

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LAURA BARBOSA CAMPOS

*Itinerários Identitários em Voyage de noces e Dora Bruder, de
Patrick Modiano*

Niterói
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LAURA BARBOSA CAMPOS

*Itinerários Identitários em Voyage de noces e Dora Bruder, de
Patrick Modiano*

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos Literários. Subárea: Mestrado em Literaturas Francófonas.

Orientador: Profa. Dra. VERA LÚCIA SOARES

Niterói
2008

LAURA BARBOSA CAMPOS

*Itinerários Identitários em Voyage de noces e Dora Bruder, de
Patrick Modiano*

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos Literários. Subárea: Mestrado em Literaturas Francófonas.

Aprovada em 31 de março de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Vera Lúcia Soares - Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Cláudia Maria P. de Almeida
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Eurídice Figueiredo
Universidade Federal Fluminense

Niterói
2008

**Para Cecy e Aurora,
pelo carinho e incentivo
constantemente.**

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C198 Campos, Laura Barbosa.
Itinerários identitários em *Voyage de Noces* e *Dora Bruder*, de
Patrick Modiano / Laura Barbosa Campos. – 2008.
89 f.
Orientador: Vera Lúcia Soares.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Letras, 2008.
Bibliografia: f. 87-89.
1. Literatura francesa – História e crítica – Século XX. 2.
Modiano, Patrick, 1945 - . *Voyages de Noces*. 3. Modiano,
Patrick, 1945 - . *Dora Bruder*. 4. Identidade. 5. Memória. I.
Soares, Vera Lúcia. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Letras. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Dalmo e Cecy, e avós, Octávio e Aurora, pela dedicação e amor incondicional;

À professora Vera Soares, pela competente orientação, gentileza e disponibilidade;

À professora Eurídice Figueiredo, pelo valor dos cursos ministrados;

Às professoras Terezinha Scher e Jovita Noronha pelos caminhos abertos por seu curso na UFJF;

Às professoras Cláudia Almeida e Eurídice Figueiredo, que gentilmente aceitaram participar desta banca;

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação em Letras da UFF;

Às admiradas amigas, Cristina Villaça e Jovita Noronha, pelos conselhos, livros emprestados, carinho e solidariedade;

À Ilse (ouvido atento!), Henrique e Sophia Kelmer, minha família e porto seguro no Rio de Janeiro, pelo profundo carinho;

À Janie Demet e Philippe Rouvière, presenças distantes, pelos livros e artigos enviados da França e pela imensa amizade;

Às irmãs Scher e à amiga Silvina, pelo incentivo, conselhos e afeto inestimáveis;

Aos amigos Catherine, Cédric, Sarah, François e Emmanuel pela generosidade e torcida afetuosa;

À Madalena, pela atenção e carinho constantes;

Às companheiras na UFF, Danielle Pascotto, Maria Daura e Vanessa Rocha, pelas trocas enriquecedoras e pela simpatia;

Ao casal Adriana e Erick e à Mônica (dicas preciosas!) pelo agradável convívio, amizade e apoio permanentes;

À CAPES, pela bolsa de estudos que contribuiu para a realização da pesquisa.

RESUMO

O escritor francês contemporâneo Patrick Modiano considera-se detentor de uma memória pré-natal, ligada ao nebuloso momento histórico do encontro de seus pais, a Ocupação nazista na França, época em torno da qual articula-se toda sua obra literária. Desvendar os mistérios que envolvem o contexto histórico paterno é uma preocupação constante na escrita de um autor que forja deliberadamente uma mitologia das origens. O fio condutor deste trabalho é o processo de construção de identidades empreendido por Modiano. Analisaremos as diferentes estratégias convocadas, como o resgate da herança judaica, a intertextualidade e o imbricamento genérico. Mobilizando diferentes camadas temporais, o autor segue itinerários pela memória e por Paris, local em estreita simbiose com seus personagens e que assume múltiplas funções ao longo das narrativas. Modiano tenta registrar um oco, fixar uma ausência, uma transformação e, assim, perenizá-la através da literatura. Em sintonia com a pós-modernidade, o escritor desconstrói paradoxos e rejeita concepções fechadas e precisas de identidade, atendo-se à sua busca insolúvel. Sem perder a visão conjuntural da obra do autor, privilegiaremos *Voyages de noces* (1990) e *Dora Bruder* (1997) por sua originalidade e complementaridade, por mesclarem diferentes níveis discursivos – histórico, (auto)biográfico, ficcional – além de inaugurarem um novo olhar do escritor sobre a Ocupação.

Palavras-chave: Identidades, memória, itinerários, origem, busca.

RÉSUMÉ

L'écrivain français contemporain Patrick Modiano estime détenir une mémoire prénatale, liée au nébuleux moment historique où ses parents se sont rencontrés, à savoir l'Occupation, période autour de laquelle toute son œuvre s'articule. Dévoiler les mystères du contexte historique de ses parents est un souci permanent chez un auteur qui forge délibérément une mythologie de ses origines. Le fil conducteur de ce travail est le processus de construction des identités mis en œuvre par l'écrivain. Nous analyserons les différentes stratégies adoptées, comme celles qui contribuent à la réappropriation de son origine juive, l'intertextualité et l'emboîtement des genres. Modiano fait appel à différentes couches temporelles, suit des itinéraires via sa mémoire et à travers Paris, ville en symbiose avec ses personnages et qui jouera plusieurs fonctions tout au long des récits. Il essaye de fixer une absence, une transformation et, par conséquent, la pérenniser à travers la littérature. L'écrivain dialogue avec notre postmodernité dans la mesure où il déconstruit les paradoxes et il rejette les notions d'identité fermée et précise, ce qui l'intéresse c'est la quête inextricable. Sans abandonner une vision d'ensemble sur son œuvre, nous privilégierons *Voyage de noces* (1990) et *Dora Bruder* (1997) par leur originalité et leur complémentarité, parce que ce sont des œuvres qui renvoient à différents niveaux discursifs - historique, (auto)biographique, fictionnel - et aussi parce qu'elles représentent un changement du regard de Modiano sur la période de l'Occupation.

Mots-clés: identités, mémoire, itinéraires, origine, quête.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1 IDENTIDADE/ALTERIDADE, UM CONSTANTE DEVIR

1.1 A herança judaica

1.1.1 Silêncio e testemunho

1.2 Identidade literária

1.3 A presença do passado: “Contre l’oubli”

2 A CIDADE E A LITERATURA

2.1 Paris, ícone da modernidade

2.2 Paris, propulsora da criação

2.2.1 A presença da topografia

2.3 Fuga e confinamento

2.4 As áreas limítrofes

3 AUTOBIOGRAFIA, BIOGRAFIA E OUTRAS INTERFERÊNCIAS

3.1 A escrita autobiográfica

3.2 A pluralidade autobiográfica

3.3 A autoficção

3.4 Aspectos autobiográficos em Patrick Modiano

3.5 O intercâmbio genérico em *Dora Bruder*

CONCLUSÃO

BIBLIOGRAFIA

INTRODUÇÃO

Jean Patrick Modiano, um dos mais prestigiados romancistas franceses da atualidade, vem obtendo cada vez mais reconhecimento internacional, com traduções de suas obras para várias línguas, inclusive o português¹.

Em 1968, com o apoio do escritor e amigo Raymond Queneau, Patrick Modiano publica seu primeiro romance, *La Place de l'Étoile*, pelo qual recebe os prêmios Nimier e Fénélon e inicia uma carreira de muitas distinções literárias. Em 1974, ao lado de Louis Malle, escreve o roteiro do filme *Lacombe Lucien* (Oscar de melhor filme estrangeiro, 1975) e, em 1978, recebe o Prêmio Goncourt por *Rue des Boutiques Obscures* e pelo conjunto de sua obra. Mais recentemente, foi agraciado com os prêmios *Lire* e *Le Point* por *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007).

Apesar de seu sucesso literário, o jovem Patrick não se reconhece em sua geração, que se preocupava principalmente com as barricadas do movimento de maio de 68 e não com o inventário dos anos de invasão alemã. “Ils défilèrent contre la famille: je n'en avais pas. Ils rejetaient l'histoire de leur nation: je n'étais pas de ce pays.” (MODIANO, 1983b, p.38). No plano literário, o *Nouveau Roman* e o estruturalismo abalavam os valores do romance tradicional, mas nosso autor é claro: “les écrivains du Nouveau Roman me semblaient des martiens. Je me sentais complètement étranger à leur style et à leurs ambitions littéraires.” (MODIANO, 1983b, p.38).

Os neo-romancistas haviam transformado a noção de personagem e intriga, recusado a análise psicológica e a pintura social. Eram representados principalmente por

¹ Obras do autor publicadas pela Rocco: *A Ronda da Noite*, *Vila Triste*, *Uma Rua de Roma*, *Dora Bruder*, *Meninos Valentes*, *Do mais longe do esquecimento*.

Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor e por parte da produção de Marguerite Duras. Enquanto eles privilegiavam a descrição dos objetos, que consideravam reveladora de esvaziamento e de ausência de vidas, Modiano é influenciado por Proust, Céline e Hemingway e, avesso a uma “littérature désincarnée”, (MODIANO,1983b, p.38), visava uma dimensão mais individual do ser humano.

Filho de Louise Colpeyn, atriz belga, e Albert Modiano, negociante ítalo-russo, Patrick nasceu em Paris em julho de 1945. Seu pai, apesar da origem judaica, exerceu atividades escusas durante o período da Ocupação, tendo inclusive se casado com um nome falso. O romancista confirma a influência desse contexto pessoal em sua obra: “littérature et vie font, pour moi, partie d’une seule et même entreprise et mes romans sont au moins partiellement autobiographiques et historiques.” (ASSOULINE, 1990, p. 36).

Intrigou-nos o fato de Patrick Modiano se interessar obsessivamente pelos anos da Ocupação nazista na França, uma vez que se trata de um autor nascido em 1945 e que não teria, *a priori*, sofrido o trauma da guerra. Talvez seja ele o escritor francês do pós-guerra que mais privilegiou a memória e as lembranças ligadas a esse período histórico. Do seu primeiro livro até *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007), sua mais recente publicação, seus romances o caracterizam como o escritor das perambulações pela Paris ocupada pelos nazistas. Essa fascinação por uma época que não viveu abarca a totalidade de sua criação literária.

A obra de juventude de Modiano, principalmente suas três primeiras publicações,² anuncia o movimento de releitura crítica dos anos de Ocupação alemã que irá mobilizar os intelectuais e artistas franceses durante a década de 70. Seus romances, assim como o roteiro do filme *Lacombe Lucien*, mostram a complexidade das escolhas

2 *La Place de l’Étoile* (1968), *La Ronde de Nuit* (1969), *Les Boulevards de Ceinture* (1972).

humanas durante a “trouble époque”. O antimaniqueísmo do autor caminha no sentido de mostrar que o destino humano está sujeito principalmente às contingências dos fatos, e não necessariamente a grandes princípios morais ou imperativos ideológicos. Talvez advenha daí a impressão de que os personagens de Patrick Modiano possuem sempre identidades frágeis, em constante mutação.

Observamos em toda a obra de Modiano uma determinada tendência de composição narrativa: um narrador homodiegético (na maior parte dos casos um jovem do sexo masculino)³ procura, através da diegese, reconstituir (na tentativa de compreender) sua(s) identidade(s) passada(s). É assim a busca do narrador desmemoriado de *Rue des boutiques obscures* (1978), por exemplo, sobre o qual falaremos em seguida.

Esse trabalho de reelaboração do discurso identitário enfatiza a movência, as constantes mutações, em *différance*, termo cunhado por Jacques Derrida a partir do verbo *différer* em francês e que remete tanto à errância/deslocamento quanto a rasura, incompletude e adiamento. A busca identitária em Modiano é construída sobre um movimento de duplos que não se deixam compreender dentro das oposições metafísicas (binárias) clássicas, demandam a polissemia e o inacabamento da *différance*, em que os paradoxos são possíveis. Essa noção permeará todo o nosso trabalho.

Em estreita relação com a busca identitária, e também tipicamente modianesco, é o tema da rememoração, ao qual nos ateremos no primeiro capítulo. A escrita do passado luta *Contre l’oubli*⁴, na tentativa de salvar pessoas, lugares e atmosferas, todos envolvidos nesse movimento de transformação imposto pelo tempo.

Destacaremos ainda a forma como a herança judaica perpassa a obra do autor,

3 Casos isolados de narradoras: *Des inconnues* (1999); *La petite bijou* (2001) e um capítulo de *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007). Em *Une Jeunesse* (1981), encontramos um narrador heterodiegético.

4 Título do livro de Henri Calet em que o narrador tenta encontrar as pessoas cujos nomes apareciam sob os muros de *Fresnes* durante a Ocupação. Modiano retomará o termo em carta a Serge Klarsfeld.

englobando também o teor testemunhal de sua escrita. Buscaremos as noções desenvolvidas pelos italianos Giorgio Agamben e Primo Levi e pelo brasileiro Márcio Selligmann-Silva que considera o evento da *Shoah* como

o centro da construção de uma nova modalidade de relação com o passado que revoluciona, a um só tempo, as modalidades tradicionais da memória e da historiografia. (...). Nele, [no testemunho], de um modo característico para a nossa pós-modernidade, o universal reside no mais fragmentário. (SELLIGMANN-SILVA, 2006, p.80)

Enfatizaremos também o papel das inúmeras referências literárias como uma marca de busca das origens (literárias) e as constantes recorrências de temas, personagens, lugares e até mesmo de sintagmas em toda obra de Modiano como a criação de uma filiação literária e identidade autoral. Notemos, no entanto, que a única referência explícita à própria obra, acontece em *Dora Bruder*. Apenas nesse livro Modiano cita literalmente dois trabalhos anteriores: “J’avais apporté au docteur Ferdière un exemplaire de mon premier livre, *La Place de l’Étoile* (...)” (1997, p.102); “Alors, le manque que j’éprouvais m’a poussé à l’écriture d’un roman, *Voyage de nocces*, (...)” (1997, p.54).

A questão identitária é o elo entre temas como o passado e a errância dos personagens pela cidade. Em um segundo momento deste estudo, enfocaremos a presença central do espaço urbano parisiense. Os itinerários dos personagens participam de forma determinante da elaboração do discurso sobre o passado. Recolhendo fragmentos das paisagens, os narradores de *Dora Bruder* e *Voyage de nocces* perseguem os vestígios deixados por suas respectivas heroínas. Paris atua assim como propulsora da criação literária uma vez que é o suporte da busca identitária que se realiza na escrita de Modiano.

Em diálogo com a busca dos personagens, encontramos o desejo de fuga e os conseqüentes deslocamentos dos mesmos. Como veremos, esses deslocamentos acabam se

tornando muito mais temporais do que espaciais. Desta forma, os narradores desenvolvem uma relação complexa com o que denominamos áreas limítrofes. Regiões fronteiriças que representam, simbolicamente, o seu não-lugar no mundo, o não-lugar do judeu apátrida e, ao mesmo tempo, uma proteção contra os perigos do centro da capital francesa.

A invasão da vida privada no trabalho do romancista é também uma constante. Ele integra sistematicamente ficção, fragmentos autobiográficos e históricos. Além disso, seus narradores apresentam indiscutivelmente semelhanças com o autor, muitas vezes são escritores e possuem a mesma idade. Sabemos, contudo, não se tratar de uma obra puramente autobiográfica. O autor não deixa de reiterar que se apóia no real para dar livre curso à imaginação: “Il y a une part autobiographique indéniable dans mes romans, mais elle est entièrement métamorphosée par l’imagination.” (MODIANO,1992 p. 102).

No terceiro momento deste estudo visamos mostrar como Patrick Modiano empreende sua busca de reconhecimento identitário através de um processo introspectivo que passa essencialmente pela autoficção, termo cunhado por Serge Doubrovsky em 1977 para designar seu romance *Fils*.

Modiano publica *Livret de Famille* também em 1977, portanto no mesmo ano que *Fils*. A obra responde perfeitamente aos princípios de composição colocados por Doubrovsky. Nosso autor transfigura elementos autobiográficos em ficção. Logo nas primeiras páginas, o leitor já pode sentir a angústia do desenraizado a quem nem mesmo a consulta de arquivos pode amparar na busca de uma ontologia. O narrador/autor de *Livret de Famille*, logo depois de declarar o nascimento da filha na prefeitura, lamenta:

Il devait se trouver quelque part des registres aux feuilles jaunies, où nos noms et nos prénoms, et nos dates de naissance, et les noms et prénoms de nos parents, étaient inscrits à la plume d’une écriture aux jambages compliqués. Mais où se trouvaient ces registres? (MODIANO,1977, p.25).

Nesse primeiro capítulo, o narrador passa por várias aventuras até conseguir registrar o nascimento de sua filha, e conclui com a reflexão: “Nous venions de participer au début de quelque chose. Cette petite fille serait un peu notre déléguée dans l’avenir. Et elle avait obtenu du premier coup le bien mystérieux qui s’était toujours dérobé devant nous: un état civil.” (MODIANO, 1977, p.27). Notamos pela forma modalizada: “nous venions de participer au début de quelque chose” que a “participação” no mundo é relativizada, para que aconteça de forma plena, é necessário um reconhecimento identitário compatível com a socialização.

Depois de *Livret de famille* (1977), *Dora Bruder* será a primeira publicação à qual o autor não atribuirá identificação genérica. Ou seja, utilizando os termos estabelecidos por Philippe Lejeune em *Le Pacte Autobiographique* (1975), em *Dora Bruder*, temos um “pacto=0”. Isso acontece porque o livro não se enquadra em nenhuma categoria genérica precisa. Trata-se de uma obra sem precedentes tanto na bibliografia do autor quanto na literatura em geral. Nem romance, nem autobiografia, nem biografia no sentido clássico, mas uma investigação ao longo da qual o autor busca desvendar a história de uma jovem judia e, através dela, a sua própria identidade.

Em uma crítica comparativa entre *Dora Bruder* e o restante da obra do escritor, William VanderWolk destaca o caráter excepcional do livro:

Dora Bruder differs from the earlier novels in as many ways as it resembles them. The main contrast resides in the narrator’s tone, in his determination to stand up and affirm his position, expose his feelings about the atrocities of the deportation, about the horror of human beings betraying other human beings. (...) He is no longer an alter ego of the author; he claims authorship and reflects directly on his mission. (VANDERWOLK, 1997, p.184-185).

Apesar de utilizar a palavra *novels* para as outras obras, o crítico se priva da

classificação de *Dora Bruder*, confirmando a complexidade do caso.

Essa narrativa é motivada pela descoberta ocasional, em dezembro de 1988, do anúncio de desaparecimento de Dora em um velho jornal de 1941. A partir desse momento, o autor/narrador inicia uma procura de oito anos pela menina. A investigação tenta reconstituir a vida e o itinerário de Dora, sua história em meio a inúmeras histórias semelhantes de vítimas anônimas da Ocupação nazista na França e do genocídio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Da impossibilidade de escrever *Dora Bruder* de imediato, surgiu *Voyage de Noces* (1990), em que o autor transfigura a pessoa real de Dora na personagem ficcional Ingrid Teyrsen e também constrói uma investigação a partir de uma errância. O narrador tenta reconstituir o percurso de Ingrid após o seu desaparecimento. Mais uma vez as épocas se confundem e a sua juventude, nos anos sessenta, se entrelaça à juventude da heroína nos anos quarenta.

