

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

WILKER LEITE DE SOUSA

Minha vida do outro

O intercâmbio de identidades em *Dora Bruder*, de Patrick Modiano

versão corrigida

São Paulo
2024

WILKER LEITE DE SOUSA

Minha vida do outro

O intercâmbio de identidades em *Dora Bruder*, de Patrick Modiano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras sob orientação do Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade.

versão corrigida

São Paulo
2024

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Wilker Leite de Sousa****Data da defesa: 01/02/2024****Nome do Prof. (a) orientador (a): Fábio Rigatto de Souza Andrade**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/03/2024



(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S725m Sousa, Wilker Leite de
Minha vida do outro: o intercâmbio de identidades em Dora Bruder, de Patrick Modiano / Wilker Leite de Sousa; orientador Fábio Rigatto de Souza Andrade - São Paulo, 2024.
131 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Patrick Modiano. 2. escritas de si. 3. surrealismo. 4. narrativa policial. 5. prosa contemporânea. I. Andrade, Fábio Rigatto de Souza, orient. II. Título.

Resumo

Análise do embaralhamento identitário em *Dora Bruder*, de Patrick Modiano. Após leitura da nota de desaparecimento de Dora Bruder publicada em um jornal parisiense em 1941, o narrador inominado em primeira pessoa – a quem se interpõe a figura do próprio Modiano – busca saber quem foi essa adolescente judia, as circunstâncias de seu desaparecimento e seu destino. Diante da escassez de vestígios sobre ela, o narrador mobiliza interessadamente sua própria memória pessoal num jogo de espelhamento sob o pano de fundo do trauma da Ocupação nazista na França. Este trabalho ambiciona escrutinar esse processo, tanto em sua singularidade quanto nas intrincadas relações que tece com a vasta obra do autor. Para tanto, mobiliza discussões sobre a escrita de si, a memória, o surrealismo e a narrativa policial.

Palavras-chave: Patrick Modiano, escritas de si, surrealismo, narrativa policial, prosa contemporânea

Abstract

Analysis of identity scrambling in *Dora Bruder*, by Patrick Modiano. After reading the disappearance note of Dora Bruder published in a Parisian newspaper in 1941, the narrator with no name in first person – to whom the figure of Modiano himself stands – seeks to know who this Jewish teenager was, the circumstances of her disappearance and her fate. Faced with the scarcity of traces of her, the narrator interestedly mobilizes his own personal memory in a mirroring game with the nazi occupation in France as a backdrop. This work aims to scrutinize this process, both in its singularity and in its intricate relationships with the vast work of the author. To this end, it mobilizes discussions about the writing of oneself, memory, surrealism and the crime fiction.

Key-words: Patrick Modiano, writing of oneself, surrealism, crime fiction, contemporary prose

Résumé

Analyse du brouillage identitaire chez *Dora Bruder*, par Patrick Modiano. Après avoir lu la note de disparition de Dora Bruder publiée dans un journal parisien en 1941, le narrateur innomé à la première personne – à qui se confond la figure de Modiano lui-même – cherche à savoir qui était cette adolescente juive, les circonstances de sa disparition et de son destin. Face au manque de traces sur elle, le narrateur mobilise avec intérêt sa propre mémoire personnelle dans un jeu de miroir dans le contexte du trauma de l'Occupation allemande en France. Ce travail vise à examiner ce processus, tant dans sa singularité que dans les relations complexes qu'il entretient avec le vaste travail de l'auteur. Pour cela, il mobilise des discussions sur l'écriture de soi, la mémoire, le surréalisme et le récit policier.

Mots-clés : Patrick Modiano, l'écriture de soi, surréalisme, roman policier, prose contemporaine

Agradecimentos

Ao Fábio, pela orientação paciente e afetuosa desde a iniciação científica.

Ao Samuel Titan e ao Adriano Schwartz, pelos comentários fundamentais para o direcionamento deste trabalho.

Ao CNPq, pelo suporte financeiro.

À Mariana Delfini e à Deyse Moreira, que muito gentilmente trouxeram da França livros indispensáveis.

Às amigas de USP e da vida, Talita, Livia e Cláudia, pela interlocução serena e prazerosa.

Aos meus pais, pelo apoio irrestrito.

Ao meu irmão, pelo amor reconfortante de sempre e por dividir euforias e angústias na torcida pelo Verdão.

À Julia, pelo privilégio do seu amor; por, quando esmoreço, me convencer de que ainda posso; por ter trazido o Arthur ao mundo.

Ao Arthur, que me pôs de volta no mundo.

Sumário

Entre sonho e vigília.....	9
Sob a névoa do vivido	11
Um pacto ambíguo e antigo.....	11
Memórias imaginárias de um eu rarefeito.....	21
Autoficção?	33
Criar para si um passado com o passado de outrem.....	38
O tempo ocupado	49
Em filigrana	52
Vidente fantasma	64
Mito familiar	76
Em branco e <i>noir</i>.....	84
Romance <i>noir</i> , herdeiro de um mundo desajustado	86
Forma de um enigma insolúvel	96
Enigma aparente	101
A luz antes de tudo	113
O envelope final	122
Referências bibliográficas	123

Entre sonho e vigília

No discurso da cerimônia do Nobel, Patrick Modiano comparou o romancista a um sonâmbulo. Atribuiu a falta de lucidez em relação à própria obra à impressão de, a cada novo livro, apagar o anterior a ponto de julgá-lo esquecido por completo. Mas eis que, ao escrever, reapareciam os mesmos rostos, nomes, lugares e frases, como motivos de “uma tapeçaria que fora tecida durante um semissono”¹. Comparação demasiado simbólica por embaralhar os lugares da memória pessoal e da literatura, eixo fundamental de sua maquinaria. Uma obra cuja vastidão – mais de trinta livros e de cinco décadas de produção ininterrupta – talvez se deva justamente à essa impressão, decerto forjada, de estreia, como se cada livro, enquanto trama urdida em palavra escrita, ambicionasse e nunca lograsse se distinguir da trama imaterial da memória. Desvencilhar-se da memória envenenada pelo trauma da Ocupação via literatura é uma quimera, e a obra se refaz nesse impasse, no rearranjo dos mesmos motivos biográficos.

No semissono, o sonâmbulo não pode discernir o real do imaginário, condição apropriada para pensar também a enunciação na obra modianiana. Seus narradores são pontos instáveis de enunciação porque atravessados à revelia por histórias outras, identidades outras. São impelidos a buscar outrem por força de buscar a si mesmos e a costura identitária que daí nasce é a meu ver mais bem compreendida quando esmiuçadas suas engrenagens e implicações do que quando se opta essencialmente por identificar os fios emaranhados, ou seja, onde o eu, onde o outro; onde o vivido, onde o fabulado.

¹ Modiano, Patrick. Patrick Modiano : le discours d'un prix Nobel. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/vox/culture/2014/12/07/31006-20141207ARTFIG00175-patrick-modiano-le-discours-d-un-prix-nobel.php>>. Acesso em 10 out. 2023. Original: "Le manque de lucidité et de recul critique d'un romancier vis-à-vis de l'ensemble de ses propres livres tient aussi à un phénomène [...]: chaque nouveau livre, au moment de l'écrire, efface le précédent au point que j'ai l'impression de l'avoir oublié. Je croyais les avoir écrits les uns après les autres de manière discontinue, à coups d'oublis successifs, mais souvent les mêmes visages, les mêmes noms, les mêmes lieux, les mêmes phrases reviennent de l'un à l'autre, comme les motifs d'une tapisserie que l'on aurait tissée dans un demi-sommeil."

O inequívoco fundo autobiográfico enseja, por certo, mobilizar estudos sobre a escrita de si, do que não me furto. Tão comentada e praticada na contemporaneidade, a autoficção é, aliás, abordagem crítica mais comum da obra de Modiano, sobretudo na cena francesa. Mas, das discussões tantas e quiçá exaustivas sobre ela, me interessa precisamente a questão da ambivalência do pacto de leitura, o que, contudo, não é advento recente. Ambivalência que julgo presente em *Dora Bruder* e essencial para o espelhamento do narrador com a jovem judia desaparecida na Paris ocupada, como apresento e pormenorizo – sobretudo à luz de discussões sobre a escrita de si – na primeira parte deste trabalho. Ambivalência favorecida por um engenhoso mecanismo de sobreposição temporal e pelo manejo contemporâneo de narrativa policial, tópicos que discuto na sequência, cada qual em uma parte. Ambivalência que Modiano, a um só tempo o romancista sonâmbulo e o artífice da tapeçaria tecida na vigília, espraia para além de seus livros.

Sob a névoa do vivido

Um pacto ambíguo e antigo

Tão marcante em Modiano, a costura do trauma histórico da Ocupação na França com invenção e história pessoal insere parcela expressiva de sua obra na vertente da prosa contemporânea em que autobiografia e ficção se interpenetram sob o pano de fundo da Segunda Guerra Mundial. Após a barbárie, o olhar ficcionalizado para a experiência pessoal seria talvez um recomeço, tentativa de constituir o derradeiro sujeito possível de se conhecer e desconhecer minimamente: “o pequeno eu”², nas palavras de Adriano Schwartz. É posto um pacto ambíguo de leitura: o leitor vacila em discernir vivido e inventado, hesitação não raro explícita inclusive no relato de um narrador desconfiado da empreitada de amalgamar pedaços de seu passado.

Para lembrar designações de Lejeune, referência elementar sobre pactos de leitura, não mais se trata do *pacto romanesco* – atestado de ficcionalidade graças à não-identidade nominal entre autor e narrador e à indicação do gênero romance na capa ou folha de rosto – tampouco do *pacto autobiográfico* – compromisso com a verdade dos fatos relatados por um narrador-personagem homônimo do autor. No célebre quadro informativo de 1975 em que sintetiza suas reflexões sobre o pacto autobiográfico, Lejeune deixa vazia a casa que definiria uma narrativa designada como romance e cujo herói-narrador tem o mesmo nome do autor. Ele apenas aventa a potencialidade de uma obra assim, já que desconhece exemplo: “Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente”³. Instigado pelo

² Schwartz, Adriano. A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia. *Novos Estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 95, p. 86, mar. 2013.

³ Lejeune, Phillipe. *O pacto autobiográfico*. In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. NORONHA, J.M.G. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 37.

ensaio de Lejeune, dois anos depois, seu compatriota Serge Doubrovsky julga dar ao teórico não só o primeiro exemplo de uma obra nesses moldes, como também o conceito de que precisava para preencher a tal casa. A obra é *Fils*, e o conceito, citado no texto de contracapa, a *autoficção*. Nas palavras de Doubrovsky, "*Fils* oferece uma história e nomes próprios autênticos sob a rubrica de 'romance'", contraponto ao romance autobiográfico, que se vale de nomes próprios disfarçados para apresentar como fictícia "uma história (mais ou menos) verdadeira"⁴. Lejeune reconhece na obra uma ambiguidade do contrato de leitura que faculta a Doubrovsky partir da veracidade factual para se deixar conduzir pela liberdade da escrita.⁵

Voltarei à autoficção no momento oportuno. Por ora, eu apenas a mobilizo em tom provocativo. Em geral, autoficção é o que hoje primeiro vem à mente quando se fala em pacto ambíguo de leitura, como se esse embaralhamento de instâncias fosse cria da contemporaneidade. Mas não é. Se Lejeune, decerto bastante familiarizado com a prosa ocidental, até então desconhecia obras de pacto ambíguo, suspeito que foi por considerar a homonímia autor-personagem critério basilar para o fenômeno, do que discordo. Narradores em primeira pessoa inominados, heróis (narradores ou não) com nome muito parecido com o do autor também são, a meu ver, recursos eficazes na construção dessa ambivalência. Sem o antolho da combinação de homonímia e designação de romance, é possível identificar na própria tradição francesa exemplos anteriores a *Fils*. Escolho apenas um em que possa me deter longamente, não só em razão da fruição interessada, confesso, mas em virtude das relações que enseja com a maquinaria desse fenômeno na obra de Modiano. Falo de Stendhal, a quem Auerbach chamou de fundador do romance moderno. Mas a obra que escrutino não é um de seus romances cujos enredos incorporam a conjuntura da França pós-napoleônica com inédito efeito de real, porém com moldura estritamente ficcional. Foi quando o espelho carregado ao longo da estrada – metáfora com que Stendhal definia o romance e sua estreita vinculação ao real – se voltou para o próprio autor que o pacto de leitura ganhou

⁴ Doubrovsky, Serge. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, 1988, p.74. "À l'inverse du 'roman autobiographique' traditionnel, qui présente une histoire (plus ou moins) vraie comme fictive, en déguisant notamment les noms, propres, *Fils* offre une histoire et des noms propres authentiques sous la rubrique du 'roman'".

⁵ Lejeune, Phillippe. *Autoficções & Cia. Peça em cinco atos*. In: Noronha, Jovita (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 23.

ambivalência. A obra é *Vie de Henry Brulard*. Antes de me ater a ela, porém, julgo pertinente traçar um preâmbulo sobre o lugar da escrita de si na obra do autor.

Se a escrita de ficção foi tardia para Stendhal, a de si começou ainda na juventude com o *Journal*, mantido com regularidade entre 1801 e meados dos anos 1810. A primeira obra autobiográfica é *Souvenirs d'égotisme*, de 1832 e publicada postumamente sessenta anos depois, na qual aborda sua vida em Paris de 1821 a 1830 após a queda de Napoleão. Às portas da maturidade, Stendhal revela a seu editor o desejo de escrever suas *Confissões*, porém com “mais franqueza”, sob pena de o manuscrito ser “tedioso demais para ser publicado”⁶. O livro – em que trabalhou de 1835 a 1836 e deixou inacabado – é *Vie de Henry Brulard*, também póstumo, conhecido pelo grande público apenas no início século seguinte, em 1902. Rousseau, como se vê, foi referência, não só pelo gesto autobiográfico, mas pelo cinquentenário como ponto de partida para o exame do passado; mas Stendhal recusou seu tom autorreverente. Voltado para si, o espelho refletiu tanto o azul do céu quanto a imundície do lamaçal. O ódio ao pai, o amor devotado à mãe e ao avô materno, preconceitos e predicados dos anos de formação estão lá sem complacência. Autor de biografias na juventude, Stendhal era ciente da impossibilidade de apreender a verdade sobre o indivíduo, como confessou em *Souvenirs d'égotisme*: “[...] escrevi biografias (Mozart, Michelangelo) que são uma espécie de história. Repenso. O verdadeiro sobre as grandes e as pequenas coisas parece impossível atingir [...]”⁷. Assim, em *Brulard*, preteriu não só a autolouvação rousseauniana, mas também coerência, linearidade temporal e ilusão de totalidade em favor de um relato lacunar, digressivo, irônico, repleto de correções, hesitações e questionamentos. O contraponto não é apenas às *Confissões*, mas também a narrativas memorialísticas em alta na primeira metade do século XIX. De seu exílio italiano no início dos anos 1830, Stendhal tomou conhecimento por meio de revistas francesas das leituras de *Mémoires d'outre-tombe* organizadas no salão de Madame Récamier e repudiou a pompa e a vaidade de

⁶ Stendhal. *Vie de Henry Brulard*. Paris: Gallimard, Folio, 2013, p. 18.

⁷ Idem. *Souvenirs d'égotisme*. Œuvres intimes, éd. Victor Del Litto. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, t. II p. 430. Optei por citar nas notas todos os trechos em língua estrangeira com tradução nossa. Original: “J’ai écrit dans ma jeunesse des biographies (Mozart, Miguel-Ange) qui sont une espèce d’histoire. Je m’en repens. Le vrai sur les plus grandes, comme sur les plus petites choses, nous semble presque impossible à atteindre [...]”.

Chateaubriand, a quem chamaria de “rei dos egotistas”⁸ em *Vie de Henry Brulard*, mais precisamente no primeiro capítulo, onde, em contrapartida, manifesta apreço pelo renascentista Benevenuto Cellini, em cujas *Mémoires* – então em nova tradução francesa – é possível, segundo ele, ler toda uma época.

A gênese de *Vie de Henry Brulard* evidencia impasses inerentes à empreitada, com destaque para a escolha do narrador, fundamental para compreender a ambiguidade do pacto de leitura tal como acredito haver no livro. Tudo começou com o necrológio fictício *Notice sur M. Beyle (écrite par lui même)*. Nele, Henri Beyle – nome de batismo de Stendhal – informa o próprio falecimento em outubro de 1820, sem, contudo, mencionar a causa. Há quem leia na morte fabulada a desilusão amorosa com Métilde Dembowski, uma entre tantas paixões malogradas. Com temporalidade linear, o texto em terceira pessoa resume em pouco mais de quatro páginas a biografia do falecido com linguagem objetiva e enumeração de fatos e feitos, aos moldes de um necrológio convencional. Os contrastes com *Brulard* são muitos. A começar pela escolha do gênero necrológio, de viés laudatório ausente no livro. O ingresso e as campanhas no exército napoleônico, o deslumbre ao presenciar em 1806 a entrada triunfante de Napoleão em Berlim, a paixão pela Itália e pelas amantes, a autoria de várias obras como *Vies de Haydn*, *Mozart et Métastase* e *Histoire de la peinture* contribuem para traçar o perfil de notável, rebelde, boêmio e ilustrado. Rancor e cicatrizes aparecem, mas em nada abalam o perfil. Não se manifestam dúvidas sobre os fatos, o que destoa de *Vie de Henry Brulard*, cujo narrador, ciente das armadilhas da memória, questiona amiúde datas e detalhes ao evocar o passado. Por outro lado, o foco narrativo já denota o desejo de falar de si como um outro (refere-se a si por “ele”, “M. B.”, “M. Beyle”), distanciamento que perdura até o livro, mesmo quando abandona a terceira pessoa em favor da primeira.

