

A EXPANSÃO DA POESIA EM *LES LIEUX D'UNE FUGUE*, DE GEORGES PEREC

Leonardo Cavalcante Mendes (USP)¹

Resumo²: A proposta deste artigo é analisar a expansão da literatura por recursos audiovisuais na obra *Les Lieux d'une fugue*, de Georges Perec. As relações entre literatura e cinema já despertavam o interesse de outros autores desde o início do século, como vemos nas reflexões dos escritores de vanguarda sobre os caminhos da sétima arte. Em vista disso, começaremos observando textos que encorajavam o aproveitamento das novas técnicas na expansão da poesia, para posteriormente estabelecer conexões entre essas teorias e o trabalho de Perec.

Palavras-chave: Georges Perec; Intermidialidade; Multiplicidade

Introdução

No início do século XX, o cinema se desenvolvia e buscava espaço entre as outras artes. Destinado predominantemente ao entretenimento, encontrou nas reflexões dos escritores de vanguarda franceses um lugar entre lazer e reflexão. Desde narrações de uma ida ao cinema até poemas inspirados em filmes, podemos encontrar diversos textos críticos onde a cinematografia é tema principal. Alguns desses escritos tentam assimilar as novas possibilidades técnicas dentro do campo artístico e direcionar o futuro do cinema. Anos mais tarde, o escritor Georges Perec retira da gaveta um pequeno relato autobiográfico, *Les Lieux d'une fugue*, para transformá-lo em curta-metragem. O autor francês considera que recursos como o som e a imagem servem de motor para a imaginação e geram uma expansão do trabalho literário, reflexão muito semelhante às previsões dos poetas vanguardistas e que conecta a realização de Perec aos apelos desses escritores do início do século. Tencionando discutir a influência das formulações teóricas vanguardistas no filme de Perec, primeiramente nos debruçaremos na relação entre o cinema e esses escritores, observando os textos que encorajavam o aproveitamento das novas técnicas na expansão da poesia, para, posteriormente, estabelecermos ligações entre *Les Lieux d'une fugue* e os propósitos que os poetas do início do século tinham para a sétima arte.

Os escritores de vanguarda e o cinema

¹ Mestrando em Estudos Literários em Francês (USP). Contato: leonardocmendes@gmail.com.

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O surgimento do cinema na passagem do século XIX para o século XX redefiniu percepções que antes pareciam imutáveis. A noção de tempo perdia linearidade para ganhar novos modos de compreensão. Uma flor que antes levava dias para desabrochar aos nossos olhos, agora abria-se em poucos segundos diante da tela. Um frenético movimento de dança podia ser visto e analisado vagorosamente. As formas também não eram mais as mesmas. Através de um truque podíamos ver uma cabeça ser inflada até explodir. Os diferentes planos traziam importância a pequenos objetos, transformavam atores em divindades. Como não se deixar seduzir pelo sorriso de Pearl White preenchendo dois metros de tela brilhante? Um sorriso que anunciava as transformações do novo mundo³. O cinema desenvolvia seu próprio fluxo, ele não permitia, como a literatura, modificações no curso ou no ritmo. Não era possível folhear os capítulos aleatoriamente. Os espectadores experienciavam uma imersão na narrativa conforme o desejo do realizador. Esses estímulos visuais chamavam a atenção dos escritores de vanguarda, que enxergavam nas novas técnicas uma aproximação com a vida moderna. O caos, a velocidade e as possibilidades criadas iam de encontro às novas percepções, e embriagavam os poetas tal qual substâncias alucinógenas.

J'aime aussi beaucoup les métropolitains et les chemins de fer suspendus. Surtout ceux de New York, car ils sont mal bâtis et il y arrive beaucoup d'accidents. Les express fusent. Les roues tournent. Les ressorts grincent. Un rythme aheurté, impair, m'emporte. Je bois de la vitesse, cette absinthe de tout le corps. Quand je suis ivre, le train s'arrête. Et mes excès ne vont pas plus loin. (CENDRARS, apud COHEN, 2014, p. 223.)

O aparato cinematográfico concebeu novas perspectivas no campo das ciências humanas e das artes. Louis Aragon (2007), no artigo *Du Decor* (1918), reivindica um cinema autêntico, que não seja apenas um teatro filmado. Proposta idêntica a de Soupault (1979, p. 23) em *Note 1 sur le cinéma*: "il importe donc que nous établissions une différence entre l'écran et la scène, que nous séparions l'art cinématographe de l'art du théâtre". Segundo Nadja Cohen (2014, p. 223), a proposta teórica desses autores ilustrava a necessidade de se inspirar no cinema para renovar a estética da arte poética.