Após um breve olhar sob os aspectos autobiográficos presentes na obra do autor como um todo, priorizaremos, nesta terceira parte do trabalho, o diálogo entre os discursos autobiográfico, histórico e ficcional em *Dora Bruder*.

A escolha de *Voyage de nocés* e de *Dora Bruder* como corpus do nosso estudo se deu não apenas por sua originalidade e complementaridade, mas sobretudo pelo fato do autor se servir de micro-histórias de anônimos para resgatar, além de sua história pessoal, a macro-história, ou seja, o destino de toda uma geração vítima dos horrores da Guerra e da amnésia coletiva. Extraíndo a família Bruder dos arquivos, literalmente, Modiano salva-a do verdadeiro desaparecimento. “Autrement, c’est l’oubli éternel ou presque. Il suffirait que les archives soient détruites ou pillonnées pour que ces minces bribes qui font mention du passage sur terre de millions d’êtres ne puissent plus jamais faire mémoire.” (ROBIN, 2003, p.100).

1 IDENTIDADE/ALTERIDADE, UM CONSTANTE DEVIR

Vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir.
René Char

A ambivalência contida no aforismo de René Char, epígrafe de *Livret de Famille* (1977), anuncia a complexidade do universo romanesco de Patrick Modiano. Há uma profusão de antagonismos perpassando toda a obra do autor: certeza/dúvida, realidade/sonho, movência/imobilidade, busca/fuga, claro/escuro, passado/presente são apenas algumas das séries de pares que se organizam em torno de um par principal, que engloba e vincula todos os outros: identidade/alteridade.

O autor de *Voyage de noces* aborda a questão identitária como um processo de identificação cultural que parte da diferença, buscando sempre a alteridade e dentro da perspectiva do inacabamento de Derrida. O dilema que aflige o narrador de *Rue des Boutiques Obscures* (1978) é, nesse aspecto, exemplar. Guy Roland sofre de amnésia e tenta reconstituir suas lembranças a partir do relato das pessoas que o conheceram. Entretanto, ninguém mais o reconhece. Daí a dúvida: a falta de reconhecimento seria fruto do esquecimento ou das naturais mudanças que ocorrem com a passagem do tempo? Estaria Guy Roland se apropriando de uma identidade alheia? O narrador se pergunta: “Est-ce qu’il s’agit bien de ma vie, ou de celle d’un autre dans laquelle je me suis glissé?”(MODIANO, 1978, p.88) . Acreditamos que as duas perguntas mereçam uma resposta afirmativa. A estratégia do protagonista Guy pode ser lida como uma metáfora do processo de criação do autor, que busca construir uma identidade através de rememoração, apropriação de memórias alheias e fabulação. Modiano deixa claro que não concebe identidade como unidade, mas como um processo dinâmico construído pela alteridade.

Sintomaticamente, Guy Roland busca a imagem que o outro faz dele para elaborar sua auto-imagem. Invertendo o axioma de Descartes que se caracteriza pela centralidade do sujeito e seu cogito onisciente, o personagem deve sua existência ao reconhecimento do outro. No descentramento do eu para o outro, o desmemoriado Guy vivencia a experiência do reconhecimento simbólico através da alteridade.

Falar de identidade implica tratar de diferentes aspectos. Ela evoca tudo aquilo que singulariza o indivíduo e tem na memória o seu grande componente temporal, daí a sua importância (RICOEUR, 2000, p.98). A memória em Modiano é marcada por uma dupla caracterização: ora busca-se elucidar o passado, recriando-o na tentativa de prolongá-lo; ora, e ao mesmo tempo, a memória é fonte de angústia e tem-se o desejo obstinado de sufocar esse mesmo passado por conta do peso que ele representa. Essas forças opostas dialogam com a dualidade presente no aforismo de Char, um dos grandes nomes da Resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial.

Em *Voyage de Noces e Dora Bruder* esse jogo de duplos acontece também com os narradores Jean e Patrick que investigam a vida de Ingrid e Dora respectivamente. Seguindo conscientemente os passos de um outro, vão se assimilando a esse outro.

Jean abandona esposa, amigos e profissão para investigar o drama de uma anônima e, paralelamente, o seu próprio passado. O interesse de Jean pela vida de Ingrid vai além de uma simples curiosidade biográfica, ele se apropria de lembranças de uma vida que não é sua, mas que poderia ter sido. Seguindo clandestinamente os passos dessa mulher busca, simbolicamente, compartilhar a tragédia vivida pelos judeus. Em um certo sentido, Jean “imita” Ingrid e seu companheiro Rigaud, perseguidos pela polícia durante o período da Ocupação. Troca de hotel de oito em oito dias com a finalidade de “brouiller les pistes” (MODIANO, 1990, p.78) e chega ao ponto de se mudar para a residência do casal

na época da guerra, apartamento cuja chave é, significativamente, amarela como a estrela que os judeus eram obrigados a usar durante a Ocupação. (p.122).

Jean procura no passado de Ingrid vestígios de uma vida que não viveu, mas na qual se reconhece. Afirma estar escrevendo a biografia de Ingrid e, à primeira vista, parece se contradizer ao revelar que está redigindo suas próprias memórias:

- Vous écrivez vos mémoires?
Je voyais bien qu'il ne me croyait pas. Et pourtant je disais la vérité.
-Pas vraiment des Mémoires, lui ai-je dit. Mais presque.
(MODIANO, 1990, p.151).

Ao se apropriar de uma memória da Ocupação, representada por Ingrid, Jean estaria realmente escrevendo suas memórias enquanto persegue o itinerário da moça. Ambos são objeto de seu texto: Ingrid no passado e Jean no enfrentamento do passado.

A incorporação de elementos externos pela memória, necessariamente incompleta, agregando dados relatados ou imaginados e até sonhados é um princípio recorrente, a fala de Jean ilustra bem essa questão:

Je tenais l'enveloppe à la main. Oui, c'était bien ce que m'avait raconté Ingrid. Mais souvent, l'on rêve aux lieux et aux situations dont quelqu'un nous a parlé et s'y ajoutent d'autres détails. Ainsi, cette enveloppe. Avait-elle existé dans la réalité? Ou n'était-ce qu'un objet qui faisait partie de mon rêve? (1990, p.108).

Na obra de 1997, as figuras de Dora e do narrador-autor também são insistentemente entrelaçadas. A (con)usão entre a vida de ambos é enfatizada por episódios da vida pessoal de Modiano e de sua protagonista. O bairro do *Boulevard Ornano*, por exemplo, onde a família de Dora (e Ingrid) viveu, é o mesmo que o autor freqüentava na companhia de sua mãe “le samedi ou le dimanche après-midi”

(MODIANO, 1997, p.28). Aos vinte anos, em 1965, freqüentará novamente o local, insistindo na familiaridade com a região. Ao entrelaçamento de existências corresponde uma teia de temporalidades. Mesmo antes do narrador encontrar o anúncio de Dora, suas vidas já parecem metafisicamente ligadas:

D'hier à aujourd'hui. Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre. (...). Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane. (MODIANO, 1997, p.10,11)

O mesmo processo ocorre com Jean em relação a Ingrid: “cet été-là, où je marchais, sans le savoir, sur les traces d’Ingrid et de Rigaud.” (MODIANO, 1990, p.87).

O acesso à identidade parece impossível sem a confrontação com um passado anterior ao nascimento do escritor, idéia já sugerida pelo narrador de *Livret de Famille* (1977):

Je n’avais que vingt ans mais ma mémoire précédait ma naissance. J’étais sûr, par exemple, d’avoir vécu dans le Paris de l’Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu’aucun livre d’histoire ne mentionne. Pourtant, j’essayais de lutter contre la pesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d’une mémoire empoisonnée. J’aurais donné tout au monde pour devenir amnésique. (MODIANO, 1977, p. 116-117).

Na edificação da memória pré-natal, Modiano recorre a uma pluralidade de épocas e de vozes. Buscaremos entender primeiramente como a herança judaica se manifesta em *Voyage de Noces* e *Dora Bruder*. Em seguida, trataremos o papel das múltiplas recorrências e da intra e intertextualidade como marcas de identidade autoral.

A apropriação da memória em Modiano implica um outro elemento de sua temática: o passado, ou melhor, a relação entre o passado e o presente. A melhor ilustração do entrelaçamento temporal operado pelo autor é a forma como descreve sua época de

predileção, a Ocupação. Nos dois textos estudados, temos a assimilação de vários níveis de passado com essa fase histórica. Tratando-se de um período em que questões identitárias faziam parte do cotidiano das pessoas, ele funcionará também como um espelho do presente (passado/presente, mais um binarismo!). Na parte final do capítulo, destacaremos a força do passado e a luta do escritor para salvá-lo das “ruínas” do esquecimento .

1.1 A herança judaica

Em *Si c'est un homme* (1948), o escritor italiano Primo Levi tenta transpor sua experiência da *Shoah* para a literatura. Outros autores como Robert Antelme (*L'Espèce Humaine*, 1950), Jean Cayrol (*Lazare parmi nous*, 1950) e Jorge Semprun (*Le Grand Voyage*, 1963; *L'Écriture ou La Vie*, 1994) também buscaram, cada um a sua maneira, retratar a experiência concentracional na literatura, aliando a ética à estética.

Patrick Modiano inscreve-se em um outro plano. Como nasceu em 1945, não viveu a deportação pessoalmente, tampouco por intermédio de algum familiar próximo. Entretanto, sua origem e a figura ambígua de seu pai marcaram sua obra. Judeu de Salônica, Albert Modiano teria tido envolvimento com o mercado negro durante a guerra, como afirma seu filho em carta ao crítico Thierry Laurent: “mon père a connu [le marché noir] malheureusement par la force des choses”. (LAURENT, 1997, p.6).

Em entrevista aos historiadores italianos Anna Bravo e Federico Cereja, Primo Levi afirma que a violência sofrida pelos judeus difere de outras opressões históricas na medida em que foi justificada pela origem, “punir pour la faute d'être né” (LEVI, 2000, p.32), e não por razões de cunho político ou religioso que são motivações condenáveis, porém racionais. Levi diz ainda: “punir l'autre parce qu'il est l'autre, sur la base d'une

idéologie abstraite, nous semblait le comble de l'injustice, de la sottise et de l'irrationnalité” (2000, p.33). Esse processo sofrido pelo povo judeu gerou o esfacelamento de referências fundamentais da existência, em outras palavras, causou um esvaziamento identitário (2000, p.31).

Pertencendo à geração posterior e, portanto, herdeiro do trauma, nosso autor tenta reelaborar através da literatura essas referências identitárias às quais Levi se refere. Acreditamos que o seu interesse pela questão judaica na década de 40 tenha sido suscitado pela ambivalente figura paterna e pelo desejo de melhor compreender o contexto histórico de seu nascimento. Albert Modiano apresenta-se como o epicentro de toda uma rede temática desenvolvida pelo escritor, como judaísmo, busca identitária, ausência e fuga. Em entrevista recente ao jornalista Bernard Pivot, Modiano declarou:

D'habitude, les souvenirs d'enfance se suffisent à eux-mêmes. On se souvient de choses très simples. Les miens étaient toujours entachés de quelque chose d'énigmatique, que je n'arrivais pas à comprendre, et je pense que c'est ça qui a favorisé mon envie d'écrire. Ma propre naissance est liée à ce chaos (l'Occupation), parce que des gens comme mes parents ne se seraient jamais rencontrés, ces rencontres de hasard ne se seraient jamais faites à une époque harmonieuse. C'est pour ça que j'ai parlé d'un terreau de l'Occupation. J'étais le fruit de cette époque. Quand j'écrivais mon premier livre (*La Place de l'Étoile*) qui était axé sur le problème juif, je me suis aperçu que c'était quelque chose de beaucoup plus général que je voulais exprimer: des thèmes qui me hantaient comme l'absence, la perte d'identité, qui n'étaient pas forcément liés au problème juif. (MODIANO, 2007b, site: www.france5/programmes/articles/arts-et-culture/1259_empreintes.php)

Interessar-se pela vida de Dora significa interessar-se pela história de seu pai, por sua pré-história e encontrar-se com a alteridade, não como sinônimo de contato, mas de separação, como uma abertura para o tempo porvir. “Esse porvir não é outro tempo, uma manhã da história. Está presente no coração da experiência. Presente não de uma presença total, mas como uma pegada.” (DERRIDA, 2004, p.129). O escritor examina a vida da jovem judia na fase que precede a sua prisão na Paris ocupada. *Dora Bruder* não

trata da experiência dos campos de concentração, o relato termina com a deportação da moça e de seu pai em setembro de 1942. O destino pessoal de Dora não é um caso pontual. O peso da origem, o genocídio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, o silêncio e o vazio deixados pelo desaparecimento de tantas vidas unem tragicamente o percurso individual a uma das maiores catástrofes da história universal. O livro de Modiano manifesta a angústia e a impotência desse povo diante da perseguição da *Gestapo* e da polícia francesa colaboracionista de Vichy.

Já Ingrid, de *Voyages de nocés*, é um personagem ficcional utilizado pelo autor para se aproximar do universo de Dora. O livro ilustra o dilaceramento da sociedade francesa durante a Guerra. Paris aparece como uma cidade dividida, um espaço urbano altamente fragmentado, possuindo inclusive regiões com diferentes horários para o toque de recolher. No trecho em que Ingrid hesita em retornar para perto de seu pai, a relevância da localização é flagrante:

Elle eut le pressentiment que si elle s'engageait sur le boulevard à la suite de ceux qui rentraient dans le dix-huitième, la frontière se refermerait sur elle pour toujours. (...)De temps en temps, elle jette un regard sur le trottoir opposé qui marque la limite du couvre-feu et où il fait plus sombre(...). (MODIANO, 1990, p.127).

Essa fragmentação espacial simboliza a sociedade cindida da época, uma nação marcada pela ambivalência, dividida entre a Colaboração e a Resistência.

É verdade que os narradores-autores de Patrick Modiano não constroem uma identidade judaica. Até mesmo suas questões são evasivas, emergindo muitas vezes da evocação de situações tradicionalmente relacionadas aos judeus, (fuga, errância, exílio), e da alternância entre a atração e a repulsa por um passado doloroso, mas que os une. Não encontramos em *Voyage de nocés* e *Dora Bruder* definições religiosas, filosóficas ou

éticas. Nem mesmo a judeidade dos narradores é claramente assumida, impera a dúvida. É através das digressões e das assimilações com Ingrid e Dora que essa judeidade torna-se perceptível, são essas estratégias narrativas que permitem a sua construção.

O forte elo entre Ingrid/Dora e os respectivos narradores é a sensação de impotência, perda de referências e vazio compartilhada por eles. Esse é o vazio também conhecido pelos sobreviventes dos campos de concentração ou pelos que escaparam das deportações. É ainda um vazio familiar à geração posterior, ou seja, a dos narradores Jean e Patrick e a do próprio escritor: “Peu important les circonstances et le décor. Ce sentiment de vide et de remords vous submerge, un jour. Puis, comme une marée il se retire et disparaît. Mais il finit par revenir en force et elle ne pouvait pas s’en débarrasser. Moi non plus.” (MODIANO,1990, p.157).

1.1.1 O silêncio e o testemunho

Jean e Patrick, judeus errantes de certa forma, exploram o passado. Ambos encarnam uma aliança entre judeidade, errância e escrita. Jean no momento em que funde a biografia de Ingrid e suas próprias memórias e Patrick na medida em que opera a justaposição dos diferentes passados.

Os narradores realizam uma viagem no tempo pela capital francesa, imagem amparada pela presença de numerosas estações de trem, aeroportos, hotéis e pelo apartamento da *Cité Véron*, concebido como um transatlântico em *Voyage de noces*. Os incessantes deslocamentos dos personagens sugerem uma contínua busca.

Representante de uma época e de uma cidade, Dora Bruder é, no entanto, uma personagem anônima e sem voz. Na narrativa não nos é apresentada nenhuma carta ou

declaração da jovem. O narrador dispõe apenas de informações fornecidas por terceiros ou por documentos.

Em estudo sobre o papel do testemunho e sua significação na construção do discurso histórico, o filósofo italiano Giorgio Agamben analisa diversos relatos de sobreviventes e tenta sobrepujar a afirmação de Primo Levi de que a testemunha integral não pode testemunhar. O filósofo acredita que exista um espaço vazio que seria o lugar da significação, do indizível:

La langue, pour témoigner, doit céder la place à une non-langue, montrer l'impossibilité de témoigner. La langue du témoignage est une langue qui ne signifie plus, mais qui, par son non-signifier, s'avance dans le sans-langue jusqu'à recueillir une autre insignifiance, celle du témoin intégral, de celui qui, par définition, ne peut témoigner. Pour témoigner, il ne suffit donc pas de porter la langue jusqu'à son propre non-sens [...]; il faut encore que ce son dénué de sens soit à son tour la voix de quelque chose ou de quelqu'un qui, pour de tout autres raisons, ne peut témoigner. (AGAMBEN, 1999, p.48)

Para Agamben, o espaço da impossibilidade do testemunho é o da não-língua, ou de uma língua que precisa ser refeita. É nessa chave que Modiano busca a recuperação de Dora. Diante do silêncio concebido de uma forma não-negativa, ou seja, em uma relação constitutiva com a significação. (ORLANDI, 1997, p.44).

Os Bruder e os Teyrsen fazem parte da massa de pessoas sem voz. Para Modiano, elas se confundem com a paisagem percorrida sendo esta, muitas vezes, o seu único vestígio:

Ce sont des personnes qui laissent peu de traces derrière elles. Presque des anonymes. Elles ne se détachent pas de certains paysages de banlieues, où j'ai découvert, par hasard, qu'elles avaient habité. Ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une simple adresse. Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence. (MODIANO, 1997, p.28)

Ao mesmo tempo em que busca resgatar essas pessoas do esquecimento, Modiano também se preocupa em preservar seus silêncios e mistérios como se fossem seus bens derradeiros. Tanto a morte de Ingrid como a de Dora carregam com as mesmas a possibilidade de desvendar seus enigmas. O *excipit* da obra de 1997 destaca a importância do segredo:

J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau . C'est là son secret. Un pauvre et **précieux**⁵ secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'Occupation, le Dépot, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler. (MODIANO, 1997, p.144,145).

A utilização de um campo semântico ligado ao mistério (“ignorerai, se cacher, fugue, s'échapper”) sintetiza o aspecto enigmático de Dora, que nenhum de seus oponentes lhe conseguiu roubar. Nem os homens (os carrascos), nem os textos promulgados contra os judeus, nem os três lugares emblemáticos do sofrimento judaico: “le Dépot, les casernes, les camps”. Da história individual de Dora, passamos a uma generalização marcada pelo uso do “vous”, com o qual o autor não apenas interpela o leitor, mas também se implica. Em posição central no parágrafo, a oração simples e curta: “C'est là son secret” se destaca de todas as outras, enfatizando a permanência do segredo e marcando a “vitória” póstuma de Dora.