Em 1831, escreve *The history of his life*, nota autobiográfica sem o elemento ficcional da morte, mas ainda em terceira pessoa e temporalidade linear, embora a narrativa ignore os anos de formação. A guinada formal, prenúncio de *Brulard*, viria dois anos depois com *Mémoires de Henri B.* Surge a primeira pessoa narrativa e com ela – a julgar por uma passagem que constaria no primeiro capítulo de *Brulard* – o intento de representar melhor a interioridade de si: “Poder-se-ia escrever, é verdade, servindo-se da terceira pessoa, *ele fez, ele*

⁸ Ibid., 2013, p. 53.

disse; sim, mas como dar conta dos movimentos interiores da alma?”⁹ Mas isso não resolve os problemas, não dissipa a desconfiança do autor com seu projeto autobiográfico. O “eu” da narrativa, embora mais próximo do “eu” do criador, ainda é sua criatura, e essa cisão incontornável, antes salientada principalmente pela terceira pessoa, passa a ser representada de outras maneiras. O dia nascimento é o mesmo do autor, 23 de janeiro, mas o ano é 1787 ao invés de 1783, estratégia que se repete no acréscimo de exato um ano na datação original do texto: “15 de fevereiro de 1834”, afirma o narrador. Na esteira da subjetividade da voz narrativa, outra novidade é a desconfiança da memória, mimese da turvação imposta pelo tempo: “Entrevejo mal isso hoje, ao refletir”¹⁰, expressa um rancoroso narrador, após julgar abominável o tratamento recebido do pai e da tia materna Séraphie durante a infância e adolescência. O perfil de si não é mais laudatório, algo de que tem consciência e partilha com o leitor (outro advento, aliás): “O leitor me achará mau filho, ele terá razão.”¹¹ A nota também apresenta divisão em capítulos, estrutura que será mantida no livro.

Até esse estágio, ora inteiros, ora abreviados, prenome e sobrenome do autobiografado coincidem com os do autor. Isso desaparece em outra nota, brevíssima, sem título e de datação incerta, mas, ao que parece, posterior às comentadas até aqui. Se essa for a cronologia, intriga o retorno à objetividade da linguagem e da terceira pessoa, embora ainda assim estivesse mantida a desconfiança com a escrita autobiográfica. A grande novidade da nota é mesmo o pseudônimo: “Henri” dá lugar a “Henry”, e “Beyle” a “Brulard”: Henry Brulard. O sobrenome aludiria a um antepassado materno, Jean-Jacques Brulard, primo do avô, hipótese possível de ser interpretada como rejeição ao lado paterno da família, Beyle. Mas há outras, como a referência a um conspirador citado em obra do historiador César Vichard de Saint-Réal¹², o que, por sua vez, simbolizaria o desejo de ruptura com círculo familiar aristocrático e religioso de Grenoble. No âmbito essencialmente literário, o surgimento do pseudônimo é decisivo. Sob a máscara que lhe faculta o descompromisso com a exatidão factual e com os cânones da autobiografia até então, o autor está livre para manipular a matéria autobiográfica,

⁹ Ibid., p. 53-54. Original: “On pourrait écrire, il est vrai, en se servant de la troisième personne, *il fit, il dit*; oui, mais comment rendre compte des mouvements intérieurs de l’âme?”

¹⁰ Ibid., p. 712. Original: “J’entrevois à peine cela aujourd’hui en y réfléchissant [...]”.

¹¹ Ibid., p. 712. Original: “Le lecteur me trouvera mauvais fils, il aura raison”.

¹² *Conjuration des Espagnols contre la République de Venise en l’Année M. DC. XVIII, de 1674*

embaralhando pistas, transitando ao bel prazer entre os registros confessional, ficcional, ensaístico, metalinguístico. Pode revelar a verdade mais amarga e recôndita sem qualquer pudor, pois tudo é revestido de ambiguidade. A sutileza onomástica entre autor e pseudônimo, analisa, “suscita um espaço entre si e si no qual podem jogar, ao infinito, os efeitos mais complexos da identificação, da projeção ou do distanciamento, assegurando ao sujeito facilidades incomparáveis, pois ele pode, à vontade, reconhecer-se ou distanciar-se”.¹³

A gênese salienta o esforço para encontrar a distância ideal para falar de si: nem tão longe a ponto de escrita e história pessoal incompatibilizarem-se, nem tão perto a ponto de confundirem-se. No livro por vezes o distanciamento parece ausente em longas e saborosas intrigas do passado narradas sem interrupções, questionamentos nem menção ao pseudônimo. O “eu” parece colado a Henri Beyle, têm-se ilusão de transparência, confissão, como se, ao relato da própria história, não se interpusessem as camadas do artifício da escrita, do pseudônimo e do autoconhecimento penoso. Mas eis que as camadas vêm à tona em digressões, e o “eu” daquelas longas passagens revela-se o personagem Henry. A perspectiva confessional agora é outra, não mais a de quem conta a própria história, mas a de quem confessadamente pena para escrever a de um outro, personagem.

Mas que diabos isso causa no leitor? O que causa nele toda essa obra? E, no entanto, se não aprofundo esse caráter de Henry, tão difícil para mim de conhecer, eu não me comporto como autor honesto procurando dizer sobre ele tudo o que o leitor pode saber. Eu imploro a meu editor, se já tive um, de cortar bem esses excessos.¹⁴

Ainda assim, paradoxalmente, a alteridade revelada não desfaz o viés autobiográfico, mas o enriquece, adensa, na medida em que incorpora a complexidade do autoconhecimento, impasse que obseda Stendhal desde os diários. Henri precisa de Henry para falar de si. A

¹³ Berthier, Philippe. *Vie de Henry Brulard de Stendhal*. Paris: Gallimard, Foliothèque, 2000, p. 41. Original: “La subtilité de l’onomastique choisie [...] suggère un espace entre soi et soi dans lequel peuvent jouer, à l’infini, les effets les plus complexes de l’identification, de la projection ou de la mise à distance, assurant au sujet des aises incomparables, puisqu’il peut, à son gré, s’y reconnaître ou s’en désolidariser”.

¹⁴ Ibid, p. 133. Original : “Mais que diable est-ce que cela fait au lecteur ? Que lui fait tout cet ouvrage ? Et cependant si je n’approfondis pas ce caractère de Henry, si difficile à connaître pour moi, je ne me conduis pas en honnête auteur cherchant à dire sur son sujet tout ce qu’il peut savoir. Je prie mon éditeur, si jamais j’en ai un, de couper ferme ces longueurs”.

ambiguidade do pacto de leitura, ao invés de desfeita, a meu ver se fortalece. A sutil diferença onomástica entre atores da história vivida e da história narrada não se restringe ao âmbito autor-narrador. A alusão a lugares e pessoas reais pode ser direta, mas também velada, entre outros mecanismos, por iniciais maiúsculas ou inversões silábicas (“Rome” por “Mero”, “M. Daru” por “M. Ruda”, “Molé” por “Lémo”).

Somam-se a esse procedimento as mudanças de data, presentes, como se viu, desde a gênese do livro. Na frase de abertura, o narrador afirma estar em Roma na manhã da 16 de outubro de 1832. Quatro páginas à frente, diz ter retomado a escrita somente três anos mais tarde, em 23 de novembro de 1835. Há várias distorções factuais. Na primeira data, Stendhal sequer estava em Roma, excursionava pela região dos Abruzos. Quanto à outra, a perfeita continuidade do manuscrito desmente o hiato de três anos na escrita. Desdizer essas informações, porém, exige exceder o âmbito do livro, é verdade, mas o texto em si, se não as desdiz, dá margem para ressabiar o leitor. Embora enalteça a coragem de Benvenuto por ser *verdadeiro* em suas memórias, o narrador é mentiroso confesso: “Mas quanta precaução não se deve tomar para não mentir! Por exemplo, no início do primeiro capítulo, há uma coisa que pode parecer um exagero: não, meu leitor, definitivamente eu não era soldado em Wagram em 1809.”¹⁵ Se por um lado, a confissão inspira sinceridade e dá margem a inferir que outras informações, se não desmentidas, são verdadeiras, por outro pode gerar desconfiança, pois, se o narrador deliberadamente falseou uma, por que não outras?

Afora os falseamentos voluntários, é preciso levar em conta as traições da memória, dado o caráter *em curso* do texto. Lê-se um *registro imediato de memórias*, “escrevo às cegas”, diz o narrador, logo não há tempo para depurar o que se lembra. O fato de ser uma obra inacabada agrega mais complexidade à análise, já que é impossível saber se Stendhal editaria os manuscritos, tampouco a natureza e o grau da suposta edição. Cortaria digressões, ajustes e lapsos confessos, amarraria fios soltos, alteraria informações? A julgar, porém, pela artificialidade que ele repudiava na forma assertiva e bem comportada das autobiografias de seu tempo, é plausível imaginar quiçá ajustes pontuais, nada, porém, que minasse o caráter de *escrita em curso*, condizente com a complexidade do gesto autobiográfico para Stendhal.

¹⁵ Ibid, p. 57. Original: “Mais combien ne faut-il pas de précautions pour ne pas mentir! Par exemple, au commencement du premier chapitre, il y a une chose qui peut sembler une hâblerie : non, mon lecteur, je n'étais point soldat à Wagram en 1809”.

Em outras palavras, o que parece rascunho desprezioso talvez seja forma depurada e original, cujo centro de gravidade é o *processo de rememoração*, cheio de hiatos e incertezas. E, considerando uma vez mais a sutil diferença onomástica entre autor e pseudônimo, está em jogo o embaralhamento do *registro imediato das lembranças de Henri Beyle* e da *representação do registro imediato das lembranças de Henry Brulard*. O terreno é de fato movediço. O personagem Henry serve de salvo conduto para o autor falsear, mas um falseamento não necessariamente desprovido do lastro autobiográfico do segundo, dada a justaposição entre eles. Por vezes, quando há não exatidão factual nas informações, pode haver nelas alguma simbologia autobiográfica, como naquelas datas mencionadas nas primeiras páginas do livro. Foi em um 16 de agosto que Stendhal viveu o traumático fim do relacionamento com Angela Pantagrua, e, data ainda mais simbólica, foi em um 23 de novembro que, aos sete anos, perdeu quem mais amou, a mãe. Aliás, 23, mas de janeiro, vale lembrar, é o dia de seu nascimento em 1783, exato um ano após a morte do irmão, que curiosamente também se chamava Henri.

A ambiguidade do pacto de leitura em *Vie de Henry Brulard* passa inevitavelmente por sua relação com a forma do romance. Se para isso forem considerados seus dois planos enunciativos, ou seja, o *processo de escrita das memórias*, no presente da enunciação, e a *narração das memórias*, no pretérito, talvez até se possa falar em romance modernista *avant la lettre*. Convém, no entanto, tomar como parâmetro de comparação o gênero em seus períodos de ascensão e apogeu, pois é com essa tradição que o livro dialoga abertamente, e isso se dá no plano narração das memórias, ora semelhante, ora contrastante com a forma do romance realista canônico.

Para salientar o pendor visual da literatura realista do século XIX, Peter Brooks se vale da imagem da remoção dos telhados das casas burguesas, gesto fantasioso que faculta ao narrador realista descrever a vida privada no pormenor. Defende o crítico: “Certamente o realismo mais do que qualquer outro modo de literatura torna a visão primordial – faz dela o sentido dominante na nossa compreensão e relação com o mundo”¹⁶. É não apenas a essa característica do romance realista, mas também ao embuste dos romances tidos por Stendhal

¹⁶ Brooks, Peter. *Realist Vision*. Yale: Yale University Press, 2005, p. 3. Original: “Certainly realism more than almost any other mode of literature makes sight paramount—makes it the dominant sense in our understanding of and relation to the world”.

como alterações da natureza (*nature choisie*), que o narrador de *Brulard* se contrapõe ao anunciar como irá escrever sobre a morte da mãe.

Escreveria um volume sobre as circunstâncias da morte de uma pessoa muito querida.

Isso quer dizer: ignoro absolutamente os detalhes, ela morreu durante o parto, aparentemente por causa da inépcia de um cirurgião de nome Hérault [...]. No que se segue, só posso descrever meus sentimentos, que provavelmente parecerão exagerados ou inconcebíveis para o espectador acostumado à natureza falsa dos romances (não falo de Fielding [*em branco*]) ou à natureza fria dos romances construídos com corações de Paris.¹⁷

A visualidade é tão central, que o “espectador” é advertido da carência de detalhes na narração por vir. Mas, embora prenunciada, sua frustração decerto não se confirma na leitura do episódio, tamanha a minúcia descritiva:

O senhor abade Rey se pôs perto da janela; meu pai se levantou, vestiu seu roupão, saiu da alcova que estava fechada por cortinas de sarja verde. Havia outras belas cortinas de tafetá rosa, bordadas de branco, que escondiam as outras durante o dia.

O abade Rey abraçou meu pai em silêncio, eu achei meu pai bem feio, ele tinha os olhos inchados e as lágrimas lhe vinham a todo instante. Eu tinha permanecido na alcova escura e via muito bem.¹⁸

Se dizia ignorar completamente os detalhes da morte da mãe, a abundância deles na narração pode ser lida como falseamento indesejável, porque inverossímil, quando

¹⁷ Ibid, p. 88-9. Original: “J’écrirais un volume sur les circonstances de la mort d’une personne si chère. C’est-à-dire : j’ignore absolument les détails, elle était morte en couches, apparemment par la maladresse d’un chirurgien nommé Hérault [...]. Je ne puis décrire au long que mes sentiments, qui probablement sembleraient exagérés ou incroyables au spectateur accoutumé à la nature fausse des romans (je ne parle pas de Fielding [*un blanc*]) ou à la nature étioyée des romans construits avec des coeurs de Paris”.

¹⁸ Ibid, p. 92. Original: “M. l’abbé Rey se plaça près de la fenêtre ; mon père se leva, passa sa robe de chambre, sortit de l’alcôve fermée par des rideaux de serge verte. Il y avait d’autres beaux rideaux de taffetas rose, brochés de blanc, qui le jour cachaient les autres”.

L’abbé Rey embrassa mon père en silence, je trouvai mon père bien laid, il avait les yeux gonflés et les larmes le gagnaient à tous moments. J’étais resté dans l’alcôve obscure et je voyais fort bien”.

considerado apenas o âmbito da autobiografia, seja ela estrita (Beyle autor), seja ela ficcional (Brulard autor-personagem). Mas o emprego da ficção no livro ultrapassa o jogo com a forma da autobiografia, ou seja, não é apenas do embaralhamento de autobiografias real e ficcional que se trata. Qual seja o narrador, Beyle ou Brulard, fato é que mistura deliberadamente autobiografia e romance, transitando entre real e inventado, plausível e implausível. Melhor então dizer que, em passagens como essa, a figura de Stendhal romancista se sobressai à de Henri Beyle, o sujeito em busca de autoconhecimento. Considerar essa amplitude da obra implica, portanto, usar ambas as chaves de leitura: autobiográfica e romanesca (termo talvez mais preciso para designar, neste caso, a leitura de romance). Se o fizer, o leitor possivelmente não vai censurar aquela abundância de detalhes, não vai considerá-las deslize, mas peça importante de uma complexa engenharia literária.

Em estudo sobre a tríade canônica de realistas franceses do XIX, Harry Levin afirma que na autobiografia o autor fala consigo, ao passo que no romance, mais precisamente no “grande romance”, fala com o leitor. E, com o intuito de “ser mais verdadeiro” para a experiência ordinária desse interlocutor, o romancista paradoxalmente talvez precise falsear elementos da própria experiência, como o fez Proust, exemplifica o crítico¹⁹. Na forma do romance, acrescenta Levin, há uma “intimidade implícita” entre romancista e leitor baseada em atitudes e reações da vida que ambos devem reconhecer e, em certa medida, aceitar.²⁰ A descrição minuciosa e a teatralidade da cena que sucede a morte da mãe do narrador estão a serviço dessa intimidade, são recursos dramáticos típicos da ficção usados para dar vivacidade às ações e, com isso, aproximar, envolver, convencer o leitor. Trocando em miúdos, para ser mais “verdadeiro”, não basta a exígua matéria factual. Dada, porém, a ambiguidade do pacto em *Vie de Henry Brulard*, seu leitor vacila entre a sedução e a desconfiança.

No âmbito global da obra, o gênero romance também se faz notar pela presença de algumas de suas vertentes, sobretudo a do romance de formação. É o que observa Philippe Berthier, para quem *Vie de Henry Brulard* é uma “versão laica da vida de santo”, história de um sujeito em busca de autoconhecimento que, até chegar ao paraíso milanês da maturidade,

¹⁹ Levin, Harry. *A study of five french realists*. New York: Oxford university press, 1963, p. 27-28.

²⁰ Ibid, p. 27. Original: “The form of the novel, or rather its apparent formlessness, bases an implicit intimacy between the novelist and his reader on certain attitudes and reactions to life which they must both recognize and, in some measure, accept”.

parte do inferno dos primeiros anos em Grénoble e transita pelo purgatório parisiense da juventude adulta²¹. Em análise semelhante, Fabienne Bercegol destaca o papel da ficção no livro como instrumento eficaz de autoconhecimento para o narrador maduro, na medida em que a infância e juventude são lidas retrospectivamente como um romance de formação no qual o aprendizado da amizade, do amor, da vida em sociedade e da guerra é conduzido por uma série de provações físicas e morais até chegar à presente bonança na Itália²².