³ "Ce sourire presque féroce annonçait les bouleversements du nouveau monde". SOUPAULT (1979, p. 42).

O escritor enxerga no novo dispositivo a possibilidade de ampliar a poesia e a filosofia, alcançando uma nova estética:

Doter d'une valeur poétique ce qui n'en possédait pas encore, restreindre à volonté le champ objectif pour intensifier l'expression, voilà deux propriétés qui contribuent à faire du décor cinématographique le cadre adéquat de la beauté moderne. (ARAGON, 2007, p. 56)

Essa estética se faz a partir de todos os elementos que o cinema dispõe. Ao comentar o enquadramento, Aragon ilustra como o plano detalhe pormenoriza os objetos e lhes incute um aspecto poético:

Les enfants, poètes sans être artistes, fixent parfois un objet jusqu'à ce que l'attention le grandisse, le grandisse tant, qu'il occupe tout leur champ visuel, prend un aspect mystérieux et perd toute corrélation avec une fin quelconque. (ARAGON, 2007, p. 56)

Cendrars colocava os filmes e os cartazes publicitários no mesmo degrau que a poesia, pois seu lirismo visual concedia a essas obras um elemento poético. Era o que Aragon perseguia, um valor poético que intensificasse a expressão, a utilização de uma nova estética no novo mundo e a abolição de formas ultrapassadas. Aragon buscava dentro do cinema uma *magia moderna*, uma poesia realmente contemporânea. O desfecho de *Du Décor* é uma intimação para que as vanguardas olhem para o cinema com atenção:

Il est indispensable que le cinéma prenne une place dans les préoccupations des avant-gardes artistiques. Elles possèdent des décorateurs, des peintres, des sculpteurs. C'est à eux qu'il faut faire appel si l'on veut ramener quelque pureté dans l'art du mouvement et de la lumière. (ARAGON, 2007, p. 61)

Dentre os escritos vanguardistas do início do século, destaca-se um chamado de Guillaume Apollinaire que visa pensar uma nova poesia relacionada à sociedade moderna e às novas capacidades técnicas, especialmente o cinema. Pronunciado em uma conferência em 26 de novembro de 1917, um ano antes de a gripe espanhola tirar a vida do escritor, *L'Esprit nouveau et les poètes* traz uma ideia bastante similar à conclusão de *Du Décor* e faz um convite para que os poetas se apropriem das novas

mídias e utilizem todas as novas possibilidades em suas criações. No texto, bastante nacionalista, Apollinaire se dirige aos escritores franceses afirmando que a França é um país onde os intelectuais sempre estiveram ligados a movimentos inovadores e assim deveriam continuar, legítima as pesquisas em formas livres, as liberdades para os versos conquistadas — por poetas como Mallarmé e Baudelaire —, e enaltece o emprego da tipografia no aprimoramento da poesia. "Os artifícios tipográficos levados muito longe, com uma grande audácia, tiveram a vantagem de fazer nascer um lirismo visual que era quase desconhecido antes de nossa época" (APOLLINAIRE, 1918 apud TELES, 2009, p. 198). Esse lirismo visual seria intensificado com a publicação de *Calligrammes* (1918), escrito durante a guerra. Nesse livro, o poeta brinca com a literatura em formas picturais, o que demonstra que a relação Imagem/Poesia já era alvo de seu projeto e evidencia como ele já vinha pensando e praticando essa nova poesia anos antes de escrever *L'Esprit nouveau et les poètes*.

Apollinaire critica seus contemporâneos por pouco se arrisarem na composição de imagens em uma época em que o cinema é a arte — não apenas entretenimento — mais próxima do povo. Para COHEN (2014, p. 49), a reapropriação de formas de artes populares é um dos motores da evolução literária, e as bases que o cinema empregava, como o circo e o *music hall*, chamavam a atenção dos escritores de vanguarda, que desejavam produzir uma literatura em que as características das formas narrativas fossem mais próxima do cotidiano, como a comunicação oral, os textos publicitários e as notícias dos jornais. Baseado nesses ideais, Apollinaire acreditava que os escritores deveriam ocupar com boa poesia o espaço que vinha sendo mal utilizado com a produção de filmes ruins. Esse era um legado que as vanguardas deveriam se preocupar em deixar.