A iniciativa de relatar a história de Dora, representante das vítimas mudas e anônimas, demonstra um embate contra a continuidade do extermínio, através da recusa em esquecê-las.

A leitura modianesca do passado está vinculada a uma modalidade de memória que busca mantê-lo ativo no presente. Em vez de representar o passado, quer apresentá-lo,

5 O grifo é nosso.

expô-lo com seus fragmentos e ruínas. Para narrar a história de Dora, Modiano se serve da história de outros e da sua própria.

No decorrer da investigação sobre a moça, o interesse do autor vai se tornando mais abrangente e acaba ultrapassando-a. Modiano restitui também a voz de outras vítimas do nazismo, companheiras da menina no campo de *Tourelles*: Claudette Bloch, Josette Delimal, Tamara Isserlis, Ida Levine e Annette Zelman de quem o autor cria uma pequena biografia, lembrando em menor escala o trabalho empreendido em *Voyage*, quando cria uma biografia fictícia baseada numa história real. Modiano aproxima-se nesse aspecto da definição de testemunho ligada a *testis*:

Em latim pode-se denominar o testemunho com duas palavras: *testis* e *superstes*. A primeira indica o depoimento de um terceiro em um processo. (...) [o *superstes*] indica a pessoa que passou por uma provação, o sobrevivente. (...) Se a noção de testemunha com terceiro já anuncia o tema da verificação da 'verdade', ou seja, traz à luz o fato de que testemunho por definição só existe na área enfeitada pela dúvida e pela possibilidade da mentira, a acepção de testemunho como sobrevivente e como mártir indica a categoria excepcional do 'real' que o testemunho tenta dar conta a *posteriori*. (SELLIGMANN-SILVA, 2006, p.374).

Modiano pode falar por Dora e pelos outros que se foram por ter nascido alguns meses após o horror. O escritor narra o que não viveu deslizando por um discurso feito por terceiros, ficção e autobiografia.

Numa leitura na chave do filósofo Paul Ricoeur, diríamos que Modiano “resolve poeticamente” as aporias do tempo e de sua memória pré-natal ao torná-las produtivas. Lembrando que, para Ricoeur, “résoudre poétiquement les apories, c'était moins les dissoudre que les dépouiller de leur effet paralysant, et les rendre productives.” (1985, p.247).

Trazendo essas vozes esquecidas do passado, através da força da literatura,

Modiano as ressuscita e recupera, no espaço da ficção, um pouco da memória judaica tão importante na sua composição identitária.

1.2 Identidade literária

Gérard Genette define uma relação intertextual como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos. (GENETTE, 1982, p.8). Esse tipo de relação pode apresentar-se sob diversas formas: podendo ser uma citação direta (marcada pelo uso das aspas), às vezes o plágio – que seria o empréstimo não declarado - ou ainda uma alusão remetendo a outro texto. Julia Kristeva também fala da relação que Genette nomeia intertextual, definindo-a: “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto).” (KRISTEVA, 1974, p.64).

Mikhail Bakhtine foi o primeiro a descobrir e introduzir na teoria literária a noção de que “todo texto constrói-se como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto (...). Instala-se então a noção de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (BAKHTINE, in KRISTEVA, 1974, p.64).

A utilização deliberada da intertextualidade é reconhecidamente uma característica das obras que se inserem na nossa pós-modernidade e, em Modiano, ela aparece como uma estratégia no seu processo de construção ontológica. Além de relacionar intertextualmente numerosos escritores, em *Dora Bruder*, o autor dialoga com sua própria produção, tornando o texto uma espécie de arquivo simbólico da obra modianesca. Sem medo do subterfúgio do “*égo-scriptor*” como diria Philippe Vilain, ou seja, da literatura em que o autor expõe suas marcas de fabricação, Modiano explora os

bastidores da escrita e seu gosto pelas palavras faz com que lhes seja conferido um certo poder de cura, de “dissiper le cafard”, como atesta o narrador de *Voyage de Noces*. (p.87).

Dora Bruder é a única publicação em que o escritor nomeia seus livros anteriores, fazendo alusão à gênese, à origem de sua produção literária, seu primeiro romance, *La Place de l'Étoile* (1968). Não casualmente, este momento da narrativa é ligado também a Albert Modiano, pai do escritor. São três existências entrelaçadas em vários passados:

(...) j'appréhendais l'arrivée au commissariat de police, ne m'attendant à aucune compassion de sa part. Et cela me semblait d'autant plus injuste que j'avais commencé un livre – mon premier livre – où je prenais à mon compte le malaise qu'il avait éprouvé pendant l'Occupation (MODIANO, 1997, p. 70)

Em um segundo momento auto-referencial, o autor insiste mais uma vez na idéia de gênese, desta vez é a de *Voyage de nocés*. A referência à publicação de 90, em *Dora Bruder*, coloca o escritor em posição de destaque no sentido de tornar-se tema de sua própria composição. Modiano explica que o primeiro se deu pela impossibilidade de escrever *Dora Bruder* de imediato. Dora é transfigurada na personagem ficcional de Ingrid Teyrsen:

En décembre 1988, après avoir lu l'avis de recherche de Dora Bruder dans le Paris-Soir de décembre 1941, je n'ai cessé d'y penser durant des mois et des mois. (...) Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de Noces*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie. (...) Je me rends compte aujourd'hui qu'il m'a fallu écrire deux cents pages pour capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité.” (1997, p.78,79).

Em *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*, Baptiste Roux esclarece que a obra de 1997 está montada sobre o recurso da metalinguagem ou “em

abismo”: “ l’oeuvre joue le rôle du ‘journal’ de *Voyage de nocés*. Il présente l’écrivain, le motif de la rédaction et le jugement rétrospectif”(ROUX, 1999, p. 270).

É desconcertante o número de recorrências utilizadas por Modiano tanto nas obras aqui estudadas quanto ao longo de toda sua produção literária. Personagens, lugares, lembranças e até sintagmas recorrentes despertam no leitor o sentimento de reconhecimento. Essa noção nos remete à idéia introduzida por Charles Taylor de que a identidade estaria intimamente ligada ao reconhecimento. É necessário lembrar também que vincular essas noções implica o aspecto interacional do eu, como ressalta Taylor: “não adquirimos as linguagens necessárias para a autodefinição de nosso eu, somos antes levados a elas por interação com as linguagens daqueles com quem convivemos.” (in FIGUEIREDO e NORONHA, 2005, p.190). Sendo assim, as repetições modianescas teriam um papel relevante em sua formação identitária autoral.

A cada nova publicação de Modiano, o leitor habituado ao seu texto é invadido por uma sensação de *déjà vu*, ou melhor, *déjà lu*. Entretanto, o nível de reconhecimento, em uma primeira leitura, mantém-se bastante superficial uma vez que o autor joga com a abundância de elementos recorrentes operando pequenas modificações. Na desordem e na proliferação, esses elementos se tornam familiares aos olhos do leitor.

A feira de *Saint-Ouen* de *Fleurs de ruine* (1991), por exemplo, ressurgem em *Dora Bruder*. Nos dois casos, o narrador observa o fotógrafo. A caixa de música é vendida ao *brocanteur* com livros de Balzac em *Fleurs de ruine* e com “plusieurs costumes très élégants” em *Dora Bruder* (p.132). Ou ainda, a recorrência de personagens como Philippe de Pacheco, modelo de inconstância, é “un jeune-homme brun” em *Fleurs de ruine* (p.109) e “blond au costume gris clair” em *Voyage de nocés* (p.130). Assim, os elementos não reaparecem de uma forma completa, idêntica, total. Eles se mesclam a outros,

transformando-se. O retorno é parcial, fragmentado.

Essa dinâmica da recorrência em Modiano funciona como uma marca identitária. Os elementos intercambiantes em suas obras enfatizam a identidade autoral comum, ao mesmo tempo, as repetições aliadas às modificações acentuam a idéia de movimento e de identidade/alteridade como termos que se relacionam de forma positiva.

Em *Voyage de noces*, temos praticamente o mesmo anúncio de jornal publicado para Dora, com apenas pequenas modificações como, por exemplo, a alteração de endereço: de Bulevar Ornano, 41, para Bulevar Ornano, 39bis. A modificação pode ser reveladora se considerarmos que o endereço que comporta um bis é aquele que se define em relação a um “outro”. Uma casa “bis” não possui uma identidade individual, ela se parece com a residência que a precede sem, no entanto, ser a mesma. Como Ingrid se “parece” com Dora pelo fato de funcionar como seu prolongamento ficcional. Em vez de entrelaçamento de vidas, mas mantendo o recurso do espelhamento, temos agora o desdobramento de uma única existência.

Em *Dora Bruder*, Modiano evoca vários escritores alemães e franceses vítimas da Segunda Guerra Mundial, alguns deles pouco conhecidos na França (Friedo Lampe, Felix Hartlaub, Albert Sciaky). Eles são instrumentalizados pelo nosso autor como símbolo de sua memória pré-natal. Por que não ver também nesse procedimento do romancista mais uma estratégia de luta contra o esquecimento? Modiano explica ainda que todos esses escritores citados faleceram em 1945, ano de seu nascimento. Mais uma vez então o passado do narrador é entrelaçado ao das vítimas do nazismo. Morte/nascimento não deixa de ser também mais um dos pares que rondam seu texto.

No caso das alusões a Victor Hugo, mais do que uma estratégia intertextual de escrita, acreditamos que Modiano estabelece uma espécie de filiação com o escritor do

século XIX. O autor contemporâneo destaca o fato de Cosette e Jean Valjean se esconderem no jardim de um convento que Hugo situa exatamente no número 62 da rua *du Petit-Picpus*, o mesmo endereço do pensionato *Saint-Coeur-de-Marie* onde Dora também se refugiou. A menina maltratada e a judia perseguida teriam vivido situações análogas. A alusão a *Les Misérables* produz um efeito de eco no texto modiano, projeta o seu próprio trabalho de romancista que desliza entre realidade e ficção, mistura personagens reais a seres fabulados. Em *La Seconde Main ou le travail de la citation* (1979), Antoine Compagnon afirma que dentre as variadas funções da citação está o estabelecimento de uma espécie de “ponte” entre dois discursos, uma relação de troca entre os textos em questão (p.56). Da mesma forma, Modiano parece criar “pontes” entre vidas (ficcionalis e/ou reais) e épocas. O *Petit Picpus* criado por Victor Hugo se relaciona com a Paris do século XIX assim como Ingrid se relaciona com Dora. “(...) jusque-là, ils traversaient les vraies rues du Paris réel, et brusquement ils sont projetés dans le quartier d'un Paris imaginaire que Victor Hugo nomme le Petit Picpus” (MODIANO, 1997, p.76)

As referências e repetições intra e intertextuais de Modiano sinalizam o seu interesse pelo passado e o sentimento de que este se mistura ao presente. A aproximação com Proust surge inevitavelmente.

Admirador assumido do autor da *Recherche*, Modiano opera uma releitura do “temps incorporé” - abordado no último capítulo de *Le Temps Retrouvé* - da angústia paradoxal de sentir o passado no presente: “J’avais le vertige de voir au dessous de moi, en moi pourtant, comme si j’avais des lieues de hauteur, tant d’années.” (PROUST, 1990, p.412) . Em *Voyage*, a porosidade temporal também é fonte de angústia: “Le passé et le présent se mêlent dans mon esprit par un phénomène de surimpression. Le malaise vient de là, sans doute.” (MODIANO, 1990, p.26). Há também a analogia ao mecanismo de

memória involuntária proustiana – quando se encontram lembranças sob a influência de uma sensação, recurso que está presente em toda obra romanesca de Modiano. O narrador desmemoriado de *Rue des Boutiques Obscures* (1978) por exemplo, diz:

Alors une sorte de déclic s'est produit en moi. La vue qui s'offrait de cette chambre me causait un sentiment d'inquiétude, une appréhension que j'avais déjà connue. Ces façades, cette rue déserte, ces silhouettes en faction dans le crépuscule, me troublaient de la même manière insidieuse qu'une chanson ou un parfum jadis familier. Et j'étais sûr que souvent, à la même heure, je m'étais tenu là, immobile, à guetter, sans faire le moindre geste et sans même oser allumer une lampe.(MODIANO, 1978, p.122).

Um simples elemento da natureza pode originar uma gama de lembranças: “Je voudrais que ce pin-parassol, à la lisière du zoo et de Saint-Mandé, soit mon intercesseur et me transmette quelque chose du Juan-les-Pins de cet été-là (...).” (MODIANO,1990, p.87). O termo intercessor aplicado ao pinheiro desencadeia de forma proustiana a “viagem” do narrador pelo tempo na busca de suas emoções passadas.

Poderíamos resumir *Dora Bruder* como a história da descoberta de um personagem real por um escritor, suas investigações sobre o mesmo e seu percurso literário. Além disso, apesar de Modiano negar o rótulo de autobiográfico, a transposição de fatos vivenciados é inegável. O próprio autor ressaltou inúmeras vezes o fato de que procura descrever em sua obra pessoas e situações reais. Essa busca, entretanto, está muito mais relacionada a uma imposição da própria escrita do que a um desejo de se revelar intimamente. Esse jogo da escrita do eu, assim como a busca por uma certa revisão do passado, também gerou comparações com Proust, com quem Modiano dialoga explicitamente no seu livro de estreia. O narrador de *La Place de l'Étoile*, Raphael Schlemilovitch, codinome Marcel em um dado momento da narrativa, deseja ser “le plus grand écrivain juif français après Montaigne, Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline”

(MODIANO, 1968, p.39). A crítica Ora Avni observa porém que o romance é uma espécie de “narrativa anti-Proust”. Em *D’un passé l’autre; aux portes de l’histoire avec Patrick Modiano* (1997), ela explica:

Chez Modiano, l’identité vient avec le temps, avec la mémoire. Comme chez Proust. Le jeune auteur entre dans les lettres françaises sur un clin d’oeil à Proust, substituant “C’était le temps où...” au “Longtemps” qui ouvre *La Recherche du temps perdu*. Mais là où tout l’effort de Proust tend à recouvrer le passé, celui de Schlemilovitch tend à le liquider. (AVNI, 1997, p.27)

Notamos que apesar das convergências entre os dois autores, a obra de Modiano não é um projeto neo-proustiano de reconquista do tempo, mas sobretudo uma tentativa de compreensão do passado e a necessidade de escapar do esquecimento. Diferentemente de Proust, o “vivido” não volta jamais e “ les bribes des temps anciens flottent dans le passé sans avoir le pouvoir de se reformer” (LAURENT, 1997, p.52). Não encontramos em Modiano, os momentos epifânicos de alegria suscitados pelas imagens do passado e pela criação artística. Temos sobretudo uma fixação pelo que foi perdido e a conseqüente busca de recomposição. Seus narradores parecem tentar recompor um tecido que se desfaz, reunindo fragmentos, consignando indícios e arquivando documentos. Seu embate contra o esquecimento, explica a relevância do passado em uma obra em constante diálogo com suas origens.

1.3 A Presença do passado, “Contre l’oubli”

“Vous avez raison de croire que dans la vie, ce n’est pas l’avenir qui compte, c’est le passé.” (MODIANO, 1978, p.175).

Em *La mémoire saturée* (2003), Régine Robin explica que o apagamento da

memória ocorre por diferentes vias. Pode ser fruto de fenômenos naturais, como terremotos ou inundações, ou da ação do homem, pelas guerras, os vandalismos, a demolição de prédios ou a destruição de livros. Uma sociedade também pode “apagar” o passado através de seus silêncios e tabus. A autora esclarece que existem acontecimentos que não deixam vestígios, cujos arquivos foram perdidos ou nunca existiram.

Quando conservados, muitos arquivos não se tornam objeto de interesse e não são consultados, ficam condenados ao esquecimento.

Cette disparition-là, cet engloutissement des anonymes dans le néant, est le lot commun de l'humanité. Seule la curiosité d'un historien ou d'un romancier peut redonner vie à ces inconnus, anonymes et oubliés. (ROBIN, 2003, p.94).

É o que Patrick Modiano faz. Todos os seus romances estão voltados para o passado. Seja pelo resgate de anônimos, seja por seu trabalho de arquivista das alterações e degradações dos lugares: “Et voilà maintenant que j'arrive devant ce cinéma que l'on a transformé en magasin” (MODIANO,1990, p.157). O desaparecimento desse cinema é retomado em *Dora Bruder*: “J'ai appris plus tard que l'Ornamo 43 était un très ancien cinéma. (...) Un magasin a remplacé le cinéma.” (1997, p. 27).

Diante do efêmero, surge a necessidade de salvar o passado do esquecimento, fixá-lo passa pela conservação de seus vestígios. Daí a proliferação de personagens colecionadores, de arquivistas, de “exploradores do passado” - como Jean e Patrick - e a profusão de listas, catálogos, jornais antigos, fotos e menções topográficas. Jean assume incontestavelmente a posição de arquivista, dizendo-se um “greffier incorrigible” (1990, p.97), não consegue deixar de elaborar listas. O valor das peças de arquivo, testemunhas privilegiadas de outras épocas, é destacado também em *Rue des boutiques obscures*:

À gauche du bureau, la chaise d'osier où je m'asseyais aux heures de travail. Derrière Hutte, des rayonnages de bois sombre couvraient la moitié du mur: y étaient rangés des Bottins et des annuaires de toutes espèces et de ces cinquante dernières années. Hutte m'avait souvent dit qu'ils étaient des outils de travail irremplaçables dont il ne se séparerait jamais. Et que ces Bottins constituaient la plus précieuse et la plus émouvante bibliothèque qu'on pût avoir, car sur leurs pages étaient répertoriés bien des êtres, des choses, des mondes disparus, et dont eux seuls portaient témoignage. (MODIANO, 1978, p12).

A preocupação com as datas também participa da tentativa de fixar o passado e desafiar a passagem do tempo: “J'ai besoin des précisions. Je me raccroche à ces dates, car cette saison a passé vite, ne me laissant que des images fugitives” (1990, p.150).

A narrativa de *Dora Bruder* é motivada, primeiramente, pelo anúncio de desaparecimento. Em 1994, a motivação para a elaboração da obra ganha um segundo impulso, o *Mémorial des enfants juifs de France*, do jornalista Serge Klarsfeld (FAYARD, 1978). Modiano encontra o nome de Dora na obra e se mostra muito impactado em seu artigo publicado no jornal *Libération* sob o título: “Avec Klarsfeld, contre l’oubli”:

Son mémorial m'a révélé ce que je n'osais pas regarder vraiment en face, et la raison d'un malaise que je ne parvenais pas à exprimer (...). Après la parution du mémorial de Serge Klarsfeld, je me suis senti quelqu'un d'autre. (...) Et d'abord j'ai douté de la littérature. Puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait. (MODIANO, in *Libération*, 1994)

Se a memória existe graças a nossa capacidade de releitura dos vestígios deixados e uma de suas características é a constante “lutte contre l’absence” (TADIÉ, 1999, p.9), o evento da *Shoah* encerra uma grande dificuldade de elaboração do luto. Em *Berlin Chantiers* (2001), Régine Robin explica que os descendentes das vítimas, herdeiros do trauma, necessitam se reapropriar da história. Esse trabalho de luto implica, por exemplo, a reconstituição de árvores genealógicas ou o retorno a lugares do passado, como *Auschwitz*. Esse processo passaria pelo texto, pela palavra escrita: “Il s’agit de se constituer un espace transitionnel, une mise à distance qui permette non de venir à bout de

l'événement, ni même de l'expliquer, mais de l'objectiver hors de soi.” (ROBIN, 2001, p.49).