Por todo esse estofo ficcional costurado à escrita de si, Gérard Rannaud salienta a necessidade de situar a matéria autobiográfica do livro em uma perspectiva mais ampla na qual ela perde sua dimensão estritamente factual e se enreda a outros elementos de um inventivo processo de criação. Afirma o crítico sobre *Brulard*: “A inclinação ‘egoísta’ de Beyle é inegável, mas ela não basta para sustentar por muito tempo um projeto que se inscreve não apenas na curva de uma vida, mas principalmente na de uma obra.”²³

Ao embaralhar exatidão factual, falseamento e livre fabulação, e trazer, com sinceridade e ironia, para o centro da narrativa os impasses da escrita de uma vida, *Vie de Henry Brulard* destoa, por sua originalidade, das formas autobiográficas daquele tempo e prenuncia, naturalmente com outras nuances, o hibridismo e a ambiguidade característicos da vertente de grande pendor autobiográfico da prosa contemporânea da qual Modiano é um dos expoentes.

Memórias imaginárias de um eu rarefeito

*A autobiografia impede o imaginário de se desenvolver, ela condena a posturas paralisantes.*²⁴
Patrick Modiano

²¹ Ibid, p.45.

²² Bercegol, Fabienne. Introduction. In: Stendhal. *Vie de Henry Brulard*. Paris: Gallimard, Folio, 2013, p. 33.

²³ Rannaud, Gérard. apud Berthier, 2000, p. 46. Original: “La pente ‘égoïste’ de Beyle n’est pas niabile, mais elle ne suffit pas à soutenir si longtemps un projet qui s’inscrit non pas seulement dans la courbe d’une vie, mais bien plus dans celle d’une œuvre”.

²⁴ Modiano, Patrick. La consigne des enfants perdus [Entrevista concedida a] Antoine de Gaudemar. *Libération*, abr. 2001. Disponível em : <https://www.liberation.fr/livres/2001/04/26/la-consigne-des-enfants-perdus_362563/>. Acesso em 25 out. 2023. Original em Francês: “L’autobiographie interdit à l’imaginaire de se développer, elle condamne à des poses paralysantes”.

Todo livro de Modiano ronda por um imaginário no qual se fundem autobiografia, ficção e a Paris ocupada. Foi na capital francesa durante aquele período nefasto que seus pais, Albert, judeu francês na clandestinidade, e Louisa, atriz belga de origem flamenga, se encontraram e o conceberam. Período em que o falseamento de identidades servia para despistar a Gestapo e fugir da morte, mas também para desperceber o nazismo ou a colaboração com o regime. Seus pais usaram pseudônimos, e a motivação, no caso de Albert, que se valeu de tantos, foi dúbia. Período de vidas espoliadas, em que entrar para o mercado clandestino, como o fez Albert, era forçoso para a sobrevivência ou quiçá oportuno para o enriquecimento ilícito.

Mais do que cenário, como se dá em boa parte de seus livros, a Ocupação é um mito de origem obsessivamente revisitado e cuja marca maior é a incerteza identitária. Nas palavras de Felipe Cammaert, a Ocupação em Modiano “se anuncia como a fonte do inacabamento do ser”²⁵. Questão, neste caso, com implicação autobiográfica. Quem era, afinal, Albert? Que relações tinha? Com que propósito? As pessoas de seu entorno também se escondiam em pseudônimos? Até que ponto o contexto de exceção explica seu comportamento? Albert legou a seu filho uma “identidade vacilante, um sobrenome estranhamente arraigado”²⁶. Ao se valer de tantas máscaras, o que é ser um Modiano afinal? Conhecer quem lhe legou o único sobrenome é fundamental para conhecer a si, o que impele busca obstinada, porém, como ela nunca se dá a contento, o “eu” que a empreende está fadado à incompletude. Esse filho é alguém “sem muita substância nem corpo” e cujo “destino é buscar um ectoplasma, o vestígio efêmero daquilo que nem sequer é uma silhueta”²⁷. Tal impasse de ordem identitária reaparece com diversas variações em chave ficcional e não ficcional. Serge Alexandre, narrador do romance *Les boulevards de ceinture* (1972), erra pelas ruas da Paris ocupada à procura da

²⁵ Cammaert, Felipe, *Traces à demi effacées*. In: Julien, Anne-Yvonne (Org.). *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris : Hermann, 2010, p.354. Original: “chez Modiano, la période de la Seconde Guerre mondiale s’annonce comme source de l’inachèvement de l’être”.

²⁶ Burgelin, Claude. *Patronyme Modiano / Pseudonyme Modiano*. *Europe*, Paris, nº 1038, p.121, out. 2015. Original: “Albert Modiano aura transmis à son fils une identité vacillante, un patronyme étrangement arrimé [...]”.

²⁷ *Ibid*, p.117. Original: “Ce fils sans trop de substance ni de corps a pour destin de rechercher un ectoplasme, la trace fuyante de ce qui n’est pas même une silhouette [...]”.

sombra do pai até se confundir com ela. Ambos são apenas sombras, silhuetas, identidades vagas. Em outro romance, *Fleurs de ruine* (1991), o narrador-escritor não busca o pai, mas um certo Philippe de Pacheco (ou Philippe de Bellune ou Charles Lombard), no entanto, é como se, por meio desse narrador-escritor sem nome, Modiano o fizesse. “Não era levado a escrever por uma vocação nem por um dom²⁸ particular, mas simplesmente pelo enigma que um homem como eu não tinha nenhuma chance de encontrar me apresentava, e por todas aquelas perguntas que jamais teriam resposta”²⁹.

A identidade vacilante de Modiano é, a meu ver, o cerne de sua poética. Provém desse núcleo a obstinada investigação de si e do outro com quem amiúde se confunde e a sobreposição de vivido e inventado, realidade e sonho, luz e sombra. O “eu” diáfano em tudo se dilui. Bruno Blanckeman enumera um conjunto de *leitmotifs* narrativos transversais na obra, todos com fundo autobiográfico. O camburão, o acidente de carro, a jovem desaparecida, a fuga, o 9º e o 18º *arrondissements*, o 15 quai Conti, a rua do Docteur-Kurzenne em Jouy-en-Josas, o mercado de pulgas de Clignancourt, malas, cães, tráficos de livros ou objetos, tais *leitmotifs* se convertem, segundo o crítico, em *motivos romanescos* “cuja retomada regular desvanece pouco a pouco a parte referencial inicial em favor de um grau de significação que se torna intrinsecamente escritural”³⁰. O grau de significação escritural de que fala o crítico é, a meu ver, essencialmente, *a suspensão das certezas, a ambiguidade* que resulta da miríade de variações para um conjunto de episódios e personagens. Ao imergir livro a livro nesse imaginário de espectros, vive-se a mesma sensação que intriga e toma de assalto vários narradores modianos: a de já ter ouvido nome parecido; de reconhecer em alguém traços e comportamentos de um outro; de estar familiarizado com algum episódio ou lugar. Embaralhar pistas é dar forma à incerteza de Modiano ao olhar para o próprio passado e com a qual funda sua escrita. O pacto ambíguo é, portanto, fundamental nessa poética de turvação com matriz autobiográfica.

²⁸ Na tradução brasileira, consta erroneamente “dor” ao invés de “dom”, já que o original em francês é “don”.

²⁹ Modiano, Patrick. *Flores da Ruína*. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 87.

³⁰ Blanckeman, Bruno. *Patrick Modiano ou l'écriture comme un nocturne*. Paris: Éditions Passage(s), 2019, p. 118. Original: “Il convertit d'emblée certains éléments biographiques en motifs romanescos dont la reprise régulière estompe peu à peu la part référentielle initiale au profit d'un degré de signification qui devient intrinsecamente scriptural”.

Não é difícil identificar elementos autobiográficos de Modiano já em seu romance de estreia, *La place de l'étoile* (1968). A exemplo do autor, o protagonista Raphaël Schlemilovitch nasceu logo após o término da Segunda Guerra Mundial, é filho de um judeu cujo passado é sombrio, passou parte da infância em um apartamento no quai Conti, em Paris, e tem um metro e noventa e oito de estatura. Mas nem por isso o leitor que reconheça as apropriações autobiográficas é levado a pensar que as memórias de Raphaël se confundam com as de Modiano, pois a moldura ficcional é inequívoca. Os episódios das memórias de Raphaël subvertem lógicas espaço-temporais, embaralham personagens fictícios e escritores colaboracionistas e a reunião dos capítulos não constrói uma intriga. Elementos como esses levam críticos como Blanckeman³¹ a caracterizar o romance como expressionista, definição que ele estende aos dois seguintes *La ronde de la nuit* (1969) e *Les boulevards de ceinture* (1972), cuja semelhança estética e temática com o primeiro justifica o termo Trilogia da Ocupação com que a crítica, em geral, classifica suas três primeiras obras.

A ambivalência autobiografia x ficção está presente desde a estreia, não no entrecho ficcional de *La place de l'étoile*, mas na nota biográfica do autor, tradicional espaço da referencialidade nos livros. Nele, consta que Patrick Modiano nasceu na capital francesa em 1947, e não dois anos antes em Boulogne-Billancourt. Não se trata de erro editorial, pois a informação foi mantida no paratexto dos três romances seguintes – ou seja, ao longo de quase 10 anos – e inclusive sustentada por Modiano em entrevistas (outro espaço de referencialidade, aliás) em que ainda afirma ter nascido em 30 de julho. Denis Cosnard³² identifica motivação pessoal nesse falseamento, uma vez que 1947 é o ano de nascimento do irmão Rudy, cuja morte precoce aos dez anos marcou profundamente Modiano. Atribuir para si 30 de julho de 1947 como ponto de partida, embaralhando, portanto, o dia exato do mês em que nasceu com o ano de nascimento do irmão³³, seria, para o crítico, um laço fraterno secreto³⁴. Seria também forma de salientar o escritor prodígio, cuja estreia teria ocorrido com apenas 21 anos, ou, mais ainda, de ocultar origem na França nazificada, algo

³¹ Blanckeman, Bruno. *Lire Patrick Modiano*. Paris: Armand Colin, 2014, p. 61.

³² Cosnard, Denis. *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris: Fayard, 2011, p. 10, E-book.

³³ Rudy nasceu em 5 de outubro de 1947.

³⁴ *Ibid*, p.12. Original: “S’attribuer 1947 comme point de départ dans la vie signifie aussi pour l’écrivain établir un lien secret avec son frère”.

que mais tarde revelaria, definindo a si como “uma espécie de planta nascida do estrume da Ocupação”³⁵. Qual seja a motivação, o falseamento aponta para uma característica importante da poética modianiana de ambivalência entre autobiografia e ficção: ela excede o enredo das obras, espraia-se por paratextos e até pela vida pública do autor.

É somente na nota biográfica de *Livret de famille* (1977), seu quinto livro, que a real data de nascimento do autor é mencionada. Igualmente inéditas são a ausência da designação “romance” na folha de rosto e a homonímia entre autor e narrador, conjunto de elementos que parecem convergir para o compromisso com a referencialidade sugerido pelo título que remete ao documento administrativo com todos os registros civis de um cidadão francês. Mas o texto de quarta capa, embora confirme o viés autobiográfico, a ele entrelaça ficção, ao informar que, no livro, “a autobiografia mais precisa se mistura às memórias imaginárias”. Trata-se de seu primeiro livro com pacto de leitura ambíguo.

Se na Trilogia a ficção é flagrante nas reviravoltas mirabolantes do enredo e na implosão da verossimilhança, em *Livret* ela é sutil, pois entremeada a uma prosa de feição realista, mais enxuta e minimalista, guinada empreendida no livro anterior, *Villa Triste*, (1975). Deste romance, além do estilo, *Livret* dá sequência a outro advento: a investigação identitária, ou seja, a busca por conhecer uma vida e salvá-la do esquecimento, com a diferença de que a biografia, dessa vez, é a do próprio autor. O suposto colaboracionismo do pai durante a Ocupação, a infância no 15 quai Conti e outros motivos autobiográficos, antes abordados em chave apenas ficcional, são agora matéria de um narrador homônimo, a um só tempo atormentado pelas memórias pessoais e empenhado em conhecê-las a fundo. Para investigar o passado, recorre a documentos como suas certidões de casamento e batismo, listas e anuários. Mas não só. Na ausência de peças suficientes para compor o *puzzle* da história pessoal, usa a imaginação.

³⁵ Modiano, Patrick. La consigne des enfants perdus [Entrevista concedida a] D. Montaudon. *Quoi lire magazine*, mar. 1984. apud Thierry. Les névroses dans les romans de Patrick Modiano. In: COLOQUIO MAUX ECRITS, MOTS VECUS, TRAITEMENTS LITTÉRAIRES DE LA MALADIE, 2014, Porto, 2014, p. 4. Disponível em: <https://www.academia.edu/13631078/Les_n%C3%A9vroses_dans_les_romans_de_Patrick_Modiano>

Para caracterizar as tais memórias imaginárias, Johnnie Gratton parte da análise comparativa e cerrada dos paratextos da primeira edição de *Livret* e da primeira edição de bolso, publicada em 1981. Eis o texto de quarta capa da edição original, selo Blanche:

O que é um “livreto de família”? É o documento oficial que filia todo ser humano à sociedade em que veio ao mundo. Nele consta, com a segura administrativa que conhecemos, uma série de datas e nomes: pais, casamentos, filhos e, se houve, mortos.

Patrick Modiano implode essa moldura administrativa por meio de um livro em que a autobiografia mais precisa se mistura às memórias imaginárias.³⁶

A primeira edição para o selo de bolso Folio, contudo, embora mantenha o paratexto original, a ele acresce um terceiro e breve parágrafo: “Mas o autor dá às lembranças imaginárias um caráter de verdade às vezes mais convincente que o da realidade”³⁷. O acréscimo “reduz a distância entre ficção e não ficção: passa-se da transgressão à reconciliação”³⁸. Antes, interpreta o crítico, a função do “livreto” no texto era servir de contraponto à escrita de Modiano, cuja mistura de autobiografia e imaginação implode a “segura administrativa” do documento, daí seu caráter transgressor. O acréscimo, contudo, reconcilia ficção e não ficção ao minar a ideia de que a cisão da moldura documental empreendida pelas memórias imaginárias implicaria abdicar da verdade. Mais do que reconciliá-las, o acréscimo, a meu ver, sintetiza uma das funções da ficção nessa ambivalente escrita autobiográfica modianiana: longe de reconstituição falsa do passado pessoal, a ficção

³⁶ Modiano, Patrick. *Livret de famille*. Paris: Gallimard, 1977. Original: “Qu’est-ce qu’un « livret de famille »? C’est le document officiel rattachant tout être humain à la société dans laquelle il vient au monde. Y sont consignés avec la sécheresse administrative que l’on sait une série de dates et de noms : parents, mariages, enfants, et, s’il y a lieu, morts.

Patrick Modiano fait éclater ce cadre administratif à travers un livre où l’autobiographie la plus précise se mêle aux souvenirs imaginaires”.

³⁷ Idem, 1981. Original: “Mais l’auteur apporte aux souvenirs imaginaires un caractère de vérité quelquefois plus convaincante que celle de la réalité”.

³⁸ Gratton, Johnnie. *Livret de famille* (1977): jeux et enjeux du récit incertain. In: Julien, Anne-Yvonne (Org.). *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*. Paris: Herman, 2010, p. 149. Original: “L’idée de l’imaginaire au service de la vérité réduit l’écart entre la fiction et la non-fiction : l’on passe de la transgression à la réconciliation”.

é um caminho para acessá-lo, algo também presente na obra de Georges Perec³⁹, admirado por Modiano. A primeira edição de bolso trouxe ainda um segundo paratexto, mais descritivo sobre as “memórias imaginárias”:

Quatorze narrativas em que a autobiografia se mistura às memórias imaginárias. O autor retrata tanto uma noite do ex-rei Farouk quanto a captura de seu pai pela Gestapo, o início da carreira de sua mãe, dançarina em casa de espetáculos em Anvers, os personagens misteriosos em torno do casal, sua adolescência e enfim algumas cenas de seu próprio lar. Tudo isso cria pouco a pouco um “livreto de família”⁴⁰

O contexto em que foram empregados os substantivos “autor” e “narrativa” contribui, segundo Gratton, para compreender o que está em jogo em *Livret*. Ele lembra que “autor” apresenta uma referencialidade ausente em “narrador”, o que aponta para a dimensão autobiográfica do livro. Quanto ao substantivo “narrativa” (*récit*), o crítico destaca que um de seus principais significados segundo o *Trésor de la langue française* é “obra literária que narra acontecimentos reais ou imaginários”. E, uma vez que o paratexto caracteriza as narrativas do livro como misturas de “autobiografia” e “memórias imaginárias”, esse arranjo, conclui, subverte o sentido original de “narrativa” para “obra que narra acontecimentos reais e imaginários”⁴¹. Gratton, porém, não deixa de notar uma imprecisão no paratexto, afinal o livro é composto de quinze, não quatorze narrativas. Mas o que considera erro grosseiro Cosnard interpreta como mais um recurso para reforçar a atmosfera de incerteza que perpassa o livro⁴².

O novo paratexto salienta ainda que o documento oficial francês não é descartado pelas memórias imaginárias. Além de lhes servir de ponto de partida – já que nomes e acontecimentos nele citados tornam-se motivos narrativos –, ele subjaz todo o livro na medida

³⁹ Esse procedimento é patente sobretudo em *W ou a memória da infância*.

