6, n.18,  
p. 137-153, mar. 2021  
ISSN 2525-3441

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.

CAMARGO, Flávio Pereira. *A mitologia da memória literária: a memória voluntária e involuntária em Proust*. REVELLI Revista de Educação, Linguagem e Literatura, v. 1, n. 1, Universidade Estadual de Goiás, 2009. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/2781>



DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

GINZBURG, C. *À distance*. Neuf essais sur le point de vue en histoire. Paris: Gallimard, 2001.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2012.

KUCINSKI, Bernardo. *K: Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KUNDERA, M. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.

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

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

PEREIRA, Charles Antonio. *Quando o sofrimento atravessa gerações: analisando os testemunhos de uma sobrevivente do Holocausto*. Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020. Disponível em: [www.32rba.abant.org.br](http://www.32rba.abant.org.br)

152

Recebido em 28 de novembro de 2020.

Aprovado em 23 de fevereiro de 2021.

## K./W: SCRIPTURE AND MEMORY IN KUCINSKI AND PEREC

**Abstract:** The paper aims to bring together the works K. by the Brazilian author Bernardo Kucinski, and W (or the memory of childhood) by the French writer Georges Perec. Although they were written at different times and deal with different traumatic events (the Brazilian military dictatorship by Kucinski and the Second World War by Perec),





the intention of this approximation is to show the points of contact between this works, mainly because the use fiction as an alternative to recreate traumatic facts, using similar strategies and whose common objective is to pay tribute to those who where killed or who disappeared and could not tell their story. From these scriptures, both create fiction where they can deal with history, memory, in which they are inserted by different circumstances.

**Keyword:** Autobiography; Memory; Trauma; History; Scripture.

153

<sup>i</sup> A *madeleine* é um bolinho típico francês, que aparece na célebre cena da obra *Em busca do tempo perdido*, de Proust, e funciona como um motor para que o narrador se lembre de diversos episódios do passado, de maneira involuntária, ao degustá-la juntamente com um gole de chá. A mistura dos dois elementos causa nele uma sensação de algo que já foi vivido, despertando vivamente todos os seus sentidos.

<sup>ii</sup> A alusão ao personagem Joseph K., tanto no uso da inicial da família Kucinski quanto no título, também é uma maneira de enfatizar tanto o anonimato (na questão subjetiva/coletiva), de um lado, e de outro, aludir ao processo sem saída no qual o personagem se vê inserido.

<sup>iii</sup> Estudiosos de Perce atribuem a letra W a vários significados, entre eles a própria estrela judaica; a letra hebraica "gimmel", que seria o M, invertida (que aparece como uma das primeiras lembranças do narrador autobiográfico); a letra suprimida do sobrenome da mãe, entre outros: o que fica claro é que parece haver interpretações subjetivas e históricas para a escolha da letra W.

<sup>iv</sup> No original: "Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés; il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul". (PEREC, 1975)

<sup>v</sup> Segundo o autor, os gaonim são líderes espirituais surgidos durante o exílio na Babilônia, por extensão, os mais sábios entre os sábios.

<sup>vi</sup> O texto do *Petit carnet noir*, diário escrito entre agosto e setembro de 1970 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 Perce 2*)

<sup>vii</sup> "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)

<sup>viii</sup> No original: la photographie « déréalise » cela même qu'elle fixe. L'image est littéralement le négatif de la présence".

<sup>ix</sup> Esta citação e as seguintes estão no livro *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Ed. 34, 2010.