Na tentativa de preencher as lacunas da História, observamos uma proliferação de cerimônias religiosas e laicas, uma febre de homenagens com leitura dos nomes dos desaparecidos ou com listas escritas, uma espécie de tentativa de restituição dos corpos das vítimas e, portanto, de recuperação de vestígios. “Il s'agit de substituts des tombes qui font cruellement défaut dans la transmission, au sens où un disparu ne peut être un ancêtre. *Le Mémorial des Juifs de France*, de Serge Klarsfeld en est un bon exemple.” (ROBIN, 2001, p.49).

Ainda segundo Robin, em *Dora Bruder*, Modiano “sort de l'ombre toute une famille, extraite littéralement des archives” (2003, p.96). As longas enumerações, assim como o anúncio e documentos inseridos em seu texto legitimam historicamente a sua narrativa. Esse é o caso por exemplo da carta de Robert Tartakovsky. Na edição original do livro, a carta é reproduzida na íntegra e ocupa um espaço de cerca de sete páginas.

As fotos, tal qual o próprio livro, funcionam como “des gardiens de la mémoire”. Paradoxalmente, elas fixam uma ausência, um desaparecimento. O fotógrafo decadente no início da narrativa, idoso o suficiente para ter conhecido a moça e o bairro de Clignancourt, marca a presença da memória. Como o escritor, o fotógrafo é capaz de perenizar momentos fugazes. A indiferença dos transeuntes introduz ainda o tema do esquecimento e da amnésia coletiva.

Logo no incipit de *Dora Bruder*, a força exercida pelo passado é destacada. O momento da enunciação é duplamente ligado ao passado; por um lado, temos a descoberta do anúncio de desaparecimento: “il y a huit ans” e, por outro, a defasagem do jornal no qual o anúncio se encontra, um *Paris-Soir* de 1941. Desde o início então, o autor ilustra

sua visão fragmentada do passado. Como em *Voyage de Noces*, em *Dora Bruder* e também em outros romances, o passado não forma um todo homogêneo, diferentes épocas se superpõem umas às outras como “les couches successives de papiers paints et de tissus qui recouvrent les murs” (MODIANO, 1977, p.88). Nas duas obras estudadas aqui pelo menos três períodos se interpenetram: os anos 40, correspondente à Ocupação alemã e à juventude das duas protagonistas; os anos 60/70, relativos à juventude do narrador; o final da década de 80 e meados dos anos 90, que correspondem ao tempo da escrita. Esse entrecruzamento de mundos e sua conseqüente fragmentação não significa contudo enfraquecimento. Pelo contrário, a persistência do passado sobre o presente é reiteradamente lembrada. O próprio título da seção do jornal do anúncio de Dora, “D’hier à aujourd’hui”, afirma implicitamente a ligação entre os tempos.

Em *Voyage de nocces* e *Dora Bruder*, o passado é estilhaçado. A idéia de continuidade temporal é substituída pela concepção do tempo como um espaço de “camadas geológicas”. Podemos tratar o passado modiano pela chave da metáfora arqueológica de Benjamim. No texto “Escavando e recordando”, o autor alemão afirma:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. (...) Fatos nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (BENJAMIN, 2004b, p.239)

Em *Rua de Mão Única*, Benjamin desenvolve a metáfora do torso como uma

figura em que “foram quebrados todos os membros” (BENJAMIN, 2004b, p.41). O passado é visto então como uma imagem mutilada, o torso; mistura de lembrança e trabalho de erosão do tempo, ou seja, o esquecimento.

Na mesma linha de Benjamin, para Modiano, o desvendar dos palimpsestos da memória não se dá na cronologia da lógica linear, mas no plano topográfico: “On se dit qu’au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités.” (MODIANO,1997, p. 42). O tempo é espacializado: viaja-se pelas imagens da memória. Nesse sentido, o trecho em que Bem Smidane encontra o narrador de *Voyage* no antigo museu das Colônias é exemplar. Em um local simbólico, de arquivamento da história oficial, os dois personagens conversam justamente no escritório do marechal Lyautey (MODIANO,1990, p.90-91). Figura emblemática da dominação francesa em Marrocos, Lyautey comandou operações de pacificação de regiões rebeldes na África. Por ironia histórica, o marechal Pétain, que dirigiu o governo colaboracionista de Vichy, participou dessas operações militares ao lado de Lyautey.

Em *Dora Bruder*, o romancista também faz alusão ao marechal Lyautey. O percurso de Ernest Bruder mostra que, apesar de ter contribuído com os interesses franceses na África do Norte na década de 20, seria deportado para o campo de concentração apenas alguns anos depois. Mais uma vez, surge a impressão de que passado e presente se misturam.

As visitas de Jean ao museu, em *Voyage de nocces*, sinalizam para o seu apego ao passado. Todos os espaços por onde os personagens modianescos transitam constituem uma manifestação textual da ambigüidade identitária dos narradores cuja errância esbarra regularmente em locais de trânsito e de confinamento. Como veremos no capítulo seguinte, a cidade de Paris encerra muitas dessas tensões do texto de Modiano.

2. A CIDADE E A LITERATURA

A cidade pode ser vista como um espaço estruturalmente instável. Pólo que atrai, reúne, concentra e, ao mesmo tempo, distancia seus habitantes uns dos outros. Fruto da imaginação e do trabalho articulado, é uma obra coletiva que oferece uma gama de interpretações. Pensar esse espaço onde as pessoas se agregam e se desagregam e onde cada indivíduo é um e, simultaneamente, fragmento de um conjunto, parte de um coletivo, é tentar reconhecer os seus registros, os seus sinais de memória. A identidade de uma cidade é constituída pela reunião desses registros, já que todos exprimem valores, significados, histórias e nos dizem muito de seus habitantes, uma vez que são produzidos pela narrativa dos mesmos. Identidade passa então, tanto individual como coletivamente, pelo discurso, “l'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative” (RICOEUR, 1985, p.443).

Presença na poesia e na prosa, o espaço urbano se oferece a diferentes leituras. Território devassado pelos escritores, a cidade se apresenta como um texto a ser decodificado, relido, reatrevessado por diferentes olhares: “o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso (...)” (CALVINO, 1990, p.18). Poderíamos citar inúmeros exemplos da atração que a cidade exerce sobre os escritores: da relação afetiva de Borges com Buenos Aires ao olhar médico do memorialista Pedro Nava sobre Juiz de Fora.

A cidade faculta leituras através de múltiplas entradas, de diferentes tempos, sob o ponto de vista de inúmeros grupos que atravessam seus caminhos. Nesse sentido, lembremos aqui com Paul Ricoeur do caráter instável da identidade narrativa, (RICOEUR, 1985, p.447). A elaboração identitária que um indivíduo ou um grupo constroem sobre a

metrópole se realiza de forma processual, em permanente (re)construção e numa relação circular com a narrativa que a define. Ou seja, a identidade narrativa seria, segundo Ricoeur, a resultante de uma cadeia de refigurações, de infinitas retificações narrativas. (1985, p.445).

É a partir do século XIX que a cidade emerge realmente como tema literário. A intensificação no processo de industrialização europeu e a conseqüente explosão urbana no continente tornaram-na palco de lutas, reduto de idéias, de violência e de fascinação. As grandes urbes, com destaque para Paris, passam então a ser recorrentemente captadas e reinventadas pela literatura.

A proposta deste capítulo é aprofundar a compreensão da experiência urbana na obra de Patrick Modiano. Buscaremos mostrar como Paris aparece no centro da reflexão identitária do autor, destacando-se como parte integrante da intriga que consiste em retrair pela capital os vestígios de vidas anônimas. A busca identitária do autor-narrador se realiza através das andanças por Paris, como se ela detivesse os enigmas de sua origem. O crítico e romancista francês, Pierre Assouline, constata:

L'oeuvre de Patrick Modiano a quelque chose de résolument topographique. Précisions des noms et des lieux, adresses, numéros de téléphone, tout indique dans ses livres l'obsession d'un parcours, d'une quête. (...). Ils [les personnages] arpentent le Paris des années 60, 70 ou parfois 80 et le tracé de leurs errances révèle les contours d'une autre carte, plus enfouie encore: la carte d'une identité incertaine, voire perdue. (ASSOULINE, 1990, p.36)

O valor referencial atribuído a um lugar proporciona a seus habitantes o sentido de pertencimento a um território, com base em sua cultura e em sua história. Esses referenciais vinculam os homens ao lugar e participam de suas formações identitárias. Uma casa, um cinema antigo, uma praça ou um monumento podem servir de elo entre o

presente e o passado, dando o sentido de continuidade tão cobiçado pelos personagens modianescos cujos itinerários denotam uma busca incessante de vínculos.

Entretanto, como já afirmamos em capítulo anterior, a escrita modianesca é construída sobre um jogo de duplos. Assim, sob o prisma do autor, Paris é a imagem do universo cosmopolita por excelência, acolhe estrangeiros e turistas e, ao mesmo tempo, encerra um mundo de exclusão e racismo, como as perseguições vividas por Ingrid Teyrsen e seu pai e por toda a família Bruder. A geografia da cidade serve de base para a formação de outra oposição, entre a *Rive droite* (ligada ao domínio da *Gestapo* e à Colaboração) e a *Rive gauche*, (assimilada à Resistência). As relações entre as duas margens do Sena não são estáveis, evoluindo de um texto para outro. Paris encerra assim muitas das tensões modianescas e pode ser lida como um texto em paralelo, um hipertexto da obra do autor.

2.1 Paris, ícone da modernidade

Segundo Benjamin, foi com Baudelaire que, pela primeira vez, Paris se converteu em tema lírico. (BENJAMIN, 2005, p.31). Através de um olhar de estranhamento, a cidade passa nesse momento a ser vista como o cruzamento de linhas, como um labirinto. O poeta registra em sua obra as impactantes transformações urbanas:

Fourmillante cité, cité pleine de Rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.
(BAUDELAIRE, 1991, p.132)

Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère
Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,
Au coeur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux

Où l'humanité grouille en ferments orageux,

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Épanche tout son coeur en glorieux projets. (1991,p.152)

Paris sob o olhar baudelairiano surge como uma imagem perturbadora, atravessando pensamentos e sonhos. A metrópole se torna um emblema da modernidade, exibindo suas transformações sociais e científicas. A passagem do século XIX para o século XX pode ser considerada como o período por excelência das grandes transformações históricas e sociais, acarretando mudanças tanto em aspectos materiais (produção de alimentos, bens de consumo) como em aspectos sociais e subjetivos, impondo a necessidade de rapidez e pontualidade, a luz elétrica e o surgimento da classe operária, com o modo de vida determinado pela indústria. Esse período é marcado também por contradições: de um lado, a hegemonia dos burgueses, de outro, a amplificação da miséria nos grandes centros urbanos. A cidade revela-se então o principal ícone da modernidade, sintetizando suas dualidades e configurando-se como vitrine de todas essas inovações.

A predominância da cidade sobre o campo (BENJAMIN) vai colaborar na determinação de um novo modo de vida das populações - “a cidade era, sem dúvida, o mais impressionante símbolo exterior do mundo industrial”, como afirma o historiador Eric Hobsbawn. (1979, p.221). A afluência de pessoas à cidade vai instaurar, nesse século, um outro fenômeno: o surgimento da multidão. Pelo seu caráter de incontabilidade, a multidão comporta, contraditoriamente, a produtividade e a violência, o fascínio e o medo. É a “massa compacta, local de múltiplas trocas, individualidades que se fundem (...)” (FOUCAULT, 1977, p.177).

O crescimento demasiado da capital francesa levou às grandes reformas

urbanas de Napoleão III, empreendidas pelo prefeito, o barão de Hausmann.. A fisionomia da velha Paris, composta de ruas estreitas, congestionadas e propícias às revoltas populares foi adaptada e substituída por sistemas de circulação precisos. A cidade foi cortada pelo grande cruzamento de duas avenidas perpendiculares e por vias radiais expressas, permitindo a ligação entre os subúrbios e o centro.

O impacto das modificações da paisagem parisiense foi registrado por Baudelaire: “Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville /Change plus vite, hélas! Que le coeur d’un mortel)” (BAUDELAIRE, 1991, p.130). As reformas hausmannianas representaram também a demolição de parte da memória da cidade. A literatura irá retratar essa nova feição urbana. Nela, a cidade torna-se registro de recriação, tanto pelo que conserva quanto pelo que destrói.

A articulação entre o novo círculo de bulevares e o antigo, assim como as ligações com os grandes cruzamentos, eram feitas através de *place-carrefours*, ou seja, praças para onde várias vias convergiam. A *Place de l’Étoile*, a oeste, era a mais famosa delas e foi também o título dado por Modiano ao seu primeiro romance. Nessa obra, assim como em grande parte de sua produção subsequente⁶, a presença da topografia já é marcada no título. O nome desse romance encerra também toda duplicidade modianesca, designando tanto a praça *Charles de Gaulle*, ou seja, Paris, como a estrela de David que os judeus eram forçados a usar durante a Ocupação. A ambivalência é anunciada pela epígrafe do livro: “Au mois de juin 1942, un officier allemand s’avance vers un jeune homme et lui dit : ‘Pardon, monsieur, où se trouve la place de l’Étoile ?’ Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine.” (MODIANO, 1968, p.8).

6 Outros títulos com caráter toponímico: *Les Boulevards de ceinture* (1969), *Villa triste* (1975), *Rue des boutiques obscures* (1978), *Quartier Perdu* (1984), *Paris tendresse* (1990), *Fleurs de ruine* (1991), *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007).

Pode-se dizer que Modiano, no mesmo movimento de Baudelaire, faz o inventário da cidade. O romancista é entretanto mais minucioso do que o poeta ao buscar datas e precisões topográficas. Diferentemente da figura do *flâneur* de Baudelaire, que não tem compromisso prévio nem objetivo específico ao passear pela cidade, os narradores de Modiano exploram pontos definidos, buscando as marcas das passagens de seus personagens pela cidade. O *flâneur* do século XIX aprecia o belo, olha a cidade, identifica-se com ela. Já o sujeito modianesco perambula, não flana. Vaga sem destino, não está apreciando a beleza da cidade, apresenta principalmente uma propensão para lidar com desaparecimentos, com aquilo que está aparentemente perdido. Seus narradores procuram recolher e consignar fragmentos com o objetivo de restaurar simbolicamente, pelo viés da literatura, lugares de memória e histórias de anônimos.

A ruína, segundo Jacques Le Goff, “pode, por um lado, evocar o passado glorioso e a caducidade de todas as coisas, ser objeto de reflexão histórico-filosófica; por outro lado, dar lugar a um sentimento sutilmente crepuscular (...)” (LE GOFF, 1990, p.107). As ruínas de Paris em Modiano representam tanto o poder do esquecimento sobre as lembranças quanto a presença do passado, enquanto vestígio, no presente. O sentimento crepuscular descrito por Le Goff é a “impression de vide” do narrador modianesco diante de tudo “qui a été détruit” (MODIANO, 1997, p.35).

No artigo "A Literatura do Trauma", Selligmann-Silva atenta para a dialética existente entre lembrar e esquecer:

se pensarmos na etimologia latina que deriva o “esquecer” de *cadere*, cair: o desmoronamento apaga a vida, as construções, mas também está na origem das ruínas – e das cicatrizes. A arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes. (SELLIGMANN-SILVA, 2006, p.56)

O narrador de *Dora Bruder*, recolhendo os fragmentos da paisagem, faz o seu triste inventário das ruínas:

Le convoi s'ébranla. Il était entouré de policiers motocyclistes casqués. Il suivit le chemin qu'on prend aujourd'hui pour aller à l'aéroport de Roissy. Plus de cinquante ans ont passé. On a construit une autoroute, rasé des pavillons, bouleversé le paysage de cette banlieue nord-est pour la rendre, comme ancien îlot 16, aussi neutre et grise que possible. Mais sur le trajet vers l'aéroport, des plaques indicatrices bleues portent encore les noms anciens: DRANCY ou ROMAINVILLE. Et en bordure même de l'autoroute, du côté de la porte de Bagnolet, est échoué une épave qui date de ce temps-là, un hangar de bois que l'on a oublié et sur lequel est inscrit ce nom bien visible: DUREMORD. (1997, p. 141-142)

No ensaio "O narrador", Benjamin constata o fim da narração tradicional, mas também esboça a idéia de uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas, portanto uma renovação da problemática da memória. O narrador também seria a figura do trapeiro, do *chiffonnier* de Baudelaire, do catador de sucata e de lixo. Um personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder, de não deixar nada ser esquecido.

O narrador sucateiro não tem por alvo recolher os grandes feitos. Procura muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que parece não ter importância, pelo menos para a História oficial. Modiano trabalha como o narrador sucateiro benjaminiano. Interessa-se por essas sobras do discurso oficial, ou seja, por aqueles que não têm nome, pelo anônimo. Procura os vestígios, os traços desses esquecidos pela História: "Ce qui me motive, pour écrire, c'est retrouver des traces." (MODIANO, 2003b, p.100).

Considerando-se que o campo da memória é condicionado pelo critério de seleção dos momentos passados, ou seja, o arquivo é sempre incompleto e passível de

suplementação, ou ainda, a memória só existe ao lado do esquecimento, cabe ao historiador – que Benjamin identifica com a figura do trapeiro - mas também a cada indivíduo, salvar os cacos do passado do abandono. O narrador modiano tenta assim transmitir o que a tradição oficial despreza. Trata-se de uma tarefa paradoxal na medida em que tenta transmitir o inenarrável, em uma sintonia com o passado e seus mortos, mesmo, ou principalmente, quando não se conhece nem seus nomes, nem seus percursos:

Combien d’hommes et de femmes que l’on imagine morts ou disparus habitent ces blocs d’immeubles qui marquent la lisière de Paris... J’en avais déjà reperé deux ou trois. Porte Dorée, avec sur le visage un reflet de leur passé. Ils pourraient vous en dire long mais ils garderont le silence jusqu’au bout et cela les indiffère complètement que le monde les ait oubliés (MODIANO, 1990, p.9)

Diante do esfacelamento dos universais eternos dos ideais historicistas, das incertezas e da fluidez do mundo pós-moderno, em que tudo parece se dissolver,

ocorre uma valorização dos *lieux de mémoire*, um movimento presente de Halbwachs e Benjamin até Pierre Nora e em uma série de historiadores contemporâneos. O historiador identifica-se agora tanto com a figura do arqueólogo (...) como também assume o papel de cartógrafo que deve (re)traçar a “topografia do terror” (parafrazeando o nome da exposição-memorial que se localiza em Berlim nas ruínas do antigo quartel-general da Gestapo). (SELLIGMANN-SILVA, 2006, p.66).