⁴⁰ Ibid, 1981. Original: “Quatorze récits où l'autobiographie se mêle aux souvenirs imaginaires. L'auteur peint aussi bien une soirée de l'ex-roi Farouk que son père traqué par la Gestapo, les débuts de sa mère, girl dans un music-hall d'Anvers, les personnages équivoques dont le couple est entouré, son adolescence, et enfin quelques tableaux de son propre foyer. Tout cela crée peu à peu un «livret de famille»”

⁴¹ Ibid, p. 150.

⁴² Ibid, p. 140.

em que o conjunto das narrativas constrói um livreto de família atípico, como indicam as aspas na referência ao documento. Talvez fosse também apropriado falar em livreto de família livremente expandido com o propósito de vasculhar a identidade do narrador para além do que permitem as escassas informações documentadas sobre ele e os seus. Sim, pois o documento sequer parece capaz de lhe dar um estado civil, como se percebe logo na narrativa de abertura. Na certidão de casamento dos pais, por exemplo, o nome do pai é falso, já que era habitual judeus dissimularem a identidade durante a Ocupação. Em sua própria certidão de casamento, o campo “filho de” está em branco. Como se vê, o núcleo de que parte para a escrita do livreto é frágil, incompleto, o que o leva a uma série de especulações e abre espaço para a fabulação.

Gratton identifica as memórias imaginárias de *Livret de famille* com base em *condutores e marcadores de ficcionalidade*. Os primeiros designam “tudo aquilo que, no nível do enunciado, pode sugerir uma impressão de fabulação”; os outros são marcadores que, “no nível da enunciação”, “os pragmáticos consideram como critérios objetivos [de ficcionalidade]”⁴³. Grosso modo, os *condutores de ficcionalidade* são representados no livro pelas coincidências, que movem a trama e deixam ressabiado o leitor mais afeito aos códigos realistas.

Convém, então, examinar detidamente uma memória imaginária presente na primeira narrativa de *Livret*. Trata-se do encontro do narrador com o personagem Koromindé no restaurante “L’Esperia”, pouco depois do nascimento da filha do primeiro. O nome, embora grego, soa semelhante a “espoir” (esperança), sentimento vivido pelo narrador graças à paternidade recente. Se essa coincidência pode parecer demasiado sutil, há outra inequívoca e intrigante: o fato de Koromindé não apenas ter sido amigo de juventude do pai do narrador como jantara com ele no mesmo restaurante em 1942. “Não se trata aqui de uma situação construída como encontramos em romances?”⁴⁴, conclui Gratton, com sua pergunta retórica, ser esta uma memória imaginária. Durante o encontro, Koromindé aceita o convite

⁴³Ibid, p. 153. Original: “Ceci dit, les récits de Modiano offrent au lecteur beaucoup de ‘conducteurs’ de fictionnalité, terme que j’utilise pour désigner tout ce qui, surtout au niveau de l’énoncé, peut susciter une impression de fabulation ; et, de temps en temps, au niveau de l’énonciation, un de ces ‘marqueurs’ de fictionnalité que les pragmaticiens considèrent comme des critères objectifs”.

⁴⁴ Ibid, p. 156. Original: “Ne s’agit-il pas là d’une situation construite, comme on en trouve dans les romans ?”.

do narrador para ser testemunha no registro civil de sua filha, o que o fazem no dia seguinte. Durante o trajeto para a prefeitura onde a menina será inscrita no livreto de família, o narrador pensa duas vezes em perguntar o que faziam seus pais em Megève em fevereiro de 1944 quando casaram, afinal Koromindé era amigo de juventude de seu pai, portanto talvez soubesse a resposta. Mas acaba desistindo, primeiro com medo de distrair Koromindé ao volante, e depois por questionar se ele seria mesmo capaz de responder: “Mas ele sabia? Depois de trinta anos, as lembranças...”⁴⁵. Após o compromisso civil, ambos acabam andando por Paris a pé devido à quebra do carro. Quando chegam a uma região entre Maillot e Champerret, Koromindé lembra ter passado por ali na companhia do pai do narrador, ao que este reage com espanto: “Ah é?”. O trecho imediatamente seguinte à essa fala apresenta vários marcadores de ficcionalidade:

Sim, meu pai o trouxera de carro por aqui. Ele procurava um mecânico que lhe pudesse fornecer uma peça de reposição para seu Ford. Ele não se lembrava mais do endereço exato e durante muito tempo Koromindé e ele reviraram esse bairro, hoje completamente destruído. Ruas ladeadas de árvores cujas folhagens formavam arcos. De cada lado, garagens e galpões que pareciam abandonados. E o doce cheiro da essência. Finalmente, eles chegaram em frente a um estabelecimento, fornecedor de “material americano”. A avenida Porte-de-Villiers parecia o calçadão de uma vilazinha do Sudoeste, com suas quatro fileiras de plátanos. Eles se sentaram em um banco até que o mecânico concluísse o conserto. Um cão-lobo estava esticado no meio-fio e dormia. Crianças corriam umas atrás das outras na avenida deserta, entre as poças de sol. Era uma tarde de sábado de agosto, logo após a guerra. Eles se não falavam. Meu pai – aparentemente – estava com o humor melancólico. Koromindé compreendeu que a juventude deles havia acabado⁴⁶.

⁴⁵ Modiano, Patrick. *Livret de famille*. In: Modiano, Patrick, *Romans*. Paris: Gallimard, 2013, p. 212. Original: “Mais le savait-il ? Après trente ans, les souvenirs...”.

⁴⁶ Ibid, p. 211. Original: “Oui, mon père l’avait emmené en automobile par ici. Il cherchait un garagiste qui lui procurerait une pièce de rechange pour sa Ford. Il ne se souvenait plus de l’adresse exacte et longtemps Koromindé et lui avaient sillonné ce quartier, aujourd’hui complètement détruit. Rues bordées d’arbres dont les feuillages formaient des voûtes. De chaque côté, des garages et des hangars qui paraissaient abandonnés. Et la douce odeur de l’essence. Enfin, ils s’étaient arrêtés devant un établissement, fournisseur de « matériel

A julgar pela pergunta “Ah é?” que o precede, o “Sim” inicial pode ser creditado a Koromindé, afinal o narrador acabou de tomar conhecimento desse episódio da vida do pai, logo não seria ele quem responderia. Mas logo em seguida o pronome “meu” reintroduz a voz do narrador, portanto não se trata de um trecho em discurso indireto, e sim indireto livre. Algumas passagens sem marcadores de primeira pessoa – como “Ele procurava um mecânico que lhe pudesse fornecer uma peça de reposição para seu Ford” e o advérbio “aparentemente” – parecem até atribuídas a Koromindé, mas não é possível cravar. No mais, a descrição do cenário, que ocupa a maior parte do trecho, é seguramente toda do narrador. A linguagem refinada e as imagens (“Ruas ladeadas de árvores cujas folhagens formavam arcos”, “A avenida Porte-de-Villiers parecia o calçadão de uma vilazinha do Sudoeste, com suas quatro fileiras de plátanos”) e a riqueza de detalhes (“Um cão-lobo estava esticado no meio-fio e dormia. Crianças corriam umas atrás das outras na avenida deserta, entre as poças de sol”) não parecem de Koromindé, que não é francês e, a julgar pelos diálogos anteriores, fala um francês rudimentar. Ademais, embora tenha participado diretamente do acontecimento, como Koromindé iria se lembrar de tantos detalhes após mais ou menos trinta anos? Como dissera o próprio narrador “Depois de trinta anos, as lembranças...”. E se a caracterização detalhada já soa inverossímil se feita por Koromindé, o que dizer se ela é, ao que tudo indica, obra do narrador, que, à época do acontecimento, era apenas um bebê? Trata-se de uma “inverossimilhança intratextual”, enfatiza Graton⁴⁷. Adentramos, portanto, o terreno da ficção. Se o narrador não conseguiu saber o que faziam seus pais em Megève em fevereiro de 1944 por meio de uma investigação estrita, a fabulação – perceptível nessa inverossimilhança intratextual – permite a ele saber não só o que fazia o pai em “uma tarde de sábado de agosto, logo após a guerra”, como em que circunstâncias e possivelmente com que estado de espírito.

américain ». L’avenue de la Porte-de-Villiers ressemblait au mail d’une toute petite ville du Sud-Ouest, avec ses quatre rangées de platanes. Ils s’assirent sur un banc en attendant que le garagiste eût terminé la réparation. Un chien-loup était allongé en bordure du trottoir et dormait. Des enfants se poursuivaient au milieu de l’avenue déserte, parmi les flaques de soleil. C’était un samedi après-midi d’août, juste après la guerre. Ils ne parlaient pas. Mon père – paraît-il – était d’humeur mélancolique. Koromindé, lui, comprenait que leur jeunesse était finie”.

⁴⁷ Ibid, p. 161.

Em *Le propre de la fiction*, Dorrit Cohn defende que *Em busca do tempo perdido* é um caso paradigmático de ambivalência genérica entre autobiografia e romance. Para ilustrar a ambivalência, entre outros procedimentos, ela cita a postura do narrador autodiegético – categoria genettiana para designar o narrador-protagonista. Ora ele se mostra angustiado ao desconhecer o que se passa na mente e no espírito de sua amada Albertine, ora profundo conhecedor da intimidade do diletante Charles Swann, apaixonado por Odette de Crécy. Em outras palavras, o narrador no primeiro caso age de forma verossímil, pois sua perspectiva dos acontecimentos é limitada como a todo ser humano; e no segundo de forma inverossímil, pois apresenta onisciência ilógica para um narrador desse tipo. A segunda postura, predominante ao longo do volume “Um amor de Swann”, é, para Cohn⁴⁸, uma marca inequívoca de ficcionalidade na *Recherche*. A análise contribui para destacar a natureza ficcional daquele trecho de *Livret*. Entre a segunda e penúltima frase, não há marcas de primeira pessoa e o narrador reconstitui em detalhes uma cena sobre o passado do pai, ambientada há mais ou menos trinta anos e que sequer presenciara, o que configura a “inexplicável onisciência narrativa” de que fala a crítica. Postura bem diferente daquela que o narrador apresentara no início da narrativa ao especular sobre o casamento dos pais em 1944.

Para além dessas marcas de ficcionalidade, *Livret de famille* apresenta vários pontos de contato com os romances anteriores, com destaque para a reaparição de personagens. Luisa Ferida, a atriz italiana de *Villa Triste*, reaparece com mesmo nome. Citado em *Les boulevards de ceinture*, Lionel de Wiet, que foi membro do bando da rua Lauriston (a Gestapo francesa, aliás, central na trama de *La ronde de nuit*) reaparece, porém, como Catoni de Wiet, nome que forjou para despistar a polícia. O rei Farouk, do Egito, já presente em *La place de l'étoile* e *Villa Triste*, é chamado de Gros (Gordo) pelo narrador de *Livret*, mesmo epíteto usado em *Les boulevards de ceinture* para se referir ao pai do narrador-escritor Serge Alexandre.

Essa investigação identitária com pacto de leitura ambíguo reaparece em outras obras cujas primeiras edições são igualmente desprovidas da designação “romance”: *De si braves garçons* (1982), *Remise de peine* (1988), *Dora Bruder* (1995), *Éphéméride* (2002), *Souvenirs dormants* (2017) e, a meu ver, inclusive *Un pedigree* (2005), na contramão de

⁴⁸ Cohn, Dorrit. *Le propre de la fiction*. Tradução do original em inglês. Paris: Scuil, 2001, p. 104-5.

parte da crítica que defende ser esta a única obra estritamente autobiográfica de Modiano, o molho de chaves por meio do qual é possível decifrar o que há de factual nas obras anteriores. Nesse conjunto de obras revestidas de ambiguidade, *Un pedigree* não escapa a uma leitura desconfiada quanto ao compromisso de referencialidade. Em entrevista à *Le Magazine Littéraire*, Modiano afirmou ter a impressão de a cada novo livro “livrar-se de alguma coisa, desobstruir alguma coisa para enfim ter o campo livre para escrever aquilo que verdadeiramente desejaria. Mas isso não acontece. É um pouco como o tonel das Danaïdes⁴⁹”. Mais adiante, quando perguntado se *Un pedigree*, tido por muitos estritamente autobiográfico, seria a obra que marcaria o fim desse trabalho de desobstrução para enfim ter o campo livre, responde:

Eu poderia ter acreditado que o círculo estava fechado, que eu tinha me livrado de certas coisas, mas a ideia de que poderíamos passar a uma outra coisa é um pouco uma ilusão. Somos prisioneiros de nosso imaginário, como somos prisioneiros de nossa voz. É isso que é terrível. Eu sempre tive a impressão de escrever o mesmo livro.⁵⁰

Dora Bruder é um caso ímpar, pois a investigação autobiográfica se dá a reboque da investigação biográfica. Impelido a resgatar do esquecimento a adolescente Dora Bruder, desaparecida em Paris durante a Ocupação, o narrador em primeira pessoa – inominado, mas em quem se reconhece a figura do autor – consegue reunir um acervo documental diverso, mas ainda frágil para conhecê-la a contento. Ante várias lacunas, às memórias de Dora, o narrador entrelaça a sua e de seus antepassados e ainda alguns fiapos de imaginação.

⁴⁹ Modiano, Patrick. Seule l'écriture est tangible. [Entrevista concedida a] Maryline Heck. *Le Magazine Littéraire*, 490, p. 64, nov. 2009. Original: “J'avais l'impression, avec chaque livre, de me débarrasser de quelque chose, de débayer quelque chose pour avoir le champ libre, pour écrire enfin ce que je voulais vraiment. Mais ça n'arrive pas. C'est un peu comme le tonneau des Danaïdes*.”

*Danaïdes são personagens da mitologia grega condenadas a abastecer um tonel sem fundo no Tártaro.

⁵⁰ Ibid, p. 67. Original: “J'aurais pu croire que la boucle était bouclée, que je m'étais débarrassé de certaines choses, mais l'idée qu'on pourrait passer à autre chose est un peu une illusion. On est prisonnier de son imaginaire, comme on est prisonnier de sa voix. C'est ça qui est terrible. J'ai toujours l'impression d'écrire le même livre”.

Autoficção?

O campo dos estudos da escrita de si mais mobilizado pela crítica para caracterizar a obra de Modiano é a autoficção. Mas se a categorização, sobretudo entre os modianos franceses, beira o consenso, o mesmo não se pode dizer da acepção de autoficção em jogo, tamanha a pluralidade de interpretações para o termo desde sua aparição em 1977 na quarta capa de *Fils*, de Serge Doubrovsky. Naquele paratexto, Doubrovsky recusava definir seu livro como autobiografia, gênero, segundo ele, “reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo”⁵¹, alusão à autobiografia clássica, cujo símbolo máximo na tradição francesa são as *Confissões* de Rousseau. Na autoficção doubrovskyana, fatos reais não mais conduzem a linguagem, e sim é ela que passa a conduzi-los, substituindo o primado da verdade pelo da ficção. A dimensão autobiográfica é inequívoca, não à toa o homônimo entre autor e narrador, mas o intuito primordial é criar algo atraente para o leitor, “um texto que seja lido como um romance e não como uma recapitulação histórica”⁵².

Entre as várias acepções subsequentes, a que mais contrasta com a de Doubrovsky é de Vincent Collonna, em cuja tese intitulada *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, define autoficção como simples procedimento de autofabulação por meio do qual o autor, às claras, ou seja, com sua identidade nominal, faz de si personagem de sua obra, algo já identificado em *Dom Quixote* e até mesmo na obra de Luciano de Samósata, no século II. Para Collonna, o que faz Doubrovsky é um dos tipos de autoficção, a “autoficção biográfica”, na qual o autor “continua sendo o herói de sua história [...], mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso”⁵³.

Thierry Laurent alarga a acepção de Collonna. Segundo ele, a identidade nominal entre autor e personagem é desnecessária para configurar o procedimento. Desde que existam

⁵¹ Doubrovsky, Serge. apud Barbosa, Nelson Luís. *Infinitamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu*, 'O biógrafo da emoção'. 2008, p. 162.

⁵² Idem, p. 171.

⁵³ Collonna, Vincent. apud Noronha, Jovita (Org.). *Ensaíos sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 44.

“fortes analogias entre tal personagem de romance e o autor, há autoficção”⁵⁴. Não à toa, a julgar pelo título de sua tese, Laurent considera autoficcional toda a obra de Modiano publicada até então. Seu objetivo é propor “os fundamentos de uma análise global do sentido da obra a partir da biografia”⁵⁵. O esforço para levantar dados biográficos é salutar ao propiciar distinguir, aqui e acolá, fato e invenção nas obras, e desse modo avultar o embaralhamento entre autobiografia e ficção. Usar, contudo, a biografia como parâmetro para análise global da obra me parece redutor, pois inibe o estudo das especificidades desse embaralhamento, a começar pelos diferentes pactos de leitura mobilizados e suas implicações.

A exemplo de Colonna e Laurent, Blanckeman entende a autoficção como um procedimento e não um gênero, como o são a autobiografia e o romance. Sua análise da obra de Modiano se faz em duas perspectivas. A primeira, *transversal*, analisa todo conjunto de livros como atravessado pelo “processo de criação autoficcional”, no qual se nota “uma ruminação escritural do passado que se caracteriza pela referência a elementos-chave, postos tanto como estruturas da obra como marcas de consciência.” Tais elementos, exemplifica, são “lugares, personagens, acontecimentos, situações, motivos, procedimentos formais” que aparecem inseridos “em narrativas predominantemente autobiográficas ou romanescas”.⁵⁶ A segunda, pautada pela designação de gênero, divide a obra modianiana em tipos de *romance (de investigação, da memória e autobiográficos)* e *narrativas autobiográficas*. *Dora Bruder*, segundo Blanckeman, pertence ao conjunto de *narrativas autobiográficas* de que também fazem parte *Livret de famille* e *Un pedigree*, mas difere delas ao ser regida por uma “preocupação estrita de testemunho histórico”⁵⁷.