Teria sido estranho que numa época em que a arte popular por excelência, o cinema, é um livro de imagens, os poetas não tivessem experimentado compor imagens para os espíritos meditativos e mais refinados, que não se contentassem de maneira alguma com a imaginação grosseira dos fabricantes de filmes. (APOLLINAIRE, 1918 apud TELES, 2009, p. 198)

Desse modo, os escritores deveriam *maquinar*⁴ a poesia, deixar o passado e se voltar para a sociedade atual, as técnicas atuais, o homem moderno. Apenas dessa forma a arte poética seria inovadora e atravessaria o tempo, influenciando as próximas gerações.

[Os poetas] querem ser os primeiros a fornecer um lirismo todo novo a esses novos meios de expressão que ajuntam à arte o movimento e que são a fotografia e o cinema. Estão ainda no período dos incunábulo. Mas, esperem, os prodígios falarão deles e o espírito novo, que enche a vida e o universo, se manifestará formidavelmente nas letras, nas artes e em todas as coisas que conhecemos. (APOLLINAIRE, 1918 apud TELES, 2009, p. 211)

Entretanto, os escritores de vanguarda não se limitaram a escrever manifestos e textos críticos sobre o cinema. Os reflexos dessa inspiração também podem ser vistos na prática em diversos trabalhos literários, como os poemas cinematográficos de Philippe Soupault, os caligramas de Apollinaire, os *cine-poèmes* de Fondane e principalmente nos roteiros vanguardistas. Alguns chegaram a ser filmados, como *L'étoile de mer* — adaptação de Man Ray para um poema de Robert Desnons —, e *La coquille et le clergyman* — escrito por Antonin Artaud e realizado por Germaine Dulac. Porém muitos desses roteiros ficaram restritos ao papel, não — exclusivamente — por falta de recursos para serem produzidos, mas por não terem sido criados necessariamente com a finalidade de serem adaptados para a tela. Assim, a escrita de roteiros *irrealizáveis* foi prática comum entre os escritores de vanguarda⁵. Eles se caracterizam por serem curtos, extravagantes e de técnica impossível de realizar. Segundo Christian Janicot (1995, p. 9), em alguns a dimensão poética criava uma fronteira entre poesia e imagem, se revelando impossível com a técnica da época. Em outros, a técnica era suficiente, porém os projetos não estavam no perfil das exigências da indústria cinematográfica. Um dos motivos para que os escritores escrevessem roteiros que não seriam realizados é o fato de ser uma maneira mais direta de escrever. Os roteiros não possuíam as restrições que a

⁴ Teles (2009) traduz "machiner la poésie" para "manejar a poesia". Essa escolha não transporta a temática da máquina e modernidade do verbo original para a língua portuguesa. Esse tema está explicitamente relacionado às produções dos escritores de vanguarda desde o futurismo e é fundamental no argumento desse trabalho. Por esse motivo preferimos utilizar o termo maquinar, mesmo que ele não esteja na tradução utilizada.

⁵ Há mais de 50 roteiros irrealizáveis produzidos por esses escritores. Muitos deles podem ser encontrados no livro *Anthologie du cinéma invisible*, organizado por Christian Janicot.

literatura impunha, como forma, estilo e linguagem. A alternativa, mais livre, atraía os escritores modernistas.

Olhando para o cinema burlesco, podemos encontrar certa criatividade e liberdade que fascinava os escritores de vanguarda. Os esquetes de Carlitos, e de outros atores burlescos, traziam algo de maravilhoso e cômico, mas também contestavam a sociedade, pois eles se distinguiam na recusa ao real. Tal forma estética está bem próxima das obras vanguardistas, que demonstravam suas posições não conformistas através de inovações estéticas e ideologicamente subversivas. Segundo Ado Kyrou:

Le désordre est le rêve libérateur de tout homme ; il est donc la base de tout comique libérateur. Une tarte à la crème jetée sur un visage de femme riche et laide et la voilà devenue immédiatement vengeance contre le laideur, affirmation de puissance ; elle provoque un choc semblable à celui provoqué par les collages surréalistes. Le collage consiste à placer une chose là où elle ne devrait pas se trouver, à réunir deux choses qui ne devraient jamais se rencontrer ou à utiliser une chose dans un but auquel elle n'aurait jamais dû servir. (KYROU, 1985)

É possível vislumbrarmos uma aproximação entre o movimento das imagens do cinema e o processo de escrita automática utilizado pelos escritores surrealistas. Segundo Robert Stam (2000, p. 56), essa ligação entre as imagens e os processos metafóricos de escrita automática motivou Soupault a escrever seus poemas cinematográficos. O cinema possui a capacidade transcendente de libertar o universo onírico, mesclando cotidiano e maravilhoso.