Em Modiano, os lugares estão muitas vezes em sintonia com as emoções do sujeito: “Ce silence, cette ville déserte correspondait à mon état d’esprit.” (MODIANO, 1969, p.98). Cidade e narrador em sintonia emocional, ela é o suporte para exteriorizar suas emoções. As lembranças dependem então diretamente da geografia. Em *Quartier perdu* (1984), por exemplo, Ambrose Guise, escritor exilado em Londres, volta a Paris depois de anos de afastamento. Ao chegar à capital francesa, sua identidade anterior, Jean Dekker, e toda complexidade do passado com seus segredos e enigmas reaparecem. A dupla identidade do narrador-escritor concretiza a metamorfose operada pela passagem do

tempo. A crítica Martine Guyot-Bender afirma:

Contrairement à ce qu'il est tentant de penser, *Quartier perdu* est finalement moins le récit de la rencontre d'un passé, et encore moins de son éclaircissement que le récit de la rencontre d'un individu avec son passé et de la manière dont cet individu négocie avec ce passé. La rencontre métaphorique de Dekker et Guise, un seul et même personnage, dans les rues de Paris, rappelle que réel et imaginaire, passé et présent s'inscrivent dans la continuité, se complètent et s'emboîtent. (GUYOT-BENDER, 1999, p.23)

Diríamos que em Modiano, passado e presente, realidade e imaginação se suplementam. Não se trata de camadas complementares e nem antagônicas, movimentando-se dialeticamente, como pode parecer à primeira vista. Essas camadas, como outros pares em Modiano, se apóiam umas às outras, se suprem, ou melhor, se suplementam.

Os romances do escritor só desvelam uma ínfima parcela das identidades de seus protagonistas, eles preservam o mistério e o insondável. Seus narradores são muito mais do que simplesmente uma instância que diz *je*, são seres compósitos e resilientes. O que importa é a busca cujos detonadores são freqüentemente os lugares da cidade: “Visiter les ruines et tenter d’y découvrir une trace de soi” (MODIANO, 1984, p.29).

A cidade parece ser então o elemento desencadeador do processo criativo de Modiano para que seu texto percorra os caminhos da memória e do sonho em busca de todos os detalhes que possam contribuir para a elaboração identitária. Trataremos então em seguida das diversas formas de atuação da topografia nesse processo.

2.2 Paris propulsora da criação

“That was the end of the first part of Paris.

Paris was never to be the same again although it was always Paris and you changed as it changed[...]. There is never any ending to Paris and the memory of each person who has lived in it differs from that any other." (Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*).

Paris é o espaço romanesco de predileção de Patrick Modiano. Os narradores partem em peregrinação por suas ruas, bairros, cafés, parques e pelos dédalos da capital francesa buscam retrair identidades. Ao instalar-se no antigo apartamento do casal Rigaud, o narrador de *Voyage de nocces* observa o bulevar pela janela do imóvel, "un boulevard Soult différent de celui que Rigaud et Ingrid avaient connu, et pourtant le même, les soirs d'été ou les dimanches quand il était désert" (p.106). A força de evocação do lugar permite ao narrador sobrepor passado e presente, mantendo porém a sua leitura individual, o seu olhar pessoal sobre a avenida. O autor desconstrói assim a metáfora da História como uma janela para o passado. Os narradores modianescos sabem que não se reconstitui o tempo, mas procuram nos lugares uma relação mais íntima com o passado, contornos mais precisos.

A tentativa de compreensão das origens passa por um processo que se aproxima, em certa medida, de um processo investigativo. Há um cuidado especial com indícios concretos, como recortes de jornal, fotos antigas, catálogos telefônicos. Os narradores-detetives buscam testemunhas, vestígios que esclareçam suas dúvidas em relação ao contexto histórico de seus pais, de si mesmos ou de desconhecidos encontrados ao acaso. Modiano opera um trabalho sobre a memória e a imaginação forjando identidades através da literatura e construindo sua própria mitologia das origens.

A investigação dos narradores de *Voyage de Nocces* e *Dora Bruder* passa essencialmente pelos itinerários percorridos, tornando-se assim de suma importância o contexto espacial e as precisões topográficas. "Il me faut partir d'une précision quasi

anthropométrique pour que la rêverie romanesque puisse s'en échapper et prendre forme...”
(MODIANO, 2003c, p.71), declara Modiano.

2.2.1 A presença da topografia

Em *Berlin Chantiers* (2001), Régine Robin destaca a importância da paisagem simbólica da cidade na constituição das identidades individual e coletiva:

Environnement quotidien omniprésent qui se marque sur nos enveloppes par l'adresse postale, sur les timbres où figurent des héros ou des dates historiques. Le nom de rue, la statue, le monument font partie de l'identité individuelle et collective. Ils sont toujours l'enjeu de luttes, d'appropriations et de désappropriations du passé (...). L'ensemble des noms des rues forme un récit auquel on est censé s'identifier. La ville offre ainsi un texte à déchiffrer, les monuments et les statues en constituant des images carrefours. (ROBIN, 2001, p.200).

Em Modiano, a topografia urbana participa de forma decisiva da tentativa de retratar identidades, atuando na narrativa de diferentes maneiras. O caminhar pela cidade dos personagens modianescos, como o passear do texto do escritor sobre a tela do computador, remete a um deslocamento físico e interior.

Os narradores buscam os lugares onde Ingrid e Dora viveram e retornam a esses lugares para se impregnar dos vestígios de outrora e tentar decifrar diferentes esferas do passado, sobrepostas, amalgamadas. Tanto em *Voyage* como em *Dora*, as interseções entre os destinos dos narradores e de suas respectivas protagonistas são estruturadas pelos itinerários compartilhados. Na medida em que o narrador busca suas lembranças a partir das andanças pela cidade, a narrativa surge dos dêiticos espaciais e os mesmos assumem então uma função estrutural na escrita.

Os lugares também exercem o papel de espelho das emoções dos personagens, quando o narrador projeta sobre eles o seu universo mental. Diante da sensação de

isolamento de Jean e Ingrid, o bairro por onde caminham é visto como um “deserto”, à imagem de seus sentimentos:

J'étais sans doute la première personne à qui elle adressait la parole depuis plusieurs jours.[...]. 'Vous pourriez peut-être m'aider à traverser ce désert', m'a-t-elle dit.[...]. Et elle regardait droit devant elle l'avenue déserte et les rangées d'arbres, à perte de vue, dont les feuillages avaient pris une teinte sombre, juste après le coucher du soleil. (MODIANO, 1990, p.114 -115)

Os lugares atuam também informando sobre os personagens, muito mais do que as raras descrições psicológicas. Não só os personagens se definem muitas vezes em relação aos locais que freqüentam, mas estes também interferem nos destinos individuais. São capazes de impor certos comportamentos, como se exalasses um magnetismo especial e fossem marcados por fatos ocorridos anteriormente:

Dans mon souvenir, ce quartier de la Chapelle m'apparaît aujourd'hui tout en lignes de fuite à cause de voies ferrées, de la proximité de la gare du Nord, du fracas des rames de métro qui passaient très vite au-dessus de ma tête... Personne ne devait se fixer longtemps par ici. Un carrefour où chacun partait de son côté, aux quatre points cardinaux.” (MODIANO,1997, p. 29-30).

Assistiremos à retomada dessa mesma temática alguns anos depois; em *La Petite Bijou* (2001), a narradora afirma:

Hôtel Terminus. Je me suis dit que j'aurais dû louer une chambre dans ce quartier. Si l'on habite près d'une gare cela change complètement la vie. On a l'impression d'être de passage.. Rien n'est jamais définitif. Un jour ou l'autre, on monte dans le train. Ce sont des quartiers ouverts sur l'avenir.”(MODIANO, 2001, p.73).

Nesse aspecto, Modiano se aproxima de Breton em *L'Amour Fou* (1937), ele chega a afirmar em entrevista: “J'ai l'impression que la vraie réalité se trouve dans la surréalité” (MODIANO, 2003b, p.100). Em uma passagem em que o surrealista narra um

passeio à região da Bretanha, sente um forte mal-estar súbito no local em que um homem matara sua mulher:

Tout s'était passé comme si j'avais subi, je n'avais pas été seul à subir, précisément de l'un et de l'autre, les effets d'émanations délétères, d' émanations s'attaquant au principe même de la vie morale. Fallait-il admettre que la malédiction était tombée sur ce lieu à la suite du crime ou voir déjà dans le crime l'accomplissement de la malédiction? (BRETON, 1996, p.161).

O mesmo tipo de sensação é vivenciada por Jean ao referir-se ao local onde Ingrid morou: “Je n'étais plus à Paris et cette avenue ne menait nulle part. Ou plutôt elle était une zone de transit vers l'inconnu.” (MODIANO, 1990, p.120); e também por Patrick, referindo-se à família Bruder: “J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu.”. (MODIANO, 1997, p.29)

Sendo assim, para reconstruir a vida de Ingrid/Dora é necessário seguir os seus vestígios, mas é Paris que detém os enigmas: “Je regarde le plan du métro et j'essaye d'imaginer le trajet qu'elle suivait” (1997, p.57), e na obra anterior:

Un moment, dans une salle de transit, j'ai eu la tentation de sortir de l'aéroport et de suivre, à travers les rues de Milan, le même itinéraire qu'autrefois. Mais cela était inutile. Elle était venue mourir ici par hasard. C'était à Paris qu'il fallait retrouver sa trace. (1990, p. 19).

Na parte final de *Dora Bruder*, ao falar sobre o encarceramento da moça em *Tourelles*, Modiano evoca um livro de Jean Genet, *Miracle de la Rose*, em que este relata o seu confinamento na colônia penitenciária de *Mettray*, uma instituição de recuperação para menores infratores. Esse trecho fornece pistas sobre a protagonista:

De ce livre, je connaissais des phrases par cœur. L'une d'entre elles me revient en mémoire: «Cet enfant m'apprenait que le vrai fond de l'argot parisien, c'est la tendresse attristée». Cette phrase m'évoque si bien Dora Bruder que j'ai le sentiment de l'avoir connue. On avait imposé des étoiles jaunes à des enfants aux noms polonais, russes, roumains, et qui étaient si parisiens qu'ils se confondaient avec les façades des immeubles, les trottoirs, les infinies nuances de gris qui n'existent qu'à Paris. Comme Dora Bruder, ils parlaient tous avec l'accent de Paris, en employant des mots d'argot dont Jean Genet avait senti la tendresse attristée. (MODIANO, 1997, p. 138-139)

Como se nota, Dora é de tal maneira associada a Paris que, assim como outros adolescentes descendentes de imigrantes judeus, não apenas adquiriu o seu sotaque especial, mas chega a se confundir com a paisagem, com os prédios e fachadas, tão incrustada estava na cidade de onde foi retirada.

Os locais podem igualmente servir de ponto de partida a um universo de sonhos que expressam um desejo de evasão da realidade. O tema da fuga que veremos em seguida é o fio condutor de ambas as narrativas aqui tratadas e também aparece, em diferentes medidas, na obra do autor como um todo.

2.3 Fuga/confinamento

“L'aéroport d' Orly était pour moi comme un paysage intérieur: *no man's land*, zone de transit, où je cherchais à fuir une vie grise et étouffante. Je me sentais bien dans ce lieu en suspens, à la lisière des arrivés et des départs [...] cette zone franche [...] me servait de refuge.” (MODIANO, 1996b, p.27).

Ambas as narrativas estudadas são construídas a partir do desejo de evasão. A sensação de confinamento corrobora o desejo de fuga dos personagens. A psicologia define fuga como:

Une conduite de déambulation, d'errance, de migration, de vagabondage qui éloigne brusquement le sujet de son foyer et de son environnement habituel. [...] l'individu induit à prendre la fuite et à divaguer perd le sentiment de son identité, du lieu où il se trouve. Chez l'adulte, les cas les plus fréquents de fugue se produisent dans des conditions liées à l'idée d'enfermement. (*Encyclopédia Universalis*: <http://www.universalis.fr>).

Em *Voyage de nocces*, a fuga é o tema central e diferencia-se da de *Dora Bruder* pelo fato de Jean não sofrer nenhuma ameaça real, enquanto a moça vivia enclausurada no pensionato.

Marcando mais um dos duplos modianescos, temos o deslocamento dos personagens contrastando com a idéia de confinamento. Os narradores parecem prisioneiros da cidade e, apesar da falta de vínculos afetivos e profissionais, suas deambulações dificilmente ultrapassam os limites urbanos.

Viajantes sem bagagem, “Je n’ai presque pas de bagages” (MODIANO,1990, p.110), diz Jean, essa liberdade de deslocamento contrasta com sua imobilidade. Em contrapartida, assistimos ao aniquilamento das barreiras temporais:

Je n'éprouve aucune difficulté à me transporter, de ce paisible après-midi de juillet où je suis en ce moment, jusqu'à l'hiver lointain où Ingrid a rencontré Rigaud pour la première fois. Il n'existe plus de frontière entre les saisons, entre le passé et le présent .(1990, p.125)

Os locais de trânsito (aeroportos, hotéis e meios de transporte diversos) funcionam como metáforas do deslocamento temporal e da investigação do passado. O antropólogo Marc Augé defende que a contemporaneidade é produtora de não-lugares, ou seja, espaços sem características identitárias, relacionais e históricas. Diferentemente da modernidade descrita por Baudelaire, em que o antigo e o novo convivem de forma articulada, na “supramodernidade” teríamos o histórico ou o local como um espetáculo à parte. (AUGÉ, 1992, p.138).

O não-lugar antropológico definido por Augé fabrica o usuário em detrimento do homem. Na impessoalidade e na homogeneidade do não-lugar, reino do efêmero, surge uma identidade compartilhada, garantia de anonimato. Meios de transporte (aviões, trens,

ônibus), assim como aeroportos, estações de trem, auto-estradas, supermercados, hotéis e postos de gasolina são alguns exemplos desses espaços que proliferam na nossa época e que mantêm com seus usuários uma relação contratual mediada por códigos. No não-lugar o texto invade a cena, não há enunciador e, em sua solidão, seus frequentadores precisam dominar esses códigos.

Esses não-lugares antropológicos proliferam na escrita de Modiano como um todo e dialogam com os almejados *lieux de mémoire*. *Voyage de Noces* se inicia numa estação de trem milanesa. Sob o calor “des rayons meurtriers du soleil” (MODIANO, 1990, p. 13), enquanto aguarda seu trem para Paris, Jean B. deixa sua mala no guarda-volumes da estação e “refugia-se” (p.11) no bar do hotel onde Ingrid se suicidou há poucos dias. Como em *L'Étranger* (1942), de Albert Camus, o sol é sinônimo de opressão e contribui para a angústia do narrador: “Depuis longtemps déjà et cette fois-ci d'une manière plus violente que d'habitude l'été est une saison qui provoque en moi une sensation de vide et d'absence et me ramène au passé.” O calor escaldante nos remete à atmosfera asfixiante em que Meursault se torna assassino. Decerto, se encontramos convergências entre as obras dos dois escritores, como a questão do desenraizado, em maior grau serão as divergências. Em *L'Étranger*, o narrador elabora principalmente sua visão do absurdo do mundo e, mesmo em sua indiferença, Meursault ainda mantém alguma ligação com a natureza, o que lhe confere um resquício de vínculo.

Logo no primeiro capítulo de *Voyage de nocces*, o leitor se depara com o suicídio de Ingrid. No isolamento do quarto do hotel, com um campo semântico dominado pela morte e num cenário em que reinam os não-lugares: o bar do hotel, o táxi, a estação de trem. Locais de trânsito ressaltam os deslocamentos e a falta de amarras dos personagens, simbolizando também o *no man's land* de que trata a nossa epígrafe retirada de *Elle*

s'appelait Françoise (1996)⁷.

Esses não-lugares marcados pelo estigma do transitório denotam, ao mesmo tempo, o desejo e a impossibilidade de deslocamento. O desejo de evasão dos personagens esbarra na unidade topográfica, ou seja, uma Paris com fronteiras bem demarcadas e dificilmente transponíveis, sugerindo imobilidade e justificando a sensação de confinamento. Em *Voyage de noces*, a luz fria e o espaço exíguo de um dos quartos do apartamento do *Boulevard Soult*, as persianas metálicas (p.105) lembram muito mais o universo carcerário do que o aconchego de um lar. O apartamento outrora habitado por Ingrid e Rigaud parece carregar o estigma da incerteza e da dor. Hotéis, pensões, pensionatos, apartamentos temporários, todas as moradias são provisórias uma vez que só elas são compatíveis com a errância. Até a aparente estabilidade do apartamento de Jean e Annette é comprometida pelo seu formato simbólico de transatlântico: " (...) nous avions voulu, Annette et moi, que notre appartement nous donnât l'illusion d'être toujours en croisière: hublots, cursives, bastingage...". (p.47).

As andanças dos personagens modianescos dialogam, simbolicamente, com a errância judaica. A figura do judeu imigrante, como os Bruder e os Teysen, é uma imagem recorrente em sua obra. Para o autor, esse judeu imigrante, tal qual seu pai, aparece vinculado a um desejo impossível de assimilação, vive em permanente diáspora e sofre com a falta de raízes.

A tentativa de errância dos narradores é constitutiva de um desejo de fuga existencial. Ingrid e Dora passam suas vidas em uma fuga constante, se a primeira escapa do inimigo, acaba recorrendo à radical irreversibilidade do suicídio. "La fugue est [...]"

7 Biografia da atriz Françoise Dorléac. Parceria de Modiano com a irmã da biografada, a atriz Catherine Deneuve. Essa obra provém do mesmo elã de *Dora Bruder*. Reconhecemos temas, personagens e estruturas comuns: "Il faut remonter le temps. Françoise Dorléac. François Truffaut. Au moment d'associer leurs noms, les perspectives se brouillent pour moi, les années se confondent [...]" (MODIANO, 1996b, p.15)

quelquefois une forme de suicide.” (MODIANO,1997, p.78). Invertendo a asserção, diríamos que o suicídio de Ingrid pode ser visto como uma forma de fuga da vida e de si mesma.

O desejo de fuga dos personagens e seus deslocamentos denotam uma busca maior, ao interior de si mesmos. A fuga é física, mas também mental, imaginária. Jean se auto-exila na periferia de Paris pela necessidade de mergulhar na sua alma. Nos limites de uma cidade-memória busca o recolhimento para escrever as memórias de Ingrid e sua história pessoal. Está “apartado pela obra” (BLANCHOT, 1987, p.11) em elaboração. A fuga lhe permite o descolamento propício para vagar por Paris e por si mesmo e, assim, realizar o livro que o leitor acompanha, “faire, chaque jour, un voyage dans un quartier différent de la périphérie. Puis rentrer ici [à l’hôtel Dodds]. Au besoin, découcher de temps en temps avec, pour tout bagage, mes notes sur la vie d’Ingrid.” (MODIANO,1990, p.89).

O confinamento de hotéis e pensões são a garantia reconfortante da impessoalidade e do anonimato que os personagens tanto buscam preservar. O espaço pelo qual evoluem flutua constantemente entre dimensões paradoxalmente vastas e restritas. Como o espaço circunscrito do labirinto, que pode ser percorrido infinitamente e dar a ilusão de distância, os narradores tentam compensar a exigüidade de seus ambientes e da própria cidade, mas procuram, sobretudo, compensar seu sentimento de inadequação e de não-pertencimento ao mundo através dos deslocamentos e da decorrente ilusão de fuga: "ma vie n'a été qu'une fuite", confessa Jean em *Voyage de noces* (p.95).