⁵⁴ Laurent, Thierry. *L'oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Lyon: Presses Universitaire de Lyon, 1997, p.12. Original: “[...] (la fictionnalisation du soi) se faire par une grande diversité de procédés et que dès qu'apparaissent des analogies fortes entre tel personnage de roman et l'auteur, il y a 'autofiction'”.

⁵⁵ Ibid, p. 13. Original: “[...] notre but n'est pas tant d'étudier à la loupe tel aspect particulier de l'oeuvre [...] que de proposer, même modestement, les fondements d'une analyse globale du sens de l'oeuvre à partir de la biographie”.

⁵⁶ Ibid, p. 41. Original: “Le processus de création autofictionnel relève en cela d'une rumination scripturale du passé qui se caractérise par la fréquence d'éléments-clefs, posés à la fois comme des structures de l'oeuvre et des marqueurs de conscience. Des lieux, des personnages, des événements, des situations, des motifs, des procédures formelles se répètent, insérés dans des récits à dominante autobiographique ou romanesque”.

⁵⁷ Ibid, p. 53.

Para Jacques Lecarme, autoficção é um gênero híbrido entre o romance e a autobiografia, razão pela qual o pacto de leitura em jogo, segundo ele, é “autoficcional”, cuja ambivalência inexistente nos pactos romanesco e autobiográfico de que fala Lejeune. Ele estabelece como critérios para o gênero “a alegação de ficção, marcada, em geral, pelo subtítulo romance” e “a unicidade do nome próprio” entre autor, narrador e protagonista⁵⁸. Do vasto *corpus* de obras publicadas por Modiano até 1993, o crítico considera autoficções apenas *Livret de famille*, *De si braves garçons*, *Remise de peine* e *Fleurs de ruine*. Embora nenhuma traga a designação genérica “romance” e nem todas apresentem a tríplice homonímia, nelas a ideia de ficção é indicada pelos paratextos, e a identidade nominal do autor, pela menção de seu sobrenome ou do nome verdadeiro de seu pai. As demais obras de Modiano, segundo Lecarme, não são autoficções, pois “mobilizam sobrenomes aparentemente fictícios e uma fábula perfeitamente romanesca”⁵⁹.

A ambivalência do pacto de leitura também norteia a aceitação de outro defensor da autoficção enquanto gênero: Jean-Louis Jeannelle. Para ele, “o gênero só existe na medida em que produz no leitor, não importa o estado dos conhecimentos prévios sobre o autor dos quais ele dispõe, certa hesitação quanto ao estatuto das informações fornecidas e quanto à natureza do texto apresentado”⁶⁰. Como contraponto à sua definição, o crítico cita justamente a de Laurent. Jeannelle comenta que, naquela análise, a natureza do contrato fixado por Modiano em suas obras é avaliada com base em uma “verdade biográfica ou histórica”, ou seja, “ela se fundamenta em um saber externo, ao qual o leitor não tem – ou dificilmente tem – acesso [...]”. Essa interpretação de autoficção, acrescenta, “não concede ao conteúdo ficcional dos textos nenhum verdadeiro estatuto: todo o esforço do crítico visa, na verdade, reduzir essa forma de transposição como se fosse um véu que esconde a experiência nua do escritor”⁶¹.

⁵⁸ Lecarme, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: Noronha, Jovita (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 84-5.

⁵⁹ *Ibid*, p. 87.

⁶⁰ Jeannelle, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: Noronha, Jovita (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 150.

⁶¹ *Ibid*, p. 150.

Para analisar a ambiguidade entre as figuras de autor e narrador na autoficção, Diana Klinger se vale da *performance*, conceito que ganhou força na segunda metade do século XX e tem como base a superação da dicotomia arte/vida. Alinhando estudos da filosofia, antropologia e do estruturalismo, Klinger defende que a autoficção não pressupõe a existência de um sujeito prévio, ou seja, do modelo que a escrita biográfica pode copiar ou trair. Para ela, não mais existe original e cópia, mas apenas “uma construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor”⁶². Desse modo, texto e atuação do autor na vida pública “são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente.”⁶³. O interesse pela matéria autobiográfica, nesse caso, não se dá mais pela referencialidade, mas pela “ilusão de presença”. A figura do autor resulta então de um processo que opera dentro e fora do texto ficcional. O autor, a um só tempo real e fictício, é comparado a um ator, na medida em que autoficção implica a dramatização de si fundada na construção simultânea de autor e narrador (personagem).

Não é meu intento discutir se a autoficção é procedimento ou gênero. Da discussão, me interessa quando leva em conta a ambiguidade do pacto de leitura, por isso as acepções de Lecarme, Jeannelle e Klinger são as que me convêm. No caso específico de Klinger, me chama atenção considerar essa ambivalência também na atuação do autor na esfera pública, algo flagrante em Modiano.

Ainda no âmbito das escritas de si, outra vertente que julgo importante mobilizar é o *récit de filiation*, expressão cunhada por Dominique Viart. Segundo o crítico, essa nova forma de escrita de si, cujas marcos iniciais, segundo ele, são *La Place*, de Annie Ernaux (1983), e *Vies minuscules* (1984), de Pierre Michon, é “uma substituta da autobiografia” na medida em que troca a “interioridade” pela “anterioridade”, pois a escrita sobre um ou mais antepassados é “o desvio necessário para chegar a si, para se compreender nessa herança”⁶⁴.

⁶² Klinger, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v.10, n.12, 2008, p. 20.

⁶³ *Ibid*, p. 24.

⁶⁴ Viart, Dominique; Vercier, Bruno. *La Littérature française au présent: Héritage, modernité, mutations*. 2ª ed. aumentada. Paris: Bordas, 2008, p. 80. Original: “Le récit de l’autre – le père, la mère ou tel aïeul – est le détour nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans cet héritage : le récit de filiation est un substitut de l’autobiographie [...]”.

Afora a característica central, sobre ao movimento identitário empreendido pelo *récit de filiation*, Viart aponta outras três de ordem formal. Identificadas por ele em *La Place*, são elas:

- O *récit de filiation* “se relaciona com romance por meio da ficção que às vezes é obrigado a construir e com a autobiografia pelas dimensões factual e íntima que lhes são próprias, mas sem jamais se transformar nessas formas”.
- “O *récit de filiation* não se desdobra segundo uma linearidade cronológica restituída. *Ele é antes uma coletânea.* [...] Ele é ainda, por força das circunstâncias, uma *investigação* [...].
- “[...] esse tipo de texto *traz à tona a questão da língua*, não apenas pela fidelidade ao universo familiar [...], mas também pela preocupação de não se fazer arte com o que não é [...]”⁶⁵.

A característica principal dessa forma, por si só, vai ao encontro de um elemento crucial da escrita autobiográfica de Modiano: a obsessão pelo passado familiar durante a Ocupação, sobretudo pela biografia do pai judeu ausente e sobre quem paira o fantasma do colaboracionismo. Compreender as circunstâncias que levaram o pai à prisão e sobretudo as que o fizeram deixá-la e, assim, escapar da barbárie nazista, são decisivas para Modiano, razão pela qual revisita o episódio aproximadamente vinte vezes ao longo de sua obra. O trecho ilustra bem o que está em jogo no *récit de filiation*: o deslocamento da “interioridade” para a “anterioridade” a fim de “saber *quem* somos interrogando aqueles de quem descendemos”⁶⁶.

O exame do passado familiar do narrador está presente em *Dora Bruder*, embora de modo indireto pois a história do pai é evocada por intermédio da biografia de Dora. Quanto às características formais do *récit de filiation*, duas delas estão no livro: a presença de elementos do romance e da autobiografia e o viés investigativo da narrativa. VIART compara o texto do *récit de filiation* a uma “escavação do tempo passado”, pois escrito com a ajuda de arquivos, documentos, depoimentos, fotografias, já que o narrador conhece por si mesmo detalhes de

⁶⁵ Ibid, p. 80-81. Original: “[...] *traite avec le roman par la fiction que parfois il est obligé de construire et avec l'autobiographie par les dimensions factuelle et intime qui sont les siennes, sans jamais s'y résorber pour autant.* Le *récit de filiation* ne se déploie pas selon une linéarité chronologique restituée. *Il est d'abord un recueil* [...] Il est ensuite, par la force des choses, une enquête [...]

[...] ce type de texte pose la question de la langue, non seulement par fidélité à l'univers familial – l'écriture « plate » -, mais aussi, pour Ernaux, par souci de ne pas faire de l'art avec ce qui n'en est pas”.

⁶⁶ Ibid, p. 82. Original: “[...] savoir *qui* on est en interrogeant ce dont on hérite”.

acontecimentos que não testemunhou, muito menos o que então pensavam e sentiam seus ancestrais. Mas ainda não basta, e o malogro da investigação é incorporado ao texto. Comenta Viart: “A maior parte desses textos têm uma parcela de incerteza, levantam conjecturas, propõem várias versões possíveis para um mesmo acontecimento. Eles incorporam suas hesitações, enquanto a literatura de gerações anteriores se desejava mais assertiva”⁶⁷. E, se o caráter lacunar incita conjecturas, naturalmente também abre espaço para a ficção, o que Viart leva em conta e ainda chama a atenção para a dificuldade de, nesses casos, identificar o conteúdo ficcional⁶⁸.

Desse modo, se a autoficção – tal como entendida por Lecarme, Jeannelle e Klinger – contribuem para analisar a ambiguidade do pacto em jogo, o *récit de filiation* de Viart, por sua vez, parece mais proveitoso para compreender a relevância da investigação do passado familiar para o narrador e as especificidades formais de sua empreitada.

Criar para si um passado com o passado de outrem

“[...] meu objetivo: criar para mim um passado e uma memória com o passado dos outros.”⁶⁹

Patrick Modiano

Ao folhear em 1988 a edição do jornal *Paris Soir* de 31 de dezembro de 1941, Modiano leu, na chamada “De ontem a hoje”, uma nota de desaparecimento que o aturdiu:

Procura-se uma jovem, Dora Bruder, 15 anos, 1,55 cm, rosto oval, olhos marrom-acinzentados, casacaõ cinza, suéter bordô, saia e chapéu azul-

⁶⁷ Ibid, p. 95. Original: “La plupart de ces textes ont la part de l’incertain, déploient des conjectures, proposent plusieurs versions possibles d’un même événement. Ils affichent leurs hésitations, quand la littérature des générations antérieures se voulait plus assertive”.

⁶⁸ Ibid, p. 98. Original: “Le récit de filiation est aussi contraint de suppléer au manque d’information par l’exercice de l’imagination, et doit avoir recours à la fiction. Dès lors il est difficile parfois d’établir des distinctions trop nettes”.

⁶⁹ Modiano, Patrick, *Emmanuel Berl, Interrogatoire*. Paris, Gallimard, 1976, p. 9. Original: “mon dessein: me créer un passé et une mémoire avec le passé des autres”.

marinho, sapatos marrons. Qualquer informação, dirigir-se ao Sr. e à Sra. Bruder, bulevar Ornano, 41, Paris.⁷⁰

O acaso (*hasard*), substantivo tão simbólico do léxico modiano, se algum papel teve na descoberta da nota, foi ínfimo. A essa altura, já eram muitos os anos a reunir um robusto e diverso acervo documental sobre a guerra e o colaboracionismo. Embora brevíssima, além da *Paris Ocupada*, a nota conversa abertamente com outro elemento-chave de sua obra, algo que o autor considera uma pulsão: “a motivação, a pulsão para escrever, é [...] sempre partir de um desaparecimento, de construir uma busca a partir daí”⁷¹. Para Cosnard⁷², a nota, desde a chamada, se coaduna perfeitamente com essa pulsão que, à época, já movia Modiano há tempos: procurar, em Paris, traços de desaparecidos a fim de resgatar a memória deles “de ontem a hoje”. Mas não é tudo. Cosnard identifica ainda uma série de sinais que podem ter potencializado o interesse pela nota. Também se chamava Dora a irmã dos três primos de Albert Modiano assassinados pela SS na Itália em 1943, tragédia familiar contada em *Un pedigree*. Após a morte dos irmãos, essa prima do pai se casou com um certo Aldo, nome pelo qual costumavam chamar Albert. O Boulevard Ornano, endereço dos pais de Dora, é familiar a Modiano, que também morou no 18º *arrondissement*. Fato é que a leitura da nota foi decisiva, pois ensejou uma busca obstinada por Dora Bruder, a quem dedicaria livro homônimo nove anos depois.

Nesse ínterim, entremeou a investigação sobre a jovem com a publicação de seis romances, na maioria dos quais Dora reverbera, sobretudo em *Voyages de nocces* (1990). Por ora, contudo, é oportuno deter-se na investigação fora dos livros, mais precisamente com base na relação que o autor travou com o advogado e historiador Serge Klarsfeld. Depois da nota, Modiano localizou o nome de Dora no *Memorial da deportação dos Judeus da França*, escrito por Serge Klarsfeld em parceria com a esposa Beate e publicado em 1978. Com isso, sabe que

⁷⁰ Modiano, Patrick. *Dora Bruder*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 5.

Os trechos de *Dora Bruder* citados são da tradução brasileira. Quando houver trechos dessa tradução que me parecem problemáticos dessa tradução, serão indicadas escolhas minhas.

⁷¹ Modiano, Patrick. Seule l'écriture est tangible. [Entrevista concedida a] Maryline Heck. *Le Magazine Littéraire*, 490, p.65, nov. 2009. Original: "La motivation, la pulsion à écrire, c'est pour moi toujours de partir d'une disparition, de construire une quête à partir de là".

⁷² *Ibid*, p. 225.

a jovem fora deportada para Auschwitz junto ao pai, o austríaco Ernest, no comboio de Drancy em 18 de setembro de 1942. Não são informados, porém, a data e o local de seu nascimento, apenas do pai e daquela que Modiano intui ser a mãe, a romena Cécile Bruder, deportada para o mesmo destino em 11 de fevereiro de 1943.

Outras informações só seriam encontradas anos depois, sobretudo graças a Klarsfeld, com quem Modiano se correspondeu entre 1995 e 1997. Em carta de 27 de março de 1995, envia ao advogado a página do *Paris Soir* com a nota de desaparecimento e afirma ser ele o único capaz de ajudá-lo a compreender as poucas pistas reunidas sobre Dora. A essa altura, já sabe que ela fugiu de um pensionato da Rua de Picpus, mas desconhece a causa. Klarsfeld, mais que solidário, mostra-se empenhado. Consulta arquivos nos quais descobre informações valiosas, mas insuficientes para preencher tantas lacunas. Chega a encontrar fotos de Dora e seus familiares e as envia prontamente a Modiano, que reage com espanto e gratidão. Das perguntas em aberto, a que mais parece incomodá-lo é a motivação da fuga de Dora, como revela em carta de 10 de janeiro de 1996: “É absolutamente necessário que saibamos por que ela fez aquela fuga da rua de Picpus”⁷³. Essa lacuna, porém, não será preenchida. A correspondência termina com a publicação do livro e algum desapontamento por parte de Klarsfeld, que assim reage à leitura:

Eu recebi *Dora Bruder*, que é um belo livro sobre ela e sobre você também. Permita-me, contudo, destacar que a busca, tal como você a narrou, está mais próxima do romance do que da realidade, já que você me apagou, e, no entanto, Deus sabe que eu trabalhei para descobrir e reunir informações sobre Dora e comunicá-las a você. [...]

Talvez você esteja apaixonado por Dora ou pelo mistério dela e [...] deseje cuidá-la por si mesmo, fazendo com que seja amada por um grande público. Eu ficarei então com os milhares de rostos que pude encontrar, entre os quais o de Dora, sem tentar compreender o bastante.⁷⁴

⁷³ Modiano, Patrick. Klarsfeld, Serge. Correspondance Modiano/Klarsfeld. In: Heck, Maryline; Guidee, Raphaëlle (org.). Cahier L’Herne Modiano n° 98. Paris: Éditions de L’Herne, 2012, p. 182. Original: “Il faut absolument que nous sachions pourquoi elle a fait cette fugue de la rue de Picpus”.

⁷⁴ Ibid, p. 186. Original: “J’ai bien reçu « Dora Bruder » qui est un beau livre sur elle et sur vous aussi. Permettez-moi cependant de remarquer que l’enquête, telle que vous la narrez, tient plus du roman que de la réalité,

Klarsfeld se sente injustiçado por Modiano, que tomou apenas para si uma busca que fora a quatro mãos, aproximando-a mais “do romance do que da realidade”. Ao que parece, o advogado dava como certa sua presença na obra. A julgar pelo título e pela tira vermelha que abraça o livro com a data o local de nascimento de Dora, seria natural inferir ter recebido a biografia da jovem, e, se o fez, na condição de principal fonte do trabalho, imaginava ao menos ser citado. No livro, porém, é só o “amigo” que encontrou em Nova Iorque o documento por meio do qual o narrador descobriu a segunda fuga de Dora.

Mas Modiano não parece ter sido ingrato. Na carta remetida a Klarsfeld com o livro, afirma: “Àqueles que me perguntam, eu me permito dizer que você me colocou em contato com algumas pistas que me foram preciosas”⁷⁵. Em entrevista à Gallimard, por ocasião do lançamento, menciona a contribuição de Klarsfeld para a pesquisa, afora declarações e artigos para a imprensa em que enaltece o trabalho do advogado e sua esposa para a preservação da memória dos judeus franceses ceifados pela guerra.