De certa forma, a primeira guerra mundial roubou a infância desses escritores. Ela destruiu as possibilidades de uma vida normal. A ausência dessa época da vida acaba refletida na literatura que eles fariam anos mais tarde. Esse fascínio pela infância, pelo cotidiano, pelo simples, pelos sonhos e pelo idiota — o cinema burlesco, os esquetes de Carlitos.

Textos críticos, manifestos, convocações, poemas, filmes e roteiros. Tantos documentos produzidos mostram uma grande preocupação com a inovação no mundo artístico, acompanhando as mudanças na sociedade contemporânea. Esse espírito inovador, criativo e múltiplo é o que veremos refletido cerca de quarenta anos depois em outro escritor francês, Georges Perec.

Os lugares de Georges Perec

Les Lieux d'une fugue não foi a primeira obra que Perec adaptou para as telas. Quatro anos antes, em 1974, foi lançado *Un homme qui dort* — dirigido por Bernard Queysane. Perec acredita que a transposição destas obras para o cinema funciona como uma expansão do trabalho literário, pois ele possui recursos, como o som e as imagens, que servem de motor para a imaginação — reflexão que vimos interessar a muitos autores franceses desde o surgimento e expansão da cinematografia. — Perec busca, em alguns de seus textos, aplicar esse prolongamento da escrita utilizando a contraposição entre imagem e som. Ele exemplifica o funcionamento desse trabalho no texto de *Les Lieux d'une fugue*:

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

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

dirigido por Perec com a colaboração de Bernard Zitzermann e de Catherine Binet, esposa do escritor.

O texto literário de *Les Lieux d'une fugue* é bastante descritivo. Perec vai expondo os lugares e os objetos através de listas das ações e interações entre o protagonista e a metrópole. Ele passa pelas ruas descrevendo as árvores, o carrossel, a delegacia de polícia, sua pasta e outras peças importantes do evento. As memórias são apresentadas de maneira fragmentada e dispersa, como se observássemos um álbum de fotografias sem ordem temática ou cronológica. A estrutura do filme é parecida: as imagens se repetem de forma embaralhada, aparentemente sem uma ordem clara, refazendo o jogo do texto original. Muitas vezes as imagens não correspondem ao que ouvimos em voz *off*, e a narração se torna essencial para compreender a história, pois traz informações que não vemos na tela. O filme mostra os ambientes sem evidenciar os personagens. Não vemos ninguém além de indivíduos secundários que fazem parte da paisagem, como os vendedores de selos e outros caminhantes nas ruas. O protagonista nunca aparece no quadro. Em alguns momentos, essa restrição — a supressão dos personagens centrais — também atinge a narrativa, suprimindo trechos do texto.

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

Os sons de *Les Lieux d'une fugue* aparecem em três maneiras diferentes: a narração em voz *off*, a trilha-sonora — composta por uma música de Robert Schumann

— e os ruídos da cidade. Em meio aos planos de ordem caótica, o som é o responsável por manter a fluidez, pois não sofre, como as imagens, interrupções bruscas a cada corte. Por outro lado, isso traz um estranhamento devido sons que deixam de corresponder ao que observamos na tela. Por exemplo, em uma cena vemos carros presos no congestionamento e escutamos seus ruídos. O plano é cortado para uma cena em um parque, porém o som da cena anterior permanece, mantendo por alguns segundos o barulho das buzinas enquanto a imagem não é mais a dos carros, mas a de uma árvore. Na maior parte do tempo, a continuidade da montagem é mantida principalmente pela voz *off* combinada ao plano ponto de vista, apesar de possuir alguns momentos sem narração. Nesses momentos, a música de Schumann é o cordão que guia o filme.

Wilfrid Mazzorato recorda que no romance *W ou le souvenir d'enfance* Perec menciona "le fait qu'il utilisait l'argent que lui donnait sa tante pour prendre le bus afin d'acheter des petits soldats en fer avec lesquels il rejouait symboliquement la mort de son père. Or la fugue commence par un retard à l'école" (MAZZORATO, 2006, p. 137-138). No mesmo romance, o escritor narra a manhã em que foi separado de sua mãe — levada para Auschwitz —, em uma quadra próxima a estação de trem *Gare de Lyon*.

Ma mère m'accompagna à la gare de Lyon. J'avais six ans. Elle me confia à un convoi de la Croix-Rouge qui partait pour Grenoble, en zone libre. Elle m'acheta un illustré [...]. La Croix-Rouge évacue les blessés. Je n'étais pas blessé. Il fallait pourtant m'évacuer. Donc, il fallait faire comme si j'étais blessé. C'est pour cela que j'avais le bras en écharpe (PEREC, 1975, p. 76-77)

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

Le commissariat, lieu de révélation de l'identité de l'enfant fugueur dans le texte [...] et le lieu de l'ancrage narratif dans le film [...], semble aussi le lieu symbolique d'un rappel de l'absence de la mère.