Simbolicamente, o labirinto conduz o homem ao seu próprio centro interior, “representa o trajeto da alma com suas reviravoltas internas. Damos voltas e mais voltas para chegar ao mesmo ponto de partida”. (*Dicionário de símbolos*: <http://www.dicsimbolon.com.br/labirinto>). Pelos dédals das ruas parisienses, a errância

dos personagens modianescos dialoga com uma busca/fuga interna.

Ingrid e Rigaud fogem de Paris durante a Ocupação e se refugiam em uma mansão na *Côte d'Azur* freqüentada por ele na infância. O local traz as lembranças de abandono e confinamento do passado: "La guerre lui jouait un mauvais tour en le contraignant à réintégrer cette prison qu'avait été son enfance (...)." (MODIANO,1990, p.80). A mansão torna-se agora abrigo, sem no entanto perder seu estigma de prisão: "Ainsi, il lui faudrait de nouveau rester des heures et des heures prisonnier de ce jardin..." (p.80). No universo modianesco, abrigo e prisão são faces da mesma moeda. O pensionato de Dora, as inúmeras grades dos jardins e do zoológico em *Voyage* e os alinhamentos dos prédios no subúrbio parisiense em *Dora* conferem tanto proteção quanto sensação de confinamento, compartimentam a cidade-carceral de Modiano.

Em *Voyage de nocces*, apesar do encontro do narrador com Rigaud e Ingrid acontecer nos anos sessenta, o casal mantém a ótica do perseguido. Os três sussurram na penumbra do bangalô para não serem vistos pelos vizinhos, jovens ricos e "aux éclats de rire trop purs". Em um ambiente de mistério, chegam até a aventar a hipótese de "fingir-se de mortos" caso eles se aproximassem. (p.41,42). Em contrapartida, a fuga do narrador, dezoito anos depois do suicídio de Ingrid, não provém de nenhuma motivação tangível. Jean decide interromper uma carreira de explorador e viagens pelo mundo e voltar-se para si mesmo. Tomado por um sentimento de vazio e estranhamento, abandona uma viagem profissional ao Brasil e retorna à cidade da morte de Ingrid para, em seguida, voltar a Paris, *Porte Dorée*, local em que passou a infância com os amigos Wetzel e Cavanaugh: "Me voilà revenu au point de départ [...] Personne ne devinera que j'ai échoué aux portes de Paris et que c'était là le but de mon voyage" (1990, p.21). Sendo assim, Jean foge de/para Paris, reencontra seus anos de juventude no bairro da periferia:

Pourquoi, vers dix-huit ans, ai-je quitté le centre de Paris et rejoint ces régions périphériques? Je me sentais bien dans ces quartiers, j'y respirais. Ils étaient un refuge, loin de l'agitation du centre, et un tremplin vers l'aventure et l'inconnu. Il suffisait de traverser une place ou de suivre une avenue et Paris était derrière soi. J'éprouvais une volupté à me sentir à la lisière de la ville, avec toutes ces lignes de fuite... La nuit, quand les lampadaires s'allumaient place de la porte de Champerret, l'avenir me faisait signe. (MODIANO, 1990, p.96)

Entretanto, Jean já não tem mais dezoito anos, o futuro daquele jovem já constitui o seu passado e é por ter essa consciência que sua esposa Annette não o acompanha: “Elle a peur que vous l'entraîniez dans une aventure sans issue...Ce sont ses propres termes... Elle ne veut pas venir vous retrouver ici... Elle m'a dit qu'elle n'avait plus vingt ans...” (1990, p.150).

Ao afastar-se do presente, simbolizado por Annette e seus amigos, Jean distancia-se também do centro da cidade, indo em direção à saída da capital francesa. Essa atração exercida pelas zonas limítrofes, reais ou imaginárias, constitui mais uma manifestação de ambigüidade em Modiano.

2.5 As áreas limítrofes

A região de fronteira, de transição, projeta invariavelmente uma dupla imagem: representa a tão almejada liberdade mas também um obstáculo intransponível.

Essas zonas limítrofes, no caso de Paris as *Portes*, podem também ser vistas como um não-lugar e, tal qual a cidade, são ambivalentes. Elas trazem a idéia de proteção diante das angústias do centro da capital - centro este, lembremos, representado com frequência pela *Place de l'Étoile*, ou seja, não apenas a praça parisiense, mas também o lugar da estrela no peito do judeu apátrida, símbolo de seu não-lugar no mundo.

A noção dessas áreas de transição como refúgio isolado do mundo é uma

constante na obra do autor. Esse espaço é também freqüentemente associado à Suíça. A tensão que emana desses espaços reside no fato de que tão logo se alcança o destino cobiçado, o sonho se esvai. No romance *Villa Triste* (1975), por exemplo, Victor Chmara descreve Genebra nos seguintes termos: “Genève, ville en apparence aseptisée mais crapuleuse. Ville incertaine. Ville de transit.” (MODIANO, 1975, p.172). Rapidamente, o narrador descobre que a imagem que fazia da Suíça era uma ilusão: “Je ne savais pas encore que la Suisse n'existe pas.” (MODIANO, 1975, p.15).

A fuga interior é inatingível porque o espaço modianesco é concebido como um labirinto de lembranças cujos dédalos, como os espelhos parisienses, refletem as imagens daqueles que o percorrem.

Não por acaso, Paris foi descrita por Benjamin como a cidade dos espelhos:

Paris é a cidade dos espelhos: o espelhado do asfalto de suas ruas. Diante de cada bistrô recantos envidraçados [...]. Espelhos são o elemento intelectual desta cidade, seu brasão no qual se inscreveram os emblemas de todas as escolas poéticas. [...]. Ele [o Sena] é o grande e sempre desperto espelho de Paris. Diariamente a cidade lança neste rio suas sólidas construções e seus sonhos de nuvens como se fossem imagens. (BENJAMIN, 2004b, p.197,198).

No caso da obra de 1997, o autor projeta sua própria vida na de Dora, mas como não viveu durante o período da Ocupação francesa, supõe, imagina e faz comparações entre seus pensamentos e os da jovem. Há alguns momentos em que o narrador e Dora caminham sobre os mesmos passos nas ruas de Paris:

La rue Santerre était dans le prolongement de celle de Gare-de-Reuilly et du mur du pensionnat. Un quartier calme, ombragé d'arbres. Il n'avait pas changé quand je m'y suis promené toute une journée, il y a vingt-cinq ans, au mois de juin 1971. [...] Cet après-midi-là, sans savoir pourquoi, j'avais l'impression de marcher sur les traces de quelqu'un. (MODIANO, 1997, p. 48-49)

Após ter escrito diversos livros impregnados do ambiente da Ocupação, Modiano coloca-se nesta narrativa cara-a-cara com seus fantasmas, partindo de uma história real. Através dessa jovem, ele pode reconstruir a sua Paris ocupada e tentar desvendar o que ela sentia, confrontando os seus sentimentos a partir dessa técnica de projeção.

A fuga e o confinamento são um dos pontos de interseção entre as vidas de Patrick e Dora. A primeira levaria a uma espécie de êxtase efêmero:

Je me souviens de l'impression forte que j'ai éprouvée lors de ma fugue de janvier 1960 – si forte que je crois en avoir connu rarement de semblables. [...]. Cette extase ne peut pas durer longtemps. Elle n'a aucun avenir. Vous êtes très vite brisé net dans votre élan.” (MODIANO, 1997, p.78).

O autor relata sua experiência traumática de confinamento em colégios internos durante a infância: “Ces endroits où l'on vous enfermait sans que vous sachiez très bien si vous en sortiriez un jour [...]” (1997, p.41). E a fuga resultante da clausura e da solidão:

Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue? Je me souviens de la mienne le 18 janvier 1960, à une époque qui n'avait pas la noirceur de décembre 1941. Sur la route où je m'enfuyais, le long des hangars de l'aérodrome de Villacoublay, le seul point commun avec la fugue de Dora, c'était la saison: l'hiver. Hiver paisible, hiver de routine, sans commune mesure avec celui d'il y avait dix-huit ans. Mais il semble que ce qui vous pousse brusquement à la fugue, ce soit un jour de froid et de grisaille qui vous rend encore plus vive la solitude et vous fait sentir encore plus fort qu' un étai se resserre. (MODIANO, 1997, p.57).

O escritor esclarece que a fuga de Dora do pensionato encontra motivação em um contexto histórico bem distinto daquele vivido por ele em 1960: “la ville devenait une prison obscure” (1997, p.56). A motivação psicológica entretanto é comum a ambos. O

autor se identifica com a jovem pela sensação de confinamento. O uso do *vous* mostra tanto o distanciamento entre o tempo da escrita e do enunciado quanto a aproximação entre *Je* e *Elle*. Ambos viveram “[...] le sentiment illusoire que le cours du temps est suspendu, et qu'il suffit de se laisser glisser par cette brèche pour échapper à l'étau qui va se resserrer sur vous.” (1997, p.59).

Entretanto, a fuga de Dora assume um sentido literal e outro metafórico, de que a realidade escapa à narrativa, entre ela e o texto há também um abismo. Quando Dora foge do internato desaparecem todos os registros sobre ela. É nessa ausência que Modiano tenta elaborar a sua narrativa reflexiva.

O “eu” da narrativa se espelha no “outro” e vice-versa, em um *continuum* infinito, ora se fundindo ao outro, ora dele se isolando. Nesse sentido, de uma certa maneira, o “personagem” Dora Bruder tem também um duplo papel: o de ser ela mesma e o de ser Modiano. Através dela, ele circula nas ruas de Paris dos anos 1940 e pondera sobre o que aconteceu no período.

Ainda no início do segundo capítulo, o narrador confessa essa sensação de cumplicidade entre ele e Dora:

D'hier à aujourd'hui. Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre. Celui de 1965 et celui de 1942. En 1965, je ne savais rien de Dora Bruder. Mais aujourd'hui, trente ans après, il me semble que ces longues attentes dans les cafés du carrefour Ornano, ces itinéraires, toujours les mêmes [...] et ces impressions fugitives que j'ai gardées [...], tout cela n'était pas dû simplement au hasard. Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane. (MODIANO, 1997, p. 10-11)

O termo filigrana sugere a sobreposição de itinerários. É clara a identificação do narrador com a biografada. Para ele, trata-se de uma relação quase mediúnica, em que

a presença da adolescente já poderia ser percebida antes mesmo da descoberta de sua existência, como se os lugares, as ruas, os cafés pudessem guardar, de algum modo, a memória daqueles que por ali passaram e que ali tivessem deixado uma marca.

Em *Dora Bruder* e *Voyage de Noces*, como no fluxo da consciência, os narradores se deslocam por períodos cronológicos diversos, num tempo que é presente-passado-presente. A expressão “D’hier à aujourd’hui” marca esse aniquilamento das fronteiras temporais. A idéia de instantâneo torna o leitor cúmplice dos narradores no sentimento de sobreposição cronológica e as fugas são muito mais temporais do que espaciais. A relação dos personagens com as áreas de transição deixa entrever de modo claro o vínculo entre memória e espaço.

Após a *Shoah*, os universais iluministas como o progresso e a ascensão linear da história foram postos em xeque. Em contrapartida, houve uma valorização da memória, que é fragmentária, calcada na experiência e no apego a locais simbólicos. A questão dos narradores modianescos é a do homem pós-moderno que se afina com a contemporaneidade do não-lugar e valoriza os lugares de memória, rejeita identidades precisas e preocupa-se com a sua busca.

Paralelamente, em *Voyage de Noces* e *Dora Bruder*, Modiano expressa um desejo de fuga do ponto de vista formal. O escritor opera também uma fuga do romance enquanto gênero.

Apesar da obra de 1990 ser denominada romance, seu complexo jogo temporal lembra a forma de um diário em que o diarista seria também um biógrafo. O narrador, ao mesmo tempo intra e homodiegético, expõe suas falhas e sua sensibilidade. A biografia se mistura à realidade do biógrafo.

A questão do gênero é ainda mais complexa em *Dora Bruder*. O livro não

apresenta nenhuma menção genérica e Modiano emprega múltiplas estratégias de escrita. Através das diferentes perspectivas adotadas pelo narrador teremos um discurso que não se limita a um gênero específico e se destaca por sua originalidade tanto na obra do autor quanto na literatura em geral. Essa será então a problemática tratada no capítulo seguinte.

3. AUTOBIOGRAFIA, BIOGRAFIA E OUTRAS INTERFERÊNCIAS

3.1 A escrita autobiográfica

No século XVIII, *Les Confessions*, de Jean-Jacques Rousseau, inicia o que podemos chamar de autobiografia moderna. Rousseau, por sua sinceridade explosiva e por suas concepções revolucionárias sobre a história da personalidade, fez a autobiografia entrar em um novo espaço de subjetividade.

Em *Le pacte autobiographique* (1975), Philippe Lejeune lança uma nova perspectiva sobre a escrita do eu. Defende que a autobiografia se caracteriza sobretudo pelo contrato de leitura, e não por elementos formais. Lejeune aponta a identidade de nome entre narrador, autor e personagem principal como definidora do gênero. O “pacte autobiographique” assim definido seria um “*fécit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*” (LEJEUNE, 1996, p. 14). Ou melhor, o pacto seria a afirmação no texto dessa tripla identidade nominal.

Em oposição ao pacto autobiográfico, o pacto romanesco comporta dois aspectos importantes: “[la] pratique patente de la non-identité (l’auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité” (LEJEUNE, 1996, p. 27). Ou seja, no

romance, o personagem principal possui um nome diferente do autor e o livro deve exibir o subtítulo “romance”. Entretanto, já naquela ocasião, Lejeune apontou um problema para essa definição quando fez referência aos romances do século XVIII que imitaram diferentes formas de literatura íntima, (memórias, cartas, diários) e permaneceram contudo no âmbito da ficção. Ele menciona também o caso em que o autor escreve a autobiografia de um personagem imaginário e a publica sob o nome fictício desse personagem. Na década de 1970, essas questões permaneceram como casos isolados, que não contavam para a regra, afinal: “Il est bien peu d’auteurs qui soient capables de renoncer à leur propre nom” (LEJEUNE,1996, p. 27).

A identidade do narrador e do personagem principal que supõe a autobiografia marca-se o mais freqüentemente pelo emprego da primeira pessoa. É preciso pois distinguir dois critérios diferentes: o da pessoa gramatical e o da identidade dos indivíduos aos quais os aspectos da pessoa gramatical remetem. Para se identificar a relação entre autor, narrador e personagem é necessário observar alguns recursos utilizados pelo escritor, remetendo a uma problemática delicada, com taxinomia complexa.

Primeiramente, há a questão do uso da primeira pessoa, um tipo de narração denominada por Genette “autodiegética”. Entretanto, o crítico observa a existência de narrativas em primeira pessoa sem que o narrador seja o personagem principal, uma narração “homodiegética”. Então, no sentido inverso, Lejeune conclui que pode também haver identidade entre o narrador e o personagem principal sem uso da primeira pessoa. Ela seria um indício, mas não o fator determinante do gênero autobiográfico.

O nome do autor na capa do livro, assim como o conjunto de sua obra, estabelecem uma linha de contato entre o escritor e o leitor, um espaço extra-texto:

Si l'autobiographie est un premier livre, son auteur est donc un inconnu, même s'il se raconte lui-même dans le livre: il lui manque, aux yeux du lecteur, ce signe de réalité qu'est la production antérieure *d'autres textes* (non autobiographiques), indispensable à ce que nous appellerons «l'espace autobiographique». (LEJEUNE, 1996, p. 23)

Quase três décadas depois, em entrevista concedida à revista *Magazine Littéraire* de maio de 2002, Lejeune defende que a autobiografia é, antes de tudo, uma prática individual e social que ultrapassa a produção literária, sendo uma atividade amplamente difundida tanto entre os escritores quanto entre os não-escritores. Sem desconstruir o aparato das pesquisas anteriores, Lejeune postula que a análise da autobiografia vá além da questão dos gêneros e das formas. Como para confirmar essa mudança de perspectiva, ele se tornou uma espécie de “militante da autobiografia”, através da APA (Association pour l'Autobiographie)⁸, grupo de coleta, análise e divulgação da produção autobiográfica do mundo todo.

Em épocas anteriores, o estudo da autobiografia enquanto gênero literário foi preponderante para a sua aceitação no meio acadêmico. Mas hoje, para Lejeune, não faz sentido delimitar rigidamente o que pode ou não ser considerado “literatura”. Se literatura é “le désir de construire un objet qui produise un effet sur quelqu'un d'autre – ce qu'on appelle traditionnellement par l'art » (LEJEUNE, 2002a, p. 22), então, para ele, a autobiografia tem relação com a literatura. Mais ainda: nos textos autobiográficos há uma força que não vem só da literatura, porém da característica de ser palavra de testemunho, palavra que exige um engajamento necessário daquele que escreve e solicita uma tomada de posição daquele que lê, conforme destaca nessa entrevista em que revisa algumas de suas concepções:

8 [<http://perso.wanado.fr/apa/>]

Je voudrais rajouter une précision sur le pacte autobiographique. [...] Il n'est pas seulement référentiel, mais relationnel. Une autobiographie n'est pas seulement un texte historique, dans lequel l'auteur s'engage à dire la vérité, par opposition à la fiction, où l'auteur ne s'engage à rien, mais propose au lecteur de faire semblant de croire, et l'entraîne dans le partage d'un jeu délicieux ou fascinant. Une autobiographie, par opposition à la fiction, mais aussi à la biographie ou à l'histoire, est un texte relationnel: l'auteur demande au lecteur quelque chose, il lui propose quelque chose.[...] L'homme qui écrit sa vie, et qui vous la livre, vous demande une reconnaissance, un quitus, une approbation qui ne concerne pas seulement son texte, mais sa personne et sa vie. (LEJEUNE, 2002a, p. 22 - 23)

Lejeune abre assim novas possibilidades de se pensar a escrita autobiográfica, além do âmbito da literatura, sem que, por isso, essas obras sejam reduzidas ou diminuídas. Procura mostrar o quanto elas ganham em multiplicidade de sentidos e profundidade quando relacionadas a outras esferas, atendo-se mais ao que pode ser analisado como escrita do eu e a quais componentes agenciam enquanto construção discursiva e apresentação de realidades.

3.2 A pluralidade da autobiografia

Quanto à delicada problemática envolvendo os gêneros, já na década de 1970, Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone (1997, p. 19-25) apontavam para a questão da relação entre ficção e não-ficção no âmbito da literatura autobiográfica. A questão primordial era saber qual seria a linha que separa a realidade da criação romanesca em escritores como Jean-Jacques Rousseau, Goethe, Chateaubriand, Stendhal, André Gide, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir.

A escrita do eu, também denominada *Livres du Moi*, *Selfbooks*, *Selbstzeugnisse*, é definida por Georges Gusdorf como «une recherche d'identité à la faveur de laquelle l'être humain se propose de s'annoncer à lui-même, et d'annoncer aux autres, dans certains cas, la vérité intrinsèque de ce qu'il est » (GUSDORF, 1991, p.9).