Dora Bruder não é um romance, o pacto de leitura não é o ficcional de tantas obras anteriores. O narrador em primeira pessoa, embora inominado, está colado ao autor graças não apenas a informações que remetem diretamente à vida e à carreira dele, como a menção a seu primeiro romance *La place de l'étoile*, mas também à investigação que se desenrola, segundo Viart, norteadas por “uma verdadeira pertinência de referências históricas”⁷⁶, inclusive com citação de fontes em notas de rodapé, minúcia e referencialidade contrastantes com obras anteriores, nas quais eventos históricos estavam em segundo plano, implícitos. Para o crítico, em *Dora Bruder* há, “no próprio escritor”, um “adensamento da função narrativa”, “uma nova centralização do propósito em torno de uma questão maior: qual foi o

puisque vous m'effacez et pourtant Dieu sait que j'ai oeuvré pour découvrir et rassembler des informations sur Dora et vous la communiquer. [...]

Peut-être êtes-vous amoureux de Dora ou de son ombre et [...] vous tenez à la garder pour vous-même, tout en la faisant aimer par un large public. Je resterai donc avec les milliers de visages que j'ai pu retrouver, dont celui de Dora, sans trop chercher à comprendre”.

⁷⁵ Ibid, p. 186. Original: “À ceux qui me interrogent, je me permets de dire que vous m'avez mis sur certaines pistes qui m'ont été précieuses”.

⁷⁶ Viart, Dominique. L'impossible narration de l'Histoire. In: Julien, Anne-Yvonne (Org.). *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris : Hermann, 2010, p. 64.

trajeto biográfico dessa jovem, como reconstituí-lo?”⁷⁷, razão pela qual acredita que o livro representa “uma profunda reorientação estética” na obra de Modiano.

A robusta matéria referencial mobilizada em favor dessa “questão maior” levou à adoção do livro em escolas francesas para se discutir o gênero biografia. Entre os livros de Modiano sem a designação “romance”, *Dora Bruder* decerto é o de o maior pendor biográfico, pois nos outros o fio condutor é a busca pelo passado do próprio narrador. Falar em biografia, porém, é problemático. A começar pelo viés *em curso* do texto, dada a reconstituição, no presente enunciativo, dos entraves do narrador para descobrir e coadunar o que reúne sobre Dora, na contramão de uma biografia modelar. Mas sobretudo porque, à biografia de Dora, o narrador não raro entrelaça a sua, e, para isso, se vale da ficção. O espelhamento entre investigador e investigado atravessa a obra de Modiano sob múltiplas variações enquanto representações do *eu rarefeito* de que falei há pouco. Embora colado a Modiano, o narrador de *Dora Bruder* se comporta como outros tantos protagonistas modianos, impelidos a uma investigação identitária à qual se fundem. Em *Dora Bruder*, engendra-se, portanto, curiosa mistura de autor e personagem, criador e criatura, de que resulta pacto de leitura ambivalente. Com roupagem autobiográfica, sim, mas um típico narrador modiano, razão pela qual será aludido apenas enquanto *narrador*. Convém, então, voltar à querela de Klarsfeld para dizer que o espelhamento entre o narrador e Dora não é simples manifestação apaixonada ou egoísta. Se o advogado diz ter sido apagado, foi porque, da busca identitária modiana, em geral participam apenas dois: investigador e investigado.

Registros civis, fichas policiais, cartas sobre Dora e seus parentes, cartas enviadas à Chefatura de Polícia da Ocupação, circulares de polícia, entre outros documentos pontuam a narração da busca por Dora. Se a cada consulta documental, uma dúvida é esclarecida, outras tantas costumam surgir, de modo que, paradoxalmente, o saldo parece cada vez mais negativo. O processo é análogo àquele empreendido pelo protagonista da narrativa XII de *Livret* que, obstinado em escrever a biografia de *Harry Dressel*, encontra tantos fios soltos durante a investigação, que resolve intitular seu livro de *As vidas de Harry Dressel*. A dimensão lacunar da busca por Dora parece ainda mimetizada na estrutura do livro, repleta

⁷⁷ Ibid, p. 64.

de espaços em branco: os maiores – entre os blocos de texto que poderíamos considerar breves capítulos não numerados – e os menores – recorrentes nesses blocos-capítulos. Diante de lacunas sobre a vida da jovem, o narrador faz conjecturas e por vezes é levado a preenchê-las com uma camada em que se misturam autobiografia e ficção.

Depois de consultar uma foto de Dora iluminada pelo sol, o narrador especula como teriam sido outros dias de verão dela. De início, trechos como “Os pais de Dora levaram-na ao cinema [...] Ou ela teria ido sozinha?” e “ela deve ter brincado na praça” indicam o viés especulativo desse exercício, mas pouco depois – e com sutileza – o tom se torna assertivo, mudança acompanhada de outra: ao empregar a primeira pessoa do plural, o narrador passa a testemunho de uma cena outrora apenas imaginada com distanciamento:

[...] O bairro, às vezes, parecia uma pequena aldeia. Os vizinhos colocavam cadeiras nas calçadas, à noite, para conversar. *A gente costumava*⁷⁸ tomar uma limonada no terraço de um bar. Às vezes, homens que nunca se sabia ao certo se eram pastores ou feirantes passavam com suas cabras, vendendo um grande copo de leite por dez *sous*. A espuma lhes deixava um bigode branco.⁷⁹

Algo semelhante ocorre em outro capítulo, no qual imagina os itinerários de ida e volta das visitas de Dora aos pais nos domingos de verão de 1940, quando internada no pensionato da rua Picpus. À mão, o único elemento da realidade que pode ajudá-lo é o mapa do metrô, com base no qual tenta refazer os supostos trajetos da jovem. Entre as estações citadas está a de Simplon, em frente ao endereço dos Bruder à época. Em novo parágrafo, o narrador comenta sua própria experiência quando, vinte anos depois de Dora, frequentemente pegava o metrô em Simplon: “Era sempre por volta das dez da noite. A estação estava deserta a essa hora, e os trens só vinham em longos intervalos”⁸⁰. Nos dois parágrafos seguintes – os últimos do capítulo – a perspectiva volta-se novamente para Dora:

⁷⁸ Grifos meus. O “a gente” é uma escolha de tradução minha. A opção da tradutora por “Era comum ir-se tomar uma pequena aldeia” me parece equivocada, pois, no original, o “on” aparece nesta e na próxima frase. A meu ver o “on” é indicação de “a gente”, cuja ambiguidade entre a primeira e a terceira pessoa representa, meu ver, o encurtamento da distância entre o narrador e a cena descrita.

⁷⁹ Ibid, p. 31.

⁸⁰ Ibid, p. 41.

Ela também devia fazer o mesmo caminho de volta, aos domingos de tarde. Seus pais a levariam? Na estação de Nation, era preciso andar um pouco ainda e o caminho mais curto era pegar a rua Picpus, indo pela Fabre de Eglantine.

Era como voltar a uma prisão. Os dias encurtavam. Já era noite quando ela cruzava o pátio, passando em frente ao falso rochedo do monumento funerário. Uma lâmpada acesa no patamar. Ela atravessava os corredores. A capela, para as orações de domingo à noite. Depois, fila em silêncio, até o dormitório.⁸¹

Ao longo do capítulo, a despeito do intervalo de vinte anos que separa as experiências do narrador e Dora naquele espaço, a perspectiva da cena é alternada livremente entre eles. Além disso, entre os dois parágrafos finais, nota-se a mudança do tom especulativo (“devia fazer”, “Seus pais a levariam?”) para o tom assertivo (“Já era noite quando ela cruzava o pátio”), a ponto de descrever detalhes da ambientação, como a lâmpada acesa no patamar e o silêncio da fila que conduzia Dora até o dormitório do pensionato.

Mas nem sempre o espelhamento é pleno. Afora os dias em que ela fugiu e voltou, o narrador nada sabe. A motivação, as sensações vividas ao fugir, para onde fora, como vivera durante os quatro meses de fuga, tudo o mais são perguntas. Diante desse hiato, o narrador relembra quando fugiu de um pensionato, vinte anos depois de Dora:

Lembro-me da forte emoção que experimentei ao fugir em janeiro de 1960 – tão forte que acho que até hoje não conheci nada igual. Era como a embriaguez de arrebentar, de uma só vez, todas as amarras: ruptura brutal e voluntária com a disciplina imposta, o pensionato, os professores, os colegas de classe.⁸²

Mais tarde, pondera: “Penso em Dora Bruder. Digo a mim mesmo que sua fuga não era tão simples como a que vivi [...], num mundo que se tornara inofensivo”⁸³. Desta vez ele não empresta sua memória à da jovem, não ousa tornar dela emoções e pensamentos dele ao

⁸¹ Ibid, p. 42.

⁸² Ibid, p. 72.

⁸³ Ibid, p. 73.

fugir. Passagens como essa em que o narrador demarca algum distanciamento em relação a Dora insinuam interpretações de que a identificação do narrador com ela é apenas pontual, fruto de um gesto apenas biográfico, sem grandes reverberações para a identidade do narrador. Michaël Sheringham defende que o narrador, embora não esconda seu desejo de se identificar com Dora, mantém a distância que o separa dela⁸⁴. Blanckeman, embora reconheça que o narrador não sai incólume do gesto de escrita, acredita que o livro não constitui um “autorretrato diferenciado, o que seria um tanto inconveniente”⁸⁵.

Mas trechos como esse são raros. Os espaços onde são ambientados eventos da vida de Dora são quase sempre os frequentados pelo narrador durante a infância e juventude. É quase sistemático: “ele evoca a presença dela em um local, depois acaba por dizer que ele também o frequentou”⁸⁶. Esse procedimento, interpreta Maryline Heck, parece traduzir o desejo de apropriar-se do passado de Dora, apropriação que resulta no “próprio movimento do texto, feito de vai-e-vem entre a vida da jovem e a do narrador”⁸⁷. Como são muitos os vazios na biografia da jovem, preencher parte deles com a biografia do narrador implica contato permanente com o próprio passado, contexto favorável para um autoexame, um novo olhar para si. Para Sylvie Servoise, a busca por Dora é um meio de o narrador buscar a si, “como se reconstituir a vida da jovem, coletando documentos, interrogando testemunhas, examinando lugares, viesse a reunir os fragmentos esparsos de sua própria vida, de sua própria identidade”⁸⁸.

⁸⁴ Sheringham, Michaël. Le dispositif *Voyages de nocces – Dora Bruder*. In: Roche, Roger-Yves (Org.), *Lectures de Modiano*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2009, p. 245. Original: “Sans cacher son désir de s’identifier à Dora il maintient la distance qui le sépare d’elle”.

⁸⁵ Ibid, 2014, p. 132. Original: “Le récit ne constitue cependant pas un autoportrait différé, ce qui serait quelque peu inconvenant”.

⁸⁶ Ibid, 2007, p. 6. Original: “Les lieux de Dora sont d’ailleurs souvent ceux de sa propre jeunesse et c’est presque toujours à partir des espaces qu’il arpente que le narrateur crée des liens entre lui et la jeune fille, selon un procédé quasi systématique : il évoque la présence de celle-ci dans un endroit, puis finit par dire qu’il l’a lui aussi fréquenté”.

⁸⁷ Ibid, 2007, p. 5-6. Original: “Or, ce désir de mettre ses pas dans ceux de la jeune fille semble traduire celui de s’approprier son passé.”; “On pourrait d’ailleurs aller jusqu’à voir dans l’acte d’appropriation du passé de l’autre le mouvement même du texte, fait de va-et-vient entre la vie de la jeune fille et celle du narrateur”.

⁸⁸ Servoise, Sylvie. *Dora Bruder* de Patrick Modiano ou l’impossible récit d’une vie. In: M. Wittmann (org.), *Biographie et roman*, Metz, Centre de Recherche Écritures de l’Université Paul Verlaine, 2012, p. 6. Original: “Tout se passe comme si, à travers l’enquête sur Dora, c’était lui-même que recherchait le narrateur, comme si reconstituer la vie de la jeune fille, en collectant des documents, en interrogeant des témoins, en questionnant les lieux, revenait à rassembler les fragments épars de sa propre histoire, de sa propre identité”.

O comportamento lembra o de Guy Roland, narrador do quinto romance de Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, de 1978, que lhe rendeu o Goncourt. Em 1965, dez anos após ficar amnésico e com o fechamento da agência onde trabalhou por 8 anos, esse detetive particular decide investigar o próprio passado. Mas sequer tem um nome verdadeiro. “Guy Roland” foi o que lhe forjou com documentos o experiente detetive Hutte, a quem um dia procurou em busca de pistas sobre si e de quem acabou funcionário. Julgando-se “nada”, “nada além duma silhueta clara”⁸⁹, Guy vai em busca de respostas e, para isso, colhe testemunhos, consulta atas de nascimento, listas telefônicas, catálogos de personalidades, bilhetes, fotos. Na medida em que indícios convergem para um tal Freddie Howard de Luz, não tarda até o narrador povoar seu “nada” interior com cacos do passado de Freddie, sentindo-se o próprio. Mas quando a investigação descarta a hipótese de que ele seja Freddie e aponta para um Pedro McEvoy, pseudônimo usado durante a Segunda Guerra por Jimmy Pedro Stern, a identificação logo se dá em favor deste, a ponto de vivenciar “estalos” de memória em ambientes por onde Pedro passou. “A vista que se tinha desse quarto me causava um sentimento de inquietação, uma apreensão que já conhecera antes [...] Estava *seguro*⁹⁰ que, frequentemente, à mesma hora, tinha estado ali, imóvel, espreitando, sem fazer o menor gesto e sem sequer ousar acender uma luz”⁹¹. Mas, a despeito da investigação obsessiva, a lacuna identitária persiste. Não há como concluir que seja Pedro. Após o malogro, escreve uma carta ao antigo patrão, em que afirma:

Farrapos, estilhaços de alguma coisa voltavam a mim bruscamente ao longo das minhas investigações...

Mas afinal, talvez seja isso, uma vida...

Será que se trata realmente da minha? Ou da de um outro dentro da qual escorreguei?⁹²

Com efeito, Guy Roland é uma versão hiperbólica dessa apropriação do passado de outrem, pois, amnésico, tudo o que é do outro se torna seu. Quanto ao narrador de *Dora*

⁸⁹ Modiano, Patrick. *Uma rua de Roma*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 7.

⁹⁰ Grifo meu

⁹¹ *Ibid*, p. 102.

⁹² *Ibid*, p. 209.

Bruder, não se pode, é verdade, defini-lo como “nada além de uma silhueta clara”, mas nem tampouco como um retrato bem acabado. Se memórias dele e de Dora se interpenetram, é porque ambas identidades são incompletas, de modo que a engrenagem principal do texto é a mesma de *Rue de Boutiques Obscures* e outros tantos romances modianianos. Para Felipe Cammaert, o vazio do sujeito na obra de Modiano – “cujas implicações no plano autobiográfico são impressionantes”, enfatiza – é preenchido pela imaginação, de modo que, no plano da composição romanesca, ele opera “como uma espécie de gatilho narrativo”⁹³.

Resgatar do esquecimento a jovem Dora, cuja condição de vítima da barbárie nazista é inequívoca, enseja um novo olhar, compassivo, para um dos motivos autobiográficos mais significativos da poética modianiana: a primeira das duas prisões de Albert durante a Ocupação. Em fevereiro de 1942, foi promulgado um decreto que proibia judeus parisienses de mudarem de endereço e saírem de casa após as oito da noite. Foi naquele mês, mais precisamente na noite em que o decreto entrou em vigor, que Albert foi preso pela primeira vez junto com uma amiga. O episódio foi relatado ao narrador pelo pai uma única vez, em 1963. Albert disse ao filho ter notado na semiescuridão do camburão que o conduzia à sede da Polícia de Assuntos Judaicos, uma jovem de uns 18 anos que logo perdeu de vista quando foi conduzido ao chefe da polícia. Quando o narrador soube da existência de Dora, sobreveio a moça de que o pai lhe havia falado, ao que cogitou se poderia ser Dora, já que naquela noite haviam se passado dois meses desde que ela fugira do pensionato. Na versão narrada em *Livret de famille*, porém, Albert disse que ele e a amiga haviam sido transportados com uma dezena de outras pessoas sem destacar nenhuma delas.

É nítido, portanto, o desejo de aproximar Dora e Albert. Cabe destacar que essa aproximação – ao que tudo indica ficcionalmente forjada, já que o narrador expressa o desejo de que seu pai e ela tivessem se conhecido naquele inverno de 1942 – acontece na reconstituição da primeira detenção de Albert, da qual conseguiu escapar. A segunda, um ano depois, da qual foi solto supostamente graças a um amigo colaboracionista, sequer aparece no livro. O pai, a exemplo de Dora, é retratado como um rebelde fugitivo. Desta vez, portanto, a visão do narrador em relação ao pai é claramente positiva porque mediada por Dora, sobre quem não pairam dúvidas quanto ao estatuto de vítima. É como se características comuns

⁹³ Ibid, p. 361.

entre eles – a juventude, a condição judaica – somadas a coincidências – ambos foram reprovados no censo de 1940, o que lhes privava de uma existência legal – permitissem ao narrador considerar o pai uma vítima das contingências, a ponto de concluir: “[...] já que fizeram dele um fora da lei, ele seguiria esta inclinação pela força dos acontecimentos”⁹⁴. O fato de mais adiante comentar ter descoberto, com base em uma consulta a documentos, que a jovem do camburão não poderia ser Dora parece até tentar dar estatuto factual à menção da jovem no relato do pai. Mas a julgar pelo movimento que atravessa a obra, a presença da jovem no relato de Albert mais parece recurso ficcional para entrecruzar biografias, preencher vazios, desta vez no sentido inverso, ou seja, em direção ao narrador.