L'enfant fugueur a pu chercher trace de sa mère en ce lieu, en souvenir de son arrestation, comme dans l'écriture de la nouvelle l'écrivain Georges Perec a pu « écrire des traces » en reconstituant un souvenir oublié — celui-là même, écran d'une mémoire sans trace —, et comme le cinéaste Georges Perec a pu, plus tarde encore, une nouvelle fois, revisiter, caméra à la main, les lieux (MAZZORATO, 2006, p. 138-139).

Dessa forma, o relato do escritor não se reduz a lembrança de um dia atípico, mas ele ilustra a tentativa de Perec de retratar uma recordação esquecida, de reconstituir a memória da última imagem que teve de sua mãe. Sua subjetiva indireta livre é o desejo de reconstrução de uma infância roubada. Da mesma maneira que a primeira guerra levou a juventude dos escritores de vanguarda — posteriormente influenciando seus trabalhos —, a segunda guerra deixou traumas em Perec que podem ser vistos em toda a sua obra, especialmente a ausência dos pais e de uma infância normal.

Em suma, invenção do aparelho cinematográfico colaborou com o desejo de renovação estética dos escritores do início do século XX. Nesse desejo está a ambição de trazer para a poesia elementos oriundos da vida cotidiana. Por esse motivo, o cinema, moderno e popular, atraiu tanto os poetas de vanguarda. Embora o cinema tenha tido papel importante na definição das vanguardas, XAVIER (2017, p. 175) nos lembra que é exagero atribuir a ele total responsabilidade pelos esses movimentos artísticos. De forma menos genérica, podemos dizer que a contribuição do cinema está mais próxima de uma "tomada de consciência perante a autonomização do objeto de arte no século XX".

A ambição de Perec por, assim como as vanguardas, criar novas formas e explorar a literatura o fez percorrer também o universo cinematográfico. Seu desejo de experimentação o conduziu para a escrita de roteiros e adaptação de alguns textos literários. Entretanto, mais do que uma transposição — ou uma transcrição, na noção jakobsoniana de tradução —, *Les Lieux d'une fugue* é um trabalho de *recriação*, pois a obra literária sequer havia sido publicada, e somente a partir da eliminação das barreiras do texto, isso é, utilizando os suportes audiovisuais, que Perec alcançou seu objetivo com a criação arquivada há tantos anos. Talvez essa obra continuasse inédita, em meio aos manuscritos do autor, se ele não tivesse atendido, mais de meio século depois, ao chamado de Apollinaire e decidido maquinar sua poesia.

Referências

- A POLLINAIRE, Guillaume. "L'Esprit nouveau et les poètes", 1918. Disponível em <<http://art-bin.com/art/pguillaume.html>>. Acesso em 15 nov. 2017.
- ARAGON, Louis. "Du Décor" (1918). In: Œuvres poétiques complètes I. Paris : Gallimard, 2007.
- COHEN, Nadja. Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930). Paris: Garnier, 2014.
- JANICOT, Christian. Anthologie du cinéma invisible: 100 scénarios pour cent ans de cinéma. Paris: Place-Arte, 1995.
- KYROU, Ado. Le surréalisme au cinéma, Paris: Ramsay, 1985.
- MAZZORATO, Wilfrid. "Ne pas aller en cours et rédiger un devoir de mémoire : À propos du film Les Lieux d'une fugue". In : Cahiers Georges Perec 9. Le cinématographe. Travaux réunis par et présentés par Cécile de Bary. Le Castor Astral, 2006.
- PEREC, Georges. W ou le souvenir d'enfance. Paris : Denöel, 1975.
- PEREC, Georges. Je suis né. Paris : Seuil, 1990.
- REGGIANI, Christelle. "Le cinéma invisible de Georges Perec". In: Cahiers Georges Perec 9. Le cinématographe. Travaux réunis par et présentés par Cécile de Bary. Le Castor Astral, 2006.
- SOUPAULT, Philippe. Écrits de cinéma 1918-1931. Paris: Ramsay, 1979.
- STAM, Robert. Film Theory An Introduction, Blackwell Publishing, 2000.
- TELES, Gilberto Mendonça. "Vanguarda européia e modernismo brasileiro—apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. rev. e amp." Petrópolis: Vozes, 2009.
- Xavier, Ismail. Sétima arte, um culto moderno: o idealismo estético e o cinema. São Paulo : Edições Sesc, 2017.