Para o autor, a palavra auto-bio-grafia (separada propositalmente) resume o seu significado: “autos” significa identidade, o “moi conscient de lui-même” (GUSDORF,1991, p. 10); “bios” seria o desdobramento histórico desta identidade e “grafia”, a escritura.

Gusdorf explica a escolha da expressão:

Avec un recul, une efficacité du scripteur (autos), en un moment précis dans la perspective de sa destinée (bios). [...] Quelle que soit la catégorie particulière des écritures du moi, et quel que soit le rédacteur, son entreprise peut être abordée selon la décomposition en facteurs communs à laquelle nous invite le terme d'Autobiographie (GUSDORF, 1991, p. 12-13).

Deste modo, a expressão “autobiografia” seria amplificada, extrapolando a questão do gênero literário e apontando para outras modalidades discursivas, como o discurso histórico, jornalístico e outros. Remetendo, assim, a um pacto sobretudo íntimo, a partir do qual o autor “se propose d’annoncer la vérité intrinsèque de ce qu’il est”, para retomar a definição de Gusdorf. Ele opta pela utilização da expressão no plural: “les écritures du moi”, pois a autobiografia seria uma espécie de marca segundo a qual se desenvolvem diversas formas de escrita do eu, que podem ser redefinidas a cada nova abordagem (cartas, diário, entrevistas, etc).

Em uma perspectiva oposta, no artigo “De l’oeuvre au texte”, Roland Barthes propôs uma análise textual dissociada entre o autor e sua presença no texto. Como se este fosse uma interferência incômoda ou, pelo menos, desnecessária na construção de sentidos possíveis (BARTHES, 1984, p. 76). Em consonância com a formulação peremptória que havia feito sobre a morte do autor, (p.63-69), Barthes afirma que “le Texte, lui, se lit sans l’inscription du Père. [...] La métaphore du Texte est celle du réseau” (1984, p. 77). Contudo, o próprio Barthes verifica a radicalidade dessa declaração, atenuando levemente

a afirmativa logo a seguir:

Ce n'est pas que l'Auteur ne puisse 'revenir' dans le Texte, dans son Texte; mais c'est alors, si l'on peut dire, à titre d'invité; s'il est romancier, il s'y inscrit comme l'un de ses personnages, dessiné dans le tapis; son inscription n'est plus privilégiée, paternelle, aléthique, mais ludique: il devient, si l'on peut dire, un auteur de papier; sa vie n'est plus l'origine de ses fables, mais une fable concurrente à son œuvre; il y a réversion de l'œuvre sur la vie. [...] Le *je* qui écrit le texte n'est jamais, lui aussi, qu'un *je* de papier. (BARTHES, 1984, p. 77)

A presença do autor no texto passa a ser bastante limitada, assumindo este um papel de meio ou veículo do que é transmitido, concepção que o próprio Barthes atenua ao afirmar que o autor pode, sim, retornar ao texto, ainda que “a título de convidado”.

Essa noção de refluxo do texto em direção ao autor é bastante profícua no caso da escrita autobiográfica. De fato, esse “eu” que se coloca como autor-narrador e se posiciona no centro da narrativa, deixa de ser uma simples reprodução e passa a ser também construção textual. E, como constatou Barthes, a partir de determinado momento, a vida do autor se torna uma fábula, tão construída quanto a obra. É sobretudo por este aspecto problemático da relação entre vida e texto que alguns escritores buscaram uma forma intermediária: a autoficção.

3.3 A autoficção

O termo autoficção foi cunhado pelo escritor Serge Doubrovsky que o explica na quarta capa do romance *Fils* (1977): “fiction d'événements et de faits strictement réels”. Em *Un Amour de soi* (1982), retoma o termo: “J'existe à peine, je suis un être fictif, j'écris mon autofiction”.(DOUBROVSKY, 1982, p.74). Para o autor, a autoficção seria então uma autobiografia ficcionalizada.

O escritor argelino Vincent Collona fez em *Autofiction et Autres Mythomanies Littéraires* (2004) um levantamento bastante amplo da ficcionalização do eu na literatura ocidental. Collona propõe a existência de uma certa tradição francesa da autofabulação, derivando do romance autobiográfico: “[l'autofiction biographique] vient d'une tradition bien française, qui remonte assez loin et dont elle est une mutation pour une part, et la simple continuation pour l'autre.” (COLONNA, 2004, p.107). Essa forma de escrita estaria associada, para Collona, a uma prática de ficcionalização em que o autor, apesar de inserir fatos reais de sua vida, abandona espontaneamente o compromisso de verdade e adota uma perspectiva ficcional de si mesmo. Para Collona, a questão da identidade entre o nome do autor e o nome do personagem será fundamental para o estabelecimento de um pacto autoficcional com o leitor. Segundo ele, a autobiografia associa-se a uma prática não ficcional e, portanto, estaria mais distante do que pode ser considerado dentro do âmbito da literatura.

Já para Lejeune, a expressão autoficção foi utilizada em um sentido bem preciso por Doubrovsky e passou a ser utilizada por todos os autores que praticam em alguma medida a autobiografia, “le mot désigne maintenant tout l'espace entre une autobiographie qui ne veut pas dire son nom et une fiction qui ne veut pas se détacher de son auteur» (LEJEUNE, 2002a, p. 23). Em entrevista a Jovita Noronha, Lejeune insiste: «entre esses dois pólos [autobiográfico e ficcional], pode-se ter posições intermediárias, comprometimentos, ambiguidades – tudo aquilo que se define hoje com o termo vago de autoficção.» (LEJEUNE, 2002b, p.22).

Já Patrick Modiano demonstra simpatia pela autoficção e confessa sua dificuldade em relação à autobiografia: “J'ai toujours pensé que les données autobiographiques devenaient intéressantes si on y injectait de la fiction. J'ai un peu de

méfiance envers une démarche qui ne serait qu'autobiographique.» (MODIANO,2003c, p. 70).

Ao analisar a escrita do eu na obra de Patrick Modiano, Thierry Laurent utiliza a expressão “pacto de autoficção” para caracterizar as narrativas em que “l'écrivain admet qu'il n'a pu ou n'a pas voulu être entièrement fidèle à la vérité dans le récit de sa vie et qu'il a fabulé.” (LAURENT, 1997, p. 20, 21).

De acordo com Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, a autoficção pode ser determinada a partir de um dispositivo simples, a presença concomitante da tripla identidade nominal e da denominação de romance na obra. (LECARME & LECARME-TABONE, 1997, p. 268). Para os autores, a diferença entre a autoficção e a autobiografia seria uma ênfase na palavra “ficção”.

Com exceção de *Une Jeunesse* (1981), todas as obras de Modiano foram escritas em primeira pessoa, em muitas delas o narrador se chama Jean (*Voyage de nocces*) ou Patrick (*Dora Bruder*). A mescla constante de dados autobiográficos e ficção também contribui para a ambigüidade genérica que envolve sua produção.

Ao lançar *Livret de Famille* em 1977, mesmo ano da publicação de *Fils*, de Doubrovsky, a quarta página anunciou: “quatorze récits où l'autobiographie se mêle aux souvenirs imaginaires”. Nada esclarecedora, mas tipicamente modianesca, também foi a declaração do autor em seguida: “Je crois que tout est vrai (...). Peut-être tout est faux (...). C'est très difficile. Qu'est-ce qui est vrai? À part ma petite fille, ma femme, ma mère, ça, j'en suis sûr... c'est vrai. Le reste...” (MODIANO,1977b, p.33). A declaração já apresenta a contínua hesitação do autor que se traduzirá em sua obra em uma circulação genérica constante.

3.4 Aspectos autobiográficos em Modiano

A identificação da vida do escritor Patrick Modiano com sua obra pode ser exemplificada em muitos aspectos na construção do texto. Ao longo de sua obra, destacamos resumidamente os três principais: a presença de um personagem que funciona como *alter ego* do autor, da figura da mãe na construção de diversos personagens femininos e do pai, em muitos casos, como pai desse personagem identificado ao escritor.

Seja dentro do período da Ocupação na França ou em outro tempo e lugar, é possível traçar uma linha comum entre seus narradores/protagonistas masculinos, todos bastante similares ao próprio escritor. Na introdução do livro sobre o escritor, William VanderWolk observa:

Since the publication of his very first texts, readers have been tempted to unveil the individual Modiano and his intentions in his fiction. We can impute this phenomenon to many causes, among them a noticeable resemblance between his first person narrators and himself, and a stream – of-consciousness narration that blurs the distance between fiction and autobiography. (VANDERWOLK, 1997, p.1,2).

Os narradores de Modiano são construídos sob um mesmo modelo. Como o autor, são homens nascidos em 1945 cujos pais freqüentaram o meio da Colaboração entre 1940 e 1944 e as mães o meio artístico na mesma época. Também como o escritor, são solitários, escrevem e colecionam fotos, objetos e jornais antigos, através dos quais buscam esclarecer um passado que não conheceram.. Em geral, não se identificam com o contexto cultural ou familiar em que vivem e se definem mais por suas lacunas do que por aquilo que possuem. Todos os narradores de Modiano, ou o narrador se considerarmos que são todos a projeção do mesmo indivíduo, são marcados pela angústia da dificuldade de conhecimento do passado e pela falta de identificação com o presente, são seres que vivem à margem de seu tempo.

Há também a questão do nome. Em alguns casos, como em *La Place de l'Étoile* (1968), *Villa Triste* (1975), *Quartier Perdu* (1984) et *Vestiaire de l'Enfance* (1989), a sua significação é relevante. Assim, como mostrou Hervé Allet no artigo "The Names of the Fathers" (GELLINGS&VANDERWOLK,1998, p.103-119), Raphaël Schlemilovitch, o protagonista de *La Place de l'Étoile*, tem um nome ambíguo, de origem judaico-cristã, que serviria para caracterizar uma personalidade igualmente ambígua. Essa questão de identidade dúbia relaciona-se ao próprio Modiano, alguém que se coloca como meio-judeu e meio-católico, "juif et baptisé, comment être sûr de son identité, de son état de famille?" (MODIANO, 1977, p. 114)

Há casos, porém, em que os narradores têm o mesmo nome do escritor, como em *Livret de famille* (1977), *De si braves garçons* (1982), *Remise de peine* (1988), *Dora Bruder* (1997) e *Un Pedigree* (2005), todos Patrick. Às vezes, chamam-se Jean (o primeiro nome de Modiano), como em *Quartier Perdu* (1984), *Dimanches d'août* (1986), *Vestiaire de l'enfance* (1989), *Voyage de noces* (1990), *Fleurs de ruine* (1991) e *Un Cirque passe* (1992).

Ainda nas situações em que a significação do nome está relacionada à vida do escritor de outras maneiras, destacamos Victor Chmara, narrador de *Villa Triste* (1975). Para manter-se incógnito, adota o epíteto que significa nome falso em hebraico. De modo análogo, a mudança de nome foi um recurso utilizado pelo pai de Patrick, Albert Modiano, durante o período da Ocupação. Além disso, Victor Chmara tem as mesmas características físicas e a mesma idade de Patrick Modiano na ocasião da guerra da Argélia, período abordado na narrativa.

Un Pedigree será o primeiro livro assumidamente autobiográfico do escritor que, no entanto, sempre manifestou resistência ao gênero. A obra se desenvolve em torno

das figuras dos pais e do seu contexto histórico, isto é, o período da Ocupação:

Mon père et ma mère ne se rattachent à aucun milieu bien défini. Si ballottés, si incertains que je dois bien m'efforcer de trouver quelques empreintes et quelques balises dans ce sable mouvant comme on s'efforce de remplir avec les lettres à moitié effacées une fiche d'état civil ou un questionnaire administratif". (MODIANO, 2005, p. 13)

A questão central da publicação de 2005 é ontológica: “Je suis un chien qui fait semblant d’avoir un pedigree” (2005, p.13), afirma o narrador. Se nessa obra Modiano assume o compromisso de verdade com o leitor, mantém no entanto um distanciamento não comum ao gênero autobiográfico:

À part mon frère Rudy, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur. J'écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne. Il ne s'agit que d'une simple pellicule de faits et gestes. Je n'ai rien à confesser ni à élucider et je n'éprouve aucun goût pour l'introspection et les examens de conscience. (2005, p.45).

Para Modiano, a elaboração de um livro está intrinsecamente ligada às suas referências pessoais e ao contexto histórico, contudo a mescla ficcional é permanente:

Au-delà du constat assez stéréotypé de la connivence intime entre tout romancier et ses livres, il y a chez Modiano une sorte de jeu compliqué consistant tout à la fois à travestir sciemment son existence, à interroger à demi-mot son destin et à nous égarer par des récits pseudo-véridiques qui, en fait, sont totalement tronqués. (LAURENT, 1997, p, 10)

3.5 O intercâmbio genérico em *Dora Bruder*

Nesta obra, são bem tênues os limites entre vida, registro documental e

imaginação. À semelhança do olhar cinematográfico, o narrador passeia por uma paisagem imaginária, buscando nas ruas e fachadas de hoje os acontecimentos de ontem, fazendo com que a narrativa se desloque no tempo, amalgamando diferentes períodos, embaralhando épocas e situações, sobrepondo imagens e sensações:

D'hier à aujourd'hui. Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre. Celui de 1965 et celui de 1942.

En 1965, je ne savais rien de Dora Bruder. Mais aujourd'hui, trente ans après, il me semble que ces longues attentes dans les cafés du carrefour Ornano, ces itinéraires, toujours les mêmes [...] et ces impressions fugitives que j'ai gardées [...], tout cela n'était pas dû simplement au hasard. . (MODIANO, 1997, p. 10)

Transitando entre diferentes períodos históricos e pela memória, o narrador Patrick, em primeira pessoa, oscila também entre as esferas da ficção e da não-ficção, entre ele mesmo e o outro. Ao abordar a vida de uma pessoa de existência comprovada durante um período histórico envolvido em segredos e indefinições, Modiano opta por um estilo claro e conciso, marcando o contraste entre a pureza estilística e opacidade temática. O autor assume um tom direto, dirigindo-se e implicando o leitor. O trecho em que expõe o objetivo da obra ilustra bem esse cuidado lapidar com a linguagem: “En écrivant ce livre, je lance des appels de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit. Mais j'espère toujours.” (MODIANO, 1997, p.42).

Inspirado em Dora, escreveu primeiramente *Voyage de nocés* (1990), no qual cria o personagem fictício de Ingrid Teyrsen, conforme explica:

Le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de nocés*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie. (MODIANO, 1997, p. 53).

Em *Voyage de nocés*, Modiano imagina o encontro de sua heroína com Rigaud, logo depois de sua fuga do domicílio paterno, e a partida do casal para a *Côte d'Azur*. Faz

referência a um atentado seguido da imposição do toque de recolher. O mesmo episódio é narrado em *Dora Bruder*, porém com perspectiva diferente. Na versão romanesca, temos: «Elle n'avait plus beaucoup de temps pour rejoindre son père dans l'hôtel du boulevard Ornano où ils habitaient depuis le début de l'automne; ce soir, le couvre feu commencerait à six heures dans tout l'arrondissement, à cause de l'attentat de la veille, rue Championnet contre les soldats allemands. ». (MODIANO, 1990, p.125-126) O dado histórico é inserido na narrativa, porém se restringe ao ponto de vista subjetivo de Ingrid, uma vez que se trata do estilo indireto livre. Já em *Dora Bruder*, a riqueza das precisões garantem a autenticidade de um relato biográfico e aproximam-se do discurso histórico:

Les Allemands décrétèrent, du 8 au 14 décembre, le couvre feu à partir de six heures du soir, en représailles à deux attentats. Puis il y eut la rafle de 700 juifs français le 12 décembre (...). Dès le 1er décembre, les Allemands avaient prescrit le couvre feu dans le 18e arrondissement (...). Les stations du métro étaient fermées et parmi elles, la station Simplon, là où habitaient Ernest et Cécile Bruder. Un attentat à la bombe avait eu lieu rue Championnet, tout près de leur hôtel. (MODIANO, 1997, p.55-56).

Ao escrever a biografia de Ingrid, o narrador de *Voyage de nocces* se pergunta:

Un biographe a-t-il le droit de supprimer certains détails, sous prétexte qu'il les juge superflus? Ou bien ont-ils tous leur importance et faut-il les rassembler à la file sans se permettre de privilégier l'un au détriment de l'autre, de sorte que pas un seul ne doit manquer, comme l'inventaire d'une saisie? (MODIANO, 1990, p.53)

Dora Bruder mostra que Modiano opta pelo segundo viés. Sua pesquisa se apóia em documentos oficiais, contemporâneos de Dora, textos da época. Como um historiador, o autor se preocupa com datas precisas, testemunhos e até mesmo com as condições meteorológicas. Entretanto, diferentemente do discurso histórico, o narrador limita sua investigação com frequência: « Un jour, j'irai. Mais j'hésite... » (1997, p.14); « Mais, après tout, qu'aurait-elle pu m'apprendre? Quelques détails, quelques petits faits

quotidiens? ». (1997, p.43). Modiano conserva assim um pouco do mistério de Dora.

Tanto *Voyage de noces* quanto *Dora Bruder* apresentam uma mudança no olhar do escritor sobre a Ocupação. Se nas suas obras de juventude percebe-se um fascínio/repulsa pela figura do judeu colaborador, essa tendência sai de cena e predomina agora o sentimento de compaixão pelas vítimas. A composição narrativa também se transforma. A violência e ironia dos primeiros textos são preteridas pelo teor testemunhal e investigativo em que a subjetividade também tem o seu lugar.

À primeira vista, os métodos de pesquisa de Jean e Patrick parecem dialogar com aqueles próprios ao romance policial clássico. Em um universo permeado por mistério, os narradores buscam pistas e examinam vestígios, retomam itinerários, antigas moradias e colégios. Trabalham com pistas materiais e arquivam informações como verdadeiros inquéritos policiais. Entretanto, numa leitura mais atenta, verificamos que o uso modianesco de estratégias do romance policial caminha mais nos sentido de transgredi-las do que de imitá-las.

Usualmente, na parte final de um *roman à énigme*, o detetive explica o verdadeiro significado das pistas, une elementos díspares em uma lógica coerente e elimina ambigüidades. Já os protagonistas modianescos não desvendam a totalidade dos mistérios do passado. Desta forma, o autor preserva uma certa opacidade dos destinos de Ingrid e Dora.

Modiano subverte assim as rígidas regras do romance policial clássico, desconstrói um padrão baseado na objetividade do método hipotético-dedutivo empregado pelo detetive. Em sua busca/investigação identitária não há respostas objetivas nem solução para os enigmas. Ao final da leitura, a única certeza é quanto à impossibilidade de conclusão.

Na obra de 1997, Modiano revela detalhes da sua iniciação literária, trata do período anterior à adolescência difícil, aborda sua fuga na mesma idade do desaparecimento de Dora, relata os problemas enfrentados por seu pai, um judeu vivendo em Paris, em plena Ocupação alemã. O “pacto romanescos” não é indicado no livro mas, por outro lado, o papel de protagonista alterna-se entre narrador/autor e Dora. Segundo Lejeune, esta posição do autor funciona ao mesmo tempo como pacto romanescos e indício autobiográfico, instalando o texto em um espaço ambíguo.