Não bastasse o livro apresentar uma variação deste episódio central da poética modianiana, Dora Bruder tornou-se parte da mitologia do autor, ou seja, ela entrou para o rol de personagens que atravessam a obra com múltiplas variações, a exemplo de Albert Modiano e aquele que o teria livrado da prisão, Eddy Pagnon, colaboracionista membro do bando da rua Lauriston. Em livros anteriores, mas naturalmente após encontrar a nota de desaparecimento, a jovem judia já ecoava em chave ficcional, como em *Voyages de Noces* (1990) e *Fleurs de ruine* (1991). Em ambos, a leitura de uma nota de desaparecimento é fundamental para a busca identitária empreendida pelos narradores. Dora ecoa sobretudo no primeiro, mais precisamente na figura da atriz Ingrid Teyrsen, desaparecida em Paris durante a Ocupação. A sintaxe da nota é rigorosamente a mesma, e as diferenças de idade, estatura, descrição do rosto e até endereço entre Dora e Ingrid, muito sutis. Mas ecoa também após o livro homônimo, como em duas das três narradoras de *Des inconnues* (1999) e em Thérèse, protagonista de *La petite bijou*, todas com passagem por pensionatos religiosos.

⁹⁴ Ibid, p. 59-60.

O tempo ocupado

O emaranhamento identitário entre o narrador e Dora é favorecido por outro, de ordem temporal, graças à engenhosa costura dos anos 1990, 1960 e 1940. O primeiro estrato corresponde ao presente da enunciação no qual o narrador empreende a busca pela jovem e a escrita do livro; o segundo, à juventude dele; o outro, à Ocupação. Embora Modiano resgate Dora do esquecimento como o fez e continuou a fazer com tantos de seus personagens – razão pela qual a chamada “De ontem a hoje” na nota de desaparecimento da jovem assume viés metonímico –, o resgate não se dá de modo usual. O presente da enunciação não é o terreno estável onde o correr do dia faz o tempo parecer tangível, de onde o passado remoto e o futuro são abstrações inequívocas. Ele está sujeito a fissuras nas quais um outro tempo irrompe, uma era turbulenta de ações repetidas ao infinito; perpétua, portanto: a Ocupação. Mais que isso: é como se toda época posterior a ela fosse seu simulacro, arremedo, condição disfarçada pela agitação de Paris e por seus dias de luz, mas entrevista quando a cidade se aquieta ou anuvia. O narrador identifica, persegue esses interstícios e lhes dá estatuto de realidade, julgando válido, para conhecer Dora, tanto recuar no tempo quanto atravessá-lo. “Tenho a impressão de que estou inteiramente só ao fazer este paralelo entre a Paris daquele tempo e a de hoje [...]. Por instantes, o elo se enfraquece e parece que vai se romper, em algumas noites, a cidade de ontem aparece em reflexos fortuitos, atrás da de hoje.”⁹⁵

A técnica de tempos emaranhados, que Blanckeman chama de *en abyme du temps*⁹⁶ em alusão ao *mise en abyme* de Gide, é marcadamente modianiana. Para o crítico, essa estrutura temporal engendra um “presente eterno”, ao favorecer mais “o entrelaçamento de épocas do que sua sucessão”⁹⁷. No capítulo anterior, viu-se que o jovem narrador de *Livret de famille* descreve, como tivesse presenciado, um episódio da vida do pai ocorrido há trinta

⁹⁵ Ibid, p. 46.

⁹⁶ Ibid, 2019, p. 24.

⁹⁷ Ibid, 2014, p. 131.

anos. Nos romances, ela é recorrente e, não raro, com implicação identitária. A atmosfera da guerra da Argélia em *Villa Triste* remete à da Paris ocupada. Em *Vestiaire de l'enfance*, de 1989, cenas de décadas diferentes se confundem em “um fenômeno de sobreimpressão”, mesma descrição usada para definir o procedimento em *Chien de printemps*, de 1993, quatro anos antes de *Dora Bruder*.

Por ser talvez o principal exemplo dessa técnica empregada com implicação identitária, *Chien de printemps* merece comentário mais detido. Numa tarde de primavera de 1964 em um café parisiense, o narrador inominado em primeira pessoa – à época jovem aspirante a escritor – conheceu o fotógrafo Francis Jansen, sujeito ensimesmado, afeito a silêncios que poucos meses depois deixou Paris rumo ao México sem deixar rastros. Eis que, numa tarde de primavera de 1992, o mês de abril se funde, “por um fenômeno de sobreimpressão, ao de abril de 1964, e a outros futuros meses de abril”⁹⁸, de modo que a lembrança de Jansen ressurgiu e impele o narrador a tirar do esquecimento alguém que desejou ser esquecido.

A Ocupação não é citada nesse excerto de suspensão do tempo cronológico, mas está em filigrana no trecho do romance. Nascido em Anvers na Bélgica e de ascendência italiana, Jansen passou os dois primeiros anos da Ocupação em Paris quando chegou a ser preso como judeu no campo de Drancy, mas foi solto graças ao consulado da Itália. Nos anos 1940, começou a fotografar pessoas e, para cada foto, escrevia no verso legenda meticulosa com data, local, nome da pessoa e alguns comentários, comportamento semelhante ao do narrador nos anos 1960, empenhado em catalogar o vasto acervo de Jansen sob justificativa de que as fotos têm “interesse documental”, por serem “o testemunho de pessoas e coisas esquecidas”⁹⁹. Ao ver a obsessão do jovem narrador, Jansen, a essa altura desdenhoso, arrependido até daquela sua pertinácia, conclui: “Eu devia ser tão maníaco quanto você naquele tempo...”¹⁰⁰. Nos anos 1990, sugere-se que o ímpeto investigativo do narrador também arrefeceu, pois julga hoje compreender melhor o estado de espírito de Jansen quando o conheceu há três décadas. Ora, mas não é dessa época, estrato mais recente, que se obstina

⁹⁸ Modiano, Patrick. *Primavera de cão*. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 14.

⁹⁹ *Ibid*, p. 21.

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 22.

em saber quem foi Jansen? Sim, mas por força daquela tarde de primaveras sobrepostas, quando a lembrança do fotógrafo, em quem não pensava por cerca de trinta anos, irrompe. Posto que a engrenagem do romance é justamente a obstinação investigativa e sua primeira ocorrência na linha do tempo é com Jansen nos anos 1940, é lícito interpretar que a primavera original – a primavera de cão – é, na verdade, a Ocupação. Assim, ao reproduzir com variação sutil o comportamento do jovem Jansen, o narrador atua como seu duplo, fenômeno que sente em sonho: “Um pensamento me acompanhava, a princípio vago, e cada vez mais e mais preciso: eu me chamava Francis Jansen”¹⁰¹.

Cabe também discorrer sobre *Un cirque passe*, de 1992, em que as mesmas três camadas se entremeiam, embora o núcleo da trama se desenrole nos anos 1960. Elementos autobiográficos de Modiano são mais perceptíveis nesse romance, a começar pelo narrador em primeira pessoa Jean, mesmo prenome do autor, cujo nome de batismo é Jean Patrick Modiano. Lá estão os motivos do jovem aspirante a escritor deixado à margem pelos pais e da figura paterna ambígua às voltas com negócios escusos e outrora perseguido durante a Ocupação por ser judeu, mas o argumento e alguns personagens centrais da trama são ficcionais. O presente da enunciação nos anos 1990 aparece pontualmente nas falas do narrador, já na meia idade, ao revisitar seu romance com a enigmática Gisèle em Paris quando ele tinha dezoito anos. A principal engrenagem da trama é o romance do jovem casal, menos por envolver Jean em uma rede de contatos suspeitos em torno de Gisèle, o que dá fôlego e suspense à trama, que por se apresentar redentor para ele, uma vez oportunidade de ruptura com o passado nefasto do qual se sente cativo. Fugir com a amante para Roma seria libertar-se da malfadada herança paterna, desprender-se de uma teia de cenários, atores e ações que teimam em se repetir ao redor: o silêncio de uma noite no cais Conti é o mesmo que o pai “certamente conheceu durante as noites da Ocupação”¹⁰², o homem que interpelou Jean em um café é o sujeito encarregado de encontrar judeus clandestinos que vinte anos atrás bateu à porta do apartamento do pai e continuará a repetir sua missão “por toda a eternidade”¹⁰³. Há, portanto, forte dimensão identitária na fuga, na medida em que saltar para fora desse

¹⁰¹ Ibid, p. 82.

¹⁰² Modiano, Patrick. *Um circo passa*. São Paulo: Carambaia, 2023, p. 116.

¹⁰³ Ibid, p. 128.

presente perpétuo facultaria a Jean ser um “eu”. Não à toa, eufórico com a fuga iminente, tem a sensação de estar “em alguma cidade de outro país” e já ter se transformado “em outra pessoa”¹⁰⁴. Mas sua expectativa morre com Gisèle, vítima de um acidente no dia em que fugiriam. Cabe, porém, perguntar: se fugisse, Jean estaria livre? Aquela com quem começaria do zero longe dali era cercada de pessoas e atividades suspeitas, tergiversava sobre o passado, até mesmo seu nome, dito por ela apenas no segundo encontro, soa incerto para ele, perfil que faz de Gisèle um típico personagem modiano cuja incerteza identitária personaliza a atmosfera turbulenta da Ocupação.

Comentados em linhas gerais alguns exemplos de emaranhamento de três estratos temporais em romances anteriores a *Dora Bruder*, convém então analisar de perto como esse “fenômeno de sobreimpressão” se dá no livro e suas implicações.

Em filigrana

O narrador crê que sua busca por Dora precede a leitura da nota de desaparecimento. A leitura, nesse caso, serve para tornar consciente algo que ignorava empreender desde a juventude. A valorização do inconsciente é fulcral para entender a estrutura temporal em jogo. Do presente da enunciação – depois, portanto, de tomar conhecimento da jovem –, o narrador passa em revista itinerários da juventude, “sempre os mesmos”, no 18^o *arrondissement*, bairro de Dora¹⁰⁵, algumas impressões fugidias, como vozes ouvidas entre as árvores da praça de Clignancourt na primavera e no inverno, e conclui que tudo não foi ao acaso. “Talvez, mesmo que eu não tivesse ainda consciência de fato, eu já estivesse na pista de Dora Bruder e seus pais. Eles já estavam lá, em filigrana.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ Ibid, p. 131.

¹⁰⁵ Em 2015, o espaço parisiense foi alterado por força de Dora Bruder (da jovem judia e do livro homônimo). Durante o mandato da então prefeita Anne Hidalgo e com a presença de Modiano, foi inaugurado em 1^o de junho daquele ano o Promenade Dora Bruder, no 18^o arrondissement. A Paris, que Modiano transfigura a seu modo, era então transformada por um livro seu.

¹⁰⁶ Ibid, p. 7.

Também passam a fazer sentido aquelas longas esperas nos cafés do bulevar Ornano cedo da manhã quando ainda parece noite ou no fim da tarde quando a calmaria e o lusco-fusco descolam Paris do tempo cronológico, espécie de manifestação do presente eterno na qual inconscientemente tardava para encontrar Dora. Em razão disso, é demasiado simbólico o nome de um desses cafés: *Verse toujours* (serve sempre). O comportamento é semelhante ao de Roland, um dos narradores de *Dans le café de la jeunesse perdue*, que, à noite ou no vazio de um entardecer de verão “em que você não sabe mais muito bem em que ano está”, ouve e identifica prontamente a voz de Louki, a amante falecida, ocasiões em que conclui: “Tudo vai recomeçar como antes. Os mesmos dias, as mesmas noites, os mesmos lugares, os mesmos encontros. O Eterno Retorno”¹⁰⁷. Lembra ainda o gosto de Jean D. de *Souvenirs dormants* pela Paris de inverno entre seis e oito e meia da manhã quando ainda é noite e o tempo fica “em suspenso”¹⁰⁸. Passadas três décadas e agora conscientemente, o narrador de *Dora Bruder* continua a perseguir esses interstícios para se aproximar da jovem. Em 1996, acha por bem visitar o quartel de Tourelles, para onde fora levada antes de Drancy, “aos domingos, quando a cidade está vazia, de maré baixa”, ocasiões em que vive “uma estranha sensação de tempos em tempos, como um eco longínquo, abafado, mas é difícil precisar o quê, exatamente”¹⁰⁹.

Afora intervalos de lusco-fusco e quietude, alguns espaços parisienses favorecem a sintonia com esse tempo perpétuo. Régine Robin identifica que narradores e outros personagens modianos em suas deambulações por Paris chegam amiúde a “zonas indistintas”, áreas fronteiriças que parecem não pertencer ao seu *arrondissement*. “Elas são como que fora do tempo, ou fora do espaço, fora da superfície de certa forma”¹¹⁰. Inevitável

¹⁰⁷ Modiano, Patrick. *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris: Gallimard, Folio, (Epub), 2007, p. 59. Original: “Pas seulement le soir, mais au creux de ces après-midi d’été où vous ne savez plus très bien en quelle année vous êtes. Tout va recommencer comme avant. Les mêmes jours, les mêmes nuits, les mêmes lieux, les mêmes rencontres. L’Éternel Retour”.

¹⁰⁸ Idem. *Souvenirs dormants*. Paris: Gallimard, 2017, p. 20. Original: “Le moment de la journée que je préférerais, c’était à Paris l’hiver entre six heures et huit heures et demie du matin, quand il faisait encore nuit. Un répit avant le lever du jour. Le temps était en suspens [...]”.

¹⁰⁹ Ibid, 125.

¹¹⁰ Robin, Régine. Le Paris toujours déjà perdu de Patrick Modiano. In: Heck, Maryline; Guidee, Raphaëlle (org.). *Cahier L’Herne Modiano* n° 98. Paris: Éditions de L’Herne, 2012, p. 97. Original: “Dans ces traversées, en effet, narrateurs et personnages arrivent souvent à des zones indistinctes qui semblent ne pas appartenir à

não remeter novamente a Roland, de *Dans le café de la jeunesse perdue*, que ambiciona dedicar um livro a essas áreas intitulado *As zonas neutras*. Para ele, há em Paris “zonas intermediárias, no *man’s land* onde se está à margem de tudo, em trânsito, ou mesmo em suspenso”¹¹¹. Entre as áreas destacadas por ele está a fronteira do 9º com o 18º *arrondissement* entre Pigalle e Clichy, onde o narrador de *Dora Bruder* caminhou muitas vezes em 1968.

Saía da praça Blanche, e ia até debaixo dos arcos do metrô aéreo. No mês de dezembro, barracas de feira cobriam o aterro. As luzes diminuíaam de intensidade quando nos aproximávamos do bulevar de la Chapelle. Eu ainda não sabia nada de Dora Bruder e de seus pais. Sim, sentia algo estranho, é verdade, quando caminhava ao longo do muro do hospital Lariboisière, ou, depois, pelas linhas férreas. Tudo ficava muito escuro, um breu. Mas era apenas o contraste entre a luz forte do bulevar de Clichy e o escuro do interminável muro, que ia ao até os arcos do metrô. Treva, penumbra.¹¹²

Embora atribua ao contraste de escuridão e luz intensa a estranheza sentida à época ao transitar por ali, em razão de sua crença na *busca involuntária*, cabe concluir que captava sinais dos Bruder, que viveram no entorno, num hotel da rua Polonceau antes de se mudarem para o hotel do bulevar Ornano, informação que décadas depois – em sua *busca voluntária* – obtém em conversa por telefone com uma sobrinha do casal.

Ainda no 18º *arrondissement*, outra zona fronteira o impacta: a entrada de Clignancourt, próxima ao bulevar Periférico. Quando observa vazio o terreno por onde se estendia um quarteirão inteiro de barracas, casas e galpões, acredita reconhecer ali a paisagem vista por ele em duas ou três fotos tiradas no inverno: “uma espécie de grande esplanada, onde vemos passar um ônibus. Um caminhão parado, digamos que para sempre. Um campo de neve, em cuja ponta extrema se veem uma charrete e um cavalo preto. E, ao fundo, a massa

l’arrondissement dont elles font pourtant partie. Elles sont comme hors du temps, ou hors-espace, hors-sol en quelque sorte”.

¹¹¹ Ibid, p. 60. Original: “Il existait à Paris des zones intermédiaires, des *no man’s land* où l’on était à la lisière de tout, en transit, ou même en suspens”.

¹¹² Ibid, p. 26.

cinzenta de edifícios.”¹¹³ O quadro estático (“Um caminhão parado, digamos que para sempre”) e o verbo “ver” no presente a salientar a posição do observador (“vemos”, “se veem”) sugerem uma súbita manifestação do presente perpétuo, por isso impactante para ele. À época, não sabia da existência de Dora, mas agora conclui ter visto o cenário em que ela *certamente* terá passeado:

Talvez – certamente – ela terá passeado por lá, nessa região que lembra encontros de amor secretos, ou felicidades perdidas. Ainda se podiam ter lembranças campestres nesse lugar; as ruas se chamavam: passagem do Poço, passagem do Metrô, caminho dos Álamos, beco dos cachorros.¹¹⁴

A descrição lembra em muito a do bairro onde ficava o Sagrado Coração de Maria, pensionato de onde Dora fugiu em 14 de dezembro de 1941:

Bairro cujas ruas ainda possuem nomes campestres: os Moleiros, a Brecha dos Lobos, o Caminho das Cerejeiras. [...]