Ao adotar diferentes perspectivas, ora convidando o leitor a acompanhá-lo em suas buscas, ora simplesmente apresentando-lhe um comentário pessoal, Modiano une relato de fatos e construção romanescos. No momento em que o narrador evoca a detenção em *Tourelles*, por exemplo, não havendo nenhum testemunho sobre o fato (a precariedade dos arquivos é retomada com insistência) recorre à imaginação: “A Drancy, dans la cohue, Dora retrouve son père, interné depuis mars.” (MODIANO, 1997, p.144).

Ao mesmo tempo, ao escrever sobre Dora, o narrador projeta-se na jovem, apropria-se da experiência que supõe ser dela. Essa identificação é marcada inúmeras vezes na narrativa pelo uso do pronome indefinido *on*: “On vous classe dans des catégories bizarres dont vous n'avez jamais entendu parler et qui ne correspondent pas à ce que vous êtes réellement. On vous convoque. On vous interne. Vous aimeriez bien comprendre pourquoi.” (1997, p. 37,38). Para se aproximar do adolescente que foi um dia, o narrador volta-se para a jovem Dora, busca-se pelo viés da alteridade: “Je ne connaissais pas encore l'existence de Dora Bruder. Peut-être – mais j'en suis sûr – elle s'est promenée là, dans cette zone qui m'évoque les rendez-vous d'amour secrets, les pauvres bonheurs perdus.” (1997, p.35). Ao modular as expressões “peut-être – mais j'en suis sûr” confirma, neste caso específico, a contribuição da imaginação no relato de fatos reais.

Ao projetar a figura do narrador sobre a moça, o autor desdobra o personagem principal em dois, Patrick e Dora. Desta forma, Modiano produz um texto que articula permanentemente biografia e autobiografia.

O intercâmbio entre biografia e autobiografia/autoficção remete à situação da obra *W ou souvenir d'enfance* (1975), em que Georges Perec busca reconstruir a sua infância e mescla memória, imaginação e sonhos. Da mesma maneira que Modiano, Perec se questiona sobre o que são os “fatos do passado”. O autor os apresenta como lembranças que o perseguem e atormentam, como um pesadelo recorrente: “Longtemps, j'ai cherché des traces de mon histoire, consulté des cartes et des annuaires, des monceaux d'archives. Je n'ai rien trouvé et il me semblait parfois que j'avais rêvé, qu'il n'y avait eu qu'un inoubliable cauchemar.” (PEREC, 1975, p.10).

Nesta obra, Perec descreve um país imaginário onde os cidadãos são “Atletas”, sacrificados física e psicologicamente às competições. Paralelamente ao cotidiano dos habitantes de *W*, o autor revela episódios de sua infância de órfão judeu durante a Segunda Guerra Mundial. As duas histórias fazem parte de uma mesma narrativa, uma biografia construída tanto de acontecimentos historicamente datados, documentos, fotos de família, quanto de lembranças reais ou inventadas, de pesadelos e de lacunas.

As descrições fantásticas do país *W* integram a biografia do autor e talvez constituam a parte mais importante das reflexões sobre sua história, uma vez que partiram dos seus desenhos de criança, que presente mais do que pode exprimir em palavras.

Do mesmo modo, *Dora Bruder* pode ser considerada uma biografia paralela a uma autobiografia/autoficção. A biografia de Dora é instrumentalizada como a descrição do país *W* em Perec, faz parte integrante da compreensão da escrita do eu em Modiano na medida em que este se identifica com a jovem ou, em outros momentos, estabelece um

paralelo entre ela e seu pai. Tanto em Perec quanto em Modiano, as narrativas autobiográficas surgem de estruturas duplas em que textos aparentemente desvinculados revelam-se inextricavelmente ligados, como se não pudessem existir sozinhos.

Sendo assim, as colocações de Lejeune quanto à impossibilidade de se restringir a escrita do eu a um gênero literário, revelam-se apropriadas à obra do nosso autor. Integrando diferentes recursos, *Dora Bruder* desliza entre autobiografia, biografia, ficção e discurso histórico, eliminando fronteiras e desconstruindo dicotomias. Conseqüentemente, temos uma obra multifacetada, que não se limita a nenhum gênero e em consonância com a noção plural de identidade em Modiano.

CONCLUSÃO

Quatro décadas após o lançamento de seu primeiro romance, o nome de Patrick Modiano é hoje, automaticamente, associado ao período da Ocupação. O inventário dos anos de comprometimento francês com o invasor nazista baseia-se na sua tentativa de compreensão do contexto histórico de seus pais. Em narrativas subjetivas, através da visão interna dos protagonistas, seus primeiros trabalhos – de *La Place de l'Étoile* (1968) a *Les Boulevards de ceinture* (1972) - apresentam o país como um campo minado onde cada um luta pela própria sobrevivência, com as possibilidades que lhe são oferecidas. Em *Villa Triste* (1975), o escritor muda o foco, visa sobretudo a guerra da Argélia, mantendo entretanto as mesmas angústias ligadas à guerra anterior – fuga, confinamento, errância, conflitos identitários. Em seguida, Modiano retorna à temática original, operando uma modificação substancial da abordagem a partir de *Dora Bruder* (1997) e seu correlato ficcional, *Voyage de nocces* (1990) em que adota o ponto de vista das vítimas da História e opera o que denomina os "travaux de déblaiement" (MODIANO, 2003c, p.98). Diante da dura realidade de Dora, o autor relativiza o comportamento de seu pai, que passa de judeu compactuante com o inimigo a vítima da perseguição nazista:

Les ordonnances allemandes, les lois de Vichy, les articles de journaux ne leur accordaient qu'un statut de pestiférés et de droit commun, alors il était légitime qu'ils se conduisent comme des hors-la-loi afin de survivre. C'est à leur honneur et je les aime pour ça. (MODIANO, 1997, p.117).

Apesar do estilo narrativo claro e aparentemente simples, em *Dora Bruder* e

Voyage de nocés, são as incertezas, lacunas e imprecisões que prevalecem. Ao recusar as categorizações, as definições rígidas e incorporar paradoxos, o autor instala a ambigüidade em seus textos como um elemento constitutivo do passado. Todas as tendências bipolares, como passado/presente, lembrança/esquecimento e documentação/invenção, permanecem sem solução. A conceitualização binária desdobra-se em polissemia e polifonia, sintonizando suas obras com o pós-modernismo, empreendimento de "natureza híbrida, plural e contraditória" (HUTCHEON, 1991, p.39).

As precisões topográficas e cadastrais, desencadeadoras da criação artística e da imaginação, em nada se assemelham às descrições dos romances realistas do século XIX. Às noções clássicas de progresso e verdades essencializantes, Modiano substitui os questionamentos sobre a ambição historiográfica de elucidar o passado. O espaço labiríntico por onde seus personagens circulam concretiza essa opacidade e complexidade do passado.

Em nossa leitura, que evidentemente não se pretende exaustiva, destacamos o processo de reelaboração identitária do autor, por sua memória hesitante e lacunar. O passado representa uma fonte inesgotável de fragmentos a partir dos quais o escritor constrói novos mosaicos narrativos, reavaliando-o a partir de uma perspectiva pós-modernista. Para tal, recorre ao seu patrimônio literário e cultural e à sua própria obra, realizando intra e intertextualidades constantes das quais se depreendem múltiplas influências, às vezes incompatíveis, mas que, até mesmo graças a essa incompatibilidade, propiciam leituras diversas.

Em *Voyage de nocés* e *Dora Bruder*, Modiano expõe sua busca identitária em desenvolvimento, no ato da escrita. O autor conta a história da construção das biografias de Ingrid e Dora e, assim, a história do biógrafo-narrador-autor. Através desse procedimento

auto-reflexivo, produz o livro dentro do livro e expõe ao leitor as razões que o levaram a fazê-lo.

Nessas narrativas, Modiano propõe um deslocamento de natureza dupla, que afeta as biografadas e o acontecimento. Da escrita do acontecimento se realiza o deslocamento para a história da escritura, talvez a única possível por tratar do contexto da *Shoah*. Há também o deslocamento do objeto da narrativa, que passa a ser o narrador. Por fim, há ainda o deslocamento temporal, pois a escrita do acontecimento passado se realiza no presente.

Acreditamos que o processo de busca identitária em Modiano baseia-se na noção de movência, na elaboração de itinerários pela memória e pelo tempo, por Paris e também pela própria narrativa. Mobilizando passado-presente, a busca, que por sua vez também envolve a fuga, articula o seu próprio inacabamento.

Em seu sincretismo de gêneros narrativos, Modiano reproduz a errância identitária e espacial de seus narradores. Da mesma forma que seus personagens sentem-se atraídos pelas áreas limítrofes, o autor também privilegia fronteiras genéricas fluidas, deslizando entre (auto)biografia, ficção e discurso histórico, numa transgressão tipicamente pós-modernista. Sua obra transcende as categorizações e torna impossível o reducionismo de uma abordagem única. Como as identidades, os textos modianescos privilegiam uma leitura plural, nunca definitiva.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. L'archive et le témoin. Homo Sacer III. Trad Pierre Alferi. Paris, Payot & Rivages, 1999.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*. Centro de pesquisa e documentação de história contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro : 1998.

ASSOULINE, Pierre. «Modiano: lieux de mémoire ». In : *Lire*, n 176, p. 34-46. Paris, 1990.

AUGÉ, Marc. *Les formes de l'oubli*. Paris : Rivages Poche, 1998.

_____. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.

AVNI, Ora. *D'un passé l'autre*. Aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano. Paris : Harmattan, 1997.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Essais critiques IV. Paris : Seuil, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Flammarion, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BEDNER, Jules. « Enfants du hasard et de nulle part : sur les narrateurs de Patrick Modiano ». In : HILLENAAR, Henk et alii. *Fathers and Mothers in Literature*. Amsterdam : Rodopi, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, Arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2004b.

- _____. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris: Allia, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad :Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRETON, André. *L'Amour Fou*. Paris: Gallimard,1996.
- BURKE, Peter (org). *A Escrita da História : novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo : UNESP, 1992.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.
- CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris:Gallimard, 1972.
- CIMA, Denise. *La Ronde de Nuit de Patrick Modiano*. Paris : Ellipses, 2000.
- _____. *Dora Bruder, jeux de miroirs biographiques*. Paris : Ellipses, 2003.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- _____. *Le démon de la théorie*. Paris : Seuil, 1998.
- DOUBROVSKY, Serge. *Un Amour de Soi*. Paris: Galilée, 1982.
- _____. *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, Perspectives Critiques, 1988.
- _____. *Fils*. Paris: Grasset, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.
- _____. *O mal de arquivo*. Uma Impressão Freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- _____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- Dicionário de símbolos*: <http://www.dicsimbolon.com.br/labirinto> Acesso em nov. 2007.
- EZINE, Jean-Louis. “Patrick Modiano, l’homme du cadastre”. In:*Magazine Littéraire* nº 332, p.63 – 65. Paris: 1995.
- Encyclopédia Universalis*. Disponível em: <http://www.universalis.fr> Acesso em jan 2008.
- FARGE, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris : Seuil, 1989.

- FIGUEIREDO, Eurídice e NORONHA, Jovita. Identidade Nacional e Identidade Cultural. In : *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora : UFJF/EDUFF, 2005.
- FOUCAUT, Michel. *Vigiar e punir*. História da violência nas prisões. Petrópolis : Vozes, 1977.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, 2004.
- GELLINGS, Paul & VANDERWOLK, William (org). *Paradigms of Memory*. The Occupation and Other Hi/stories in the Novels of Patrick Modiano. New York : Peter Lang, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris : Seuil, 1982.
- GUSDORF, Georges. *Lignes de vie 2*. Auto-bio-graphie. Paris : Odile Jacob, 1991.
- GUYOT-BENDER, Martine. *Mémoire en dérive* : poétique et politique chez Patrick Modiano. Coll.Lettres Modernes. Paris : Minard, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad : Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10.ed. Rio de Janeiro : DP&A, 2005.
- HOBBSBAWN, Eric. *A era do capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1979.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin : o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro : Campus, 1988.
- KOTHE, Flávio Rene (org). *Walter Benjamin – Sociologia*. São Paulo : Ática, 1985.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LABORIE, Pierre. *Les Français sous Vichy et l'Occupation*. Toulouse : Milan, 2003.
- LARUE, Monique. *L'arpenteur et le navigateur*. Montréal : Fides, 1996.
- LAURENT, Thierry. *L'oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Lyon: Presses Universitaires,1997.

LECARME, Jacques & LECARME-TABONE, Éliane. *L'autobiographie*. Paris : Armand Colin, 1997.

LECARME-TABONE, Éliane. « Existe-t-il une autobiographie des femmes ? ». In : *Magazine Littéraire*, n° 409, p.56-59, mai 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad : Bernardo Leitão et alii. Campinas : Ed. UNICAMP, 1990.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris : Seuil, 1980.

_____. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

_____. *Signes de vie Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil, 2005.

_____ . « Philippe Lejeune pour l'autobiographie ». In : *Magazine Littéraire*, Paris: n°409, p.20-23, mai 2002a.

_____. In : *Ipotesi*. Juiz de Fora : v 6, n° 2, p. 21- 30. Entrevista concedida a Jovita Gerheim Noronha, jul/dez 2002b.

LEVI, Primo. *Le devoir de mémoire*. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja. Traduit de l'italien par Joel Gayraud. Fayard : Paris, 2000.

_____. *Si c'est un homme*. Trad. Martine Schruoffeneger. Paris : Julliard, 1987.

MAALOUF, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris: Grasset, 1998.

MODIANO, Patrick. *La Place de l'Étoile*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. *La Ronde de nuit*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. *Les Boulevards de ceinture*. Paris: Gallimard, 1972.

_____. *Lacombe Lucien*. Paris: Gallimard, 1974

_____. *Villa Triste*. Paris: Gallimard, 1975.

_____. *Livret de Famille*. Paris: Gallimard, 1977.

_____. In : *Paris-Match*, 18 oct 1977. Entrevista concedida a Philippe Labro, 1977b.

_____. *Rue des Boutiques Obscures*. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *Memory Lane*. Paris: Hachette, 1981.

_____. *Une jeunesse*. Paris: Gallimard, 1981.

_____. *De si braves garçons*. Paris: Gallimard, 1982.

_____. *Poupée blonde*. Paris: P.O.L., 1983.

- _____. In: *Le Point*, n° 537, p. 37- 42. Entrevista concedida a G. Rollin. Paris, 1983b
- _____. *Quartier Perdu*. Paris: Gallimard, 1984.
- _____. *Dimanches d'août*. Paris: Gallimard, 1986.
- _____. *Remise de peine*. Paris: Seuil, 1988.
- _____. *Vestiaire de l'enfance*. Paris: Gallimard, 1989.
- _____. *Voyage de Noces*. Paris: Gallimard, 1990.
- _____. *Paris tendresse*. Paris: Hoebeke, 1990b.
- _____. *Fleurs de ruine*. Paris: Gallimard, 1991.
- _____. “Étrange Caravane”. In: *Magazine Littéraire* n° 302, p.102. Entrevista concedida a Pierre Maury. Paris, 1992.
- _____. “Avec Klarsfeld, contre l'oubli”. In: *Libération*, 02/11/94.
- _____. *Du plus loin de l'oubli*. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. *Elle s'appelait Françoise*. Paris: Albin Michel, 1996b.
- _____. “Un siècle d'écrivain”, *France 3*. Entrevista a Antoine Gaudemar e Paule Zajdermann. Paris, 1996c
- _____. *Dora Bruder*. Paris: Gallimard, 1997.
- _____. *Des Inconnues*. Paris: Gallimard, 1999.
- _____. *La Petite Bijou*. Paris: Gallimard, 2001.
- _____. *Éphéméride*. Paris: Mercure de France, 2002.
- _____. *Accident nocturne*. Paris: Gallimard, 2003.
- _____. “Modiano”. In: *Lire*, n° 319, p.98-104. Entrevista concedida à Laurence Liban. Paris, oct. 2003b.
- _____. “Patrick Modiano”. In: *Magazine Littéraire*, n° 424, p.70-73. Entrevista concedida a Juliette Cerf e Gérard Cortanze. Paris, oct 2003c.
- _____. *Un pedigree*. Paris: Gallimard, 2005.
- _____. *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris: Gallimard, 2007.
- _____. “Empreintes: Je me souviens de tout”. Produção: *France 5/Équipage*. Entrevista a Bernard Pivot. Disponível em: http://france5/programmes/articles/arts-et-cultures/1259_empreintes.php Acesso em dezembro de 2007.
- _____. Prefácio. In: *Journal d'Hélène Berr*. Paris: Tallandier, 2008.
- NETTELBECK, Colin & HUESTON, Penélope A. *Patrick Modiano, pièces d'identité, écrire l'entretemps*. Paris: Minard, 1986. Coll. Lettres Modernes.

- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio*. No movimento dos Sentidos. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoel, 1975.
- POIRIER, Jacques (org). *Écriture de soi et lecture de l'autre*. Actes du colloque organisé à Dijon les 18 et 19 mai 2001.
- PORTO, Maria Bernadette(org).*Identidades em Trânsito*.Niterói:EDUFF/ABECAN, 2004.
- PROUST, Marcel. *Le Temps Retrouvé*. Paris: Gallimard,1990.
- RAPP, Bernard. *Un siècle d'écrivains* (dir.). Disponível em:
<http://web.archive.org/web/20010627164552/www.france3.fr/emissions/ecrivain/auteurs/modiano.html> . Acesso em outubro 2007.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1985. TomeIII : Le temps raconté.
- _____. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- ROBIN, Régine. *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 1993.
- _____. *Berlin chantiers*. Paris : Stock, 2001.
- _____. *La Mémoire Saturée*. Paris : Stock, 2003.
- _____.*Le roman mémoriel*. Montréal : Le Préambule,1989.
- ROUSSO, Henri. *Le Syndrome de Vichy*. Paris: Seuil, 1987.
- ROUX, Baptiste. *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*. Paris: Harmattan, 1999.
- RUSHDIE, Salman. *Patries Imaginaires*. Trad. Aline Chatelin. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1993.
- SELLIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, memória, literatura : o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas : UNICAMP, 2006.
- _____. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo : Annablume, 2007.
- SIBONY, Daniel. *Entre-deux : l'origine en partage*. Paris : Seuil, 1991.
- SIMONET-TENANT, Françoise(org).*Le propre de l'écriture de soi* Paris : Téraèdre, 2007.

SOARES, Vera. « Reinventando as identidades entre a memória e a desmemória » In : Revista gragoatá n 11. Niterói : EDUFF, 2002.

TADIE, Jean-Yves et Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris : Gallimard, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo : Perspectiva, 1970.

VANDERWOLK, William. *Rewriting the past : memory, history and narration in the novels of Patrick Modiano*. Amsterdam, Rodopi, 1997.

VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Seuil, 1971.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2005.

WIKIPEDIA: [http:// pt.wikipedia.org/wiki/Romance_policial](http://pt.wikipedia.org/wiki/Romance_policial) . Acesso em fevereiro 2008.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)