Este bairro aprazível, que parece ficar fora da cidade, com seus conventos, seus cemitérios secretos, suas avenidas silenciosas, é também o bairro de onde se parte para as outras estações.¹¹⁵

O trecho sucede a pergunta do narrador a si mesmo sobre o que ela teria feito logo após a fuga. Não há o tom assertivo, é verdade, mas basta a suposição – única, aliás – de que, tão logo fugiu, ela “tenha vagado durante todo o dia pelo bairro” de características tão semelhantes aos da paisagem da entrada de Clignancourt para concluir ser esta uma outra zona neutra. Da comparação dos dois trechos, depreende-se a mesma atmosfera bucólica, secreta e itinerária descrita inclusive com os mesmos adjetivos (“campestres”, “secretos”) e nomes das ruas carregados de simbologia (“passagem do Poço”, “passagem do Metrô”, “beco dos cachorros”, “Brecha¹¹⁶ dos Lobos”). Próximo à estação de Lyon, o bairro do Pensionato é também “de onde se parte para outras estações”, o que talvez tivesse encorajado Dora a fugir, supõe o narrador. Dali partiam trens de carga para a chamada zona livre, área não

¹¹³ Ibid, p. 32.

¹¹⁴ Ibid, p. 32.

¹¹⁵ Ibid, p. 68.

¹¹⁶ Grifos meus.

ocupada do território francês, mas que nada tinha de livre, governada pelo marechal Pétain, comparsa dos alemães. Compreendida, porém, à luz da poética modianiana, a verdadeira zona livre era o bairro em si, “que parece ficar fora da cidade”, apartado, portanto, daquela realidade atroz, impressão que, ao menos enquanto vagou por ali, Dora teria sentido. Bairro fora não apenas da cidade, mas do tempo, já que a fuga – dos mais importantes motivos modianianos – é uma forma romper as amarras com ele, um íterim de eternidade:

A fuga – ao que parece – é um grito de socorro, e quase sempre uma forma de suicídio. Assim mesmo, temos a sensação de um breve sentimento de eternidade. Não apenas rompemos as amarras com o mundo, mas também com o tempo. E pode acontecer que, em um fim de tarde qualquer, o céu fique de um azul tênue, e que nada nos pese mais em demasia. *Os ponteiros do relógio do jardim das Tuileries parecem estar parados para sempre*¹¹⁷. Uma formiga não cessa de atravessar a mancha de sol.¹¹⁸

[...]

Seria bom saber se o dia estava bonito nesse 14 de dezembro, dia da fuga de Dora. Talvez um desses domingos calmos e ensolarados de inverno, quando *experimentamos um sentimento de férias e de eternidade – o sentimento ilusório de que o curso do tempo está suspenso*¹¹⁹, e de que basta se deixar escorregar por aquela brecha para escapar ao cerco que irá se fechar sobre você.¹²⁰

Antítese do cenário anterior, aberto e idílico, o camburão, com toda sua carga sinistra de captura e confinamento, é também espaço onde o narrador se encontra não só com Dora, mas também com o pai, tendo como pano de fundo o trauma da Ocupação. O ponto de partida é a única vez em que o narrador andou num veículo desses. Foi durante a juventude e na companhia do pai, “peripécia” da qual hoje não falaria, não tivesse adquirido para ele

¹¹⁷ Grifos meus

¹¹⁸ Ibid, p. 73.

¹¹⁹ Grifos meus

¹²⁰ Ibid, p. 55.

“um caráter simbólico”¹²¹. A frase “Os camburões não mudaram muito até o início dos anos 1960”¹²² abre o relato; indício da sobreposição temporal que se confirma ao cabo da narração da peripécia. Ainda menor de idade e com pais já separados, o narrador bateu à porta do pai a pedido da mãe para cobrar a pensão atrasada. Embora o narrador afirme ter agido com educação, a companheira do pai – “espécie de falsa Mylène Demongeot” – telefonou à polícia para denunciar o escândalo feito por um moleque. Pai e filho foram parar num camburão e, a caminho da delegacia, o adolescente se lembrou de que o pai, em fevereiro de 1942, fora capturado “pelos inspetores da Polícia de Assuntos Judaicos num camburão muito parecido com esse”¹²³.

Após fugir do pensionato, Dora também foi capturada pela polícia naquele mesmo inverno, elemento que, conforme analisado no capítulo anterior, teria ensejado nova versão para o *leitmotiv* modiano da primeira prisão do pai. Embora descartada a hipótese de que ela tenha sido transportada com o pai do narrador, nem por isso a figura da misteriosa jovem do camburão desaparece da obra modiano. Reaparece em *Un Pedigree*, ainda no relato do pai, mas ligada à segunda prisão, a de 1943:

E ele tinha me falado sobre uma segunda prisão, no inverno de 1943, depois de ter sido denunciado por “alguém”. Ele fora levado ao Depósito, de onde foi liberado graças a “alguém”. Naquela noite, eu senti que ele queria me confidenciar alguma coisa, mas as palavras não vinham. Ele tinha me dito apenas que o camburão fazia a volta em torno da sede da polícia antes de retornar ao Depósito. Em uma dessas paradas, subiram uma jovem que se sentou em frente a ele e cujos vestígios eu tentei encontrar muito tempo depois, em vão, sem saber se foi na noite de 1942 ou 1943.¹²⁴

¹²¹ Ibid, p. 64.

¹²² Ibid, p. 64.

¹²³ Ibid, p.65.

¹²⁴ Modiano, Patrick. *Un Pedigree*. In: Modiano, Patrick, *Romans*. Paris: Gallimard, 2015, p. 839. Original: “Et il m’avait parlé d’une seconde arrestation, l’hiver 1943, après avoir été dénoncé par « quelqu’un ». Il avait été emmené au Dépôt, d’où « quelqu’un » l’avait fait libérer. Ce soir-là, j’avais senti qu’il aurait voulu me confier quelque chose mais les mots ne venaient pas. Il m’avait dit simplement que le panier à salade faisait le tour des commissariats avant de rejoindre le Dépôt. À l’un des arrêts était montée une jeune fille qui s’était assise en face

A meu ver, cabe inferir que Dora Bruder está por trás da jovem do camburão cujos vestígios o narrador de *Un pedigree* tentou “encontrar muito tempo depois, em vão, sem saber se foi na noite de 1942 ou 1943”, o que modianamente enevoa não só o depoimento do pai, mas sobretudo o *status* de única autobiografia escrita que a crítica em geral aplica a *Un pedigree*. É lícito concluir que a figura da jovem do camburão é uma *criação* inspirada em Dora, ou seja, posterior à leitura da nota do *Paris-Soir*. Introduzida no depoimento do pai, de quem, desse modo, se aproxima ainda mais, ela contribui para enredar Dora ao imaginário modiano ao dar robustez à ideia de que a adolescente estava ligada à história pessoal do autor muito antes de ele discernir, antes mesmo de seu nascimento. Conduzido num camburão que pouco mudou desde os anos 1940, jovem como o pai e Dora naquela época, o narrador de *Dora Bruder* se descobre enredado a uma ação serial, a um trajeto que “não era mais do que a repetição inofensiva e paródica de outros trajetos, nos mesmos veículos, e em direção às mesmas delegacias”¹²⁵. Inofensiva e paródica, porque, comparado ao que sofreram as vítimas da Ocupação, aquele era um mal infinitamente menor.

O espaço em que os embaralhamentos temporal e identitário se implicam de forma mais profunda e simbólica em *Dora Bruder* é certamente o apartamento nº15 do cais Conti, onde o narrador viveu a infância, e o pai, a Ocupação. Trata-se de outro *leitmotif* autobiográfico modiano, certamente dos mais importantes por enredar o autor, seu pai e escritores, rede da qual emerge uma série de duplos.

Em 1941, o escritor Maurice Sachs alugou o apartamento, época em que praticava tráfico de ouro. Sachs emprestou os dois quartos a um certo “Zebu”, apelido do escritor Albert Sciaky, que, segundo Sachs, costumava receber ali jovens artistas, entre eles “adolescentes que começavam a escrever”¹²⁶. No ano seguinte, quem passa a morar no apartamento é o pai do narrador, de nome Albert e envolvido com o mercado clandestino. O novo morador, como se vê, amalgama o nome de um e a conduta do outro dos antigos moradores. Mais que isso. Seu filho não só passaria a infância em um dos quartos do Albert anterior como trinta anos depois – e com a mesma idade, 21 anos – publicaria seu primeiro

de lui et dont j’ai essayé beaucoup plus tard, vainement, de retrouver la trace, sans savoir si c’était le soir de 1942 ou de 1943”.

¹²⁵ Ibid, p. 94.

¹²⁶ Ibid, p. 93.

livro pela Gallimard. Os primeiros moradores, Maurice Sachs e Albert Sciaky, foram mortos durante a Ocupação em 1945, mesmo ano do nascimento do narrador, que, por isso, os considera amigos que não conheceu.

O parágrafo anterior resume em linhas gerais o *leitmotiv* cais Conti em *Dora Bruder*, mas convém aprofundá-lo à luz de outras informações, da crítica e de outras ocorrências na obra de Modiano. Maurice Sachs é pseudônimo de Maurice Ettinghausen, escritor judeu colaboracionista assassinado em 1945. Em sua obra póstuma *La chasse à courre* cita memórias no apartamento do cais Conti. Também judeu, Albert Sciaky adotou um pseudônimo (François Vernet) por causa da Guerra, engajou-se na Resistência Francesa e morreu de tifo em 1945 num campo de concentração. Se Sachs e Sciaky encontram-se no Cais Conti, na literatura, na judeidade, na pseudonímia e no fim trágico, distanciam-se, porém, na conduta durante a Ocupação. Como ambos reúnem várias características em comum com Albert Modiano, funcionam como duplos seus, mas em polos opostos em razão dos caminhos traçados durante a Guerra: Sachs, o duplo sombrio; Vernet, o luminoso. Cosnard destaca que Sachs “aventurou-se muito além do que Albert Modiano, praticando o mercado clandestino em larga escala, multiplicando fraudes e indo até trabalhar para a Gestapo”¹²⁷, perfil que avulta vícios de Albert. Já Vernet tornou-se para Modiano “um tipo de duplo luminoso” do pai. O autor faz essa afirmação em *15 Quai Conti*, paratexto para uma edição de *Nouvelles peu exemplaires*, de Vernet:

Um e outro foram clandestinos, mas de maneira diferente. Meu pai se tornou um simples fora-da-lei, mergulhando, para sobreviver, no mais profundo do blecaute e águas turbulentas da Paris da Ocupação. François Vernet, por sua vez, deu sentido a sua clandestinidade se engajando na Resistência.¹²⁸

¹²⁷ Ibid, p. 24. Original: “Il s’y est même aventuré beaucoup plus loin qu’Albert Modiano, pratiquant le marché noir à grande échelle, multipliant les escroqueries et allant jusqu’à travailler pour la Gestapo”.

¹²⁸ Modiano, Patrick. *15 Quai Conti*. In: Vernet, François. *Nouvelles peu exemplaires*. Paris: Éditions Tiresias. 2002, n.p. Original: “François Vernet finissait par m’apparaître comme une sorte de double lumineux de mon père. L’un et l’autre avaient été des clandestins, mais de manière différente. Mon père était devenu un simple hors-la-loi, s’enfonçant, pour survivre, au plus profond du black-out et des eaux troubles du Paris de l’Occupation. François Vernet, lui, avait donné un sens à sa clandestinité en s’engageant dans la Résistance”.

Desse modo, o olhar para a atuação do pai no mercado clandestino durante a guerra varia em função do duplo escolhido: quando Sachs, é vista como desvio de caráter, quando Vernet, meio de sobrevivência. Esse olhar benevolente para o pai à luz da biografia de Vernet é o mesmo, vale salientar, quando à luz da biografia de Dora Bruder, algo a que voltarei mais adiante.

Ambos escritores judeus e moradores do apartamento do cais Conti, Sachs e Vernet são também duplos do próprio Modiano. No caso de Vernet, a começar pela editora e idade em que ambos publicaram seus livros de estreia, o embaralhamento é mais claro. Cabe lembrar, porém, o falseamento da coincidência etária. A exemplo do que fizera Patrick Modiano em entrevistas no início da carreira, o narrador de *Dora Bruder* afirma ter publicado seu primeiro romance aos 21 anos, in verdade cujas implicações simbólicas foram discutidas no capítulo anterior, e, neste caso, além de favorecer a sobreposição identitária com Vernet, salienta uma vez mais a ambiguidade do pacto de leitura em *Dora Bruder*. Em se tratando de Sachs, há também outros elementos biográficos em comum com Modiano, mas que, diferentemente daqueles que o aproximam de seu pai, não têm valor negativo. Cosnard¹²⁹ lembra que, ambos, Sachs e Modiano, são filhos de um judeu com uma não judia que se separariam e deixariam o filho à deriva; enquanto escritores, ambos apresentam forte pendor autobiográfico, tendo o primeiro inserido a certidão de nascimento no manuscrito de *Le Sabbat*¹³⁰ e o segundo em *Livret*.

Sachs é figura de destaque no imaginário modiano. Aparece como personagem já em *La place de l'étoile*, quando conta ao narrador Raphael Schlemilovitch suas desventuras pelo mundo depois de 1945 “data de seu suposto desaparecimento”¹³¹. Em *Un cirque passe*, embora não nomeado, subjaz o “antigo locatário” do 15 Cais Conti, “autor de *A caçada*” que deixou no apartamento uma estante de livros, alguns deles em cuja folha de rosto o narrador Jean encontra “o nome de um misterioso François Vernet”¹³². Jean, embora jovem nos anos 1960, é cativo do passado turbulento da Ocupação. O espaço em que essa tormenta mais lhe

¹²⁹ Ibid, p. 24.

¹³⁰ O subtítulo “Souvenirs d'une jeunesse orageuse” (lembranças de uma juventude tempestuosa) indica o pendor autobiográfico de *Le Sabbat*, publicado postumamente em 1946.

¹³¹ Modiano, Patrick. *La place de l'étoile*. Paris: Gallimard, 1968, p. 28.

¹³² Ibid, p. 124.

pesa é justamente o 15 Cais Conti. É como se ele e o pai, porque moradores do apartamento depois de Sachs, fossem atravessados à revelia pelo espectro dele, por uma história que neles repercute com variações sutis. A perseguição, o colaboracionismo, relações e atividades suspeitas, a literatura, a Paris ocupada, a tudo isso estão enredados em alguma medida. Pelas ruas de Paris num carro guiado por Gisèle, com quem fugiria no dia seguinte, Jean hesita em voltar ao 15 do cais Conti; prefere “um lugar que não remetesse a nada do passado”. Tomado, porém, pela inédita sensação de que “os obstáculos e as amarras” que o seguravam até então “foram rompidos”, resolve seguir para lá. Ao chegar em casa, a ausência de Grabley, capacho do pai, somada à libertação suscitada pela fuga iminente dão a ele impressão de que “o apartamento se separa do passado”, como “entrasse ali pela primeira vez”¹³³.

Convém pensar o papel da literatura, do ofício literário nesse enredamento de Jean a Sachs e Vernet. Se por um lado, uma vez parte da herança da Ocupação da qual Jean se sente cativo, a literatura seria para ele algo pré-determinado, o que lhe restringe o arbítrio, e, por conseguinte, a identidade, por outro, a predestinação lastreia sua ambição de escritor (“meu sonho era escrever”¹³⁴). Sim, cabe indagar se o sonho é seu ou réplica involuntária do sonho dos antigos moradores do apartamento, mas fato é que vê com bons olhos essa parte da herança. Ao fugir, quer deixar para traz o trauma da Paris ocupada, a malfadada herança paterna, mas não a literatura, pois só o que lhe interessa levar do apartamento são os livros deixados por aquele antigo locatário. Mas não foge, o que é simbólico. Se da maturidade – presente da enunciação – revisita seus fantasmas e o romance arrebatador e trágico com Gisèle, é porque a escrita perdurou, e o trauma original também; é porque sua literatura não se separou do passado.

Essa talvez seja a síntese da ambivalência da escrita para os narradores modianianos mais autobiográficos, seja de romances, como Jean, seja de obras de pacto ambíguo como o de *Dora Bruder*. A escrita predestinada é afirmação e fragilidade individual, pois, ao mesmo tempo em que firma, abala o lugar deles no mundo, uma vez circunscrita ao trauma original de matriz identitária. A publicação do primeiro livro é amiúde revisitada na obra como um ponto de inflexão, um nascimento, como antes não houvesse um “eu”. O narrador de *Un*

¹³³ Ibid, p. 96.

¹³⁴ Ibid, p. 106.

pedigree afirma que a vida até os 21 anos, ou seja, antes de publicar, não era a sua e seu intento de escrever era justamente libertar-se dela e com isso começar a sua própria¹³⁵.

Em *Dora Bruder*, a escrita predestinada aparece com mais força. Os amigos-escretores do narrador desaparecidos antes de seu nascimento não se restringem aos antigos moradores do apartamento do cais Conti. A rede de coincidências se amplia à exaustão. Aos 23 anos, presenteou com seu primeiro romance um doutor chamado Ferdière, que surpreso, foi à sua biblioteca de onde trouxe o livro editado por ele com o mesmo título, *La place de l'Étoile*, mas escrito por Robert Desnos, poeta surrealista de quem foi amigo e que morreu num campo de concentração em... 1945. A visita a Ferdière aconteceu mais precisamente em “um fim de tarde de 31 de dezembro, que escureceu muito cedo”¹³⁶, atmosfera característica de cenas de sobreposição temporal modianianas.

Outros escritores dos tempos da guerra a quem se descobre enredados são os alemães Friedo Lampe e Felix Hartlaub, além do poeta francês Roger Gilbert-Lecomte. Conheceu o primeiro graças à tradução do romance *Am Rande der Nacht*, de 1933, traduzido para o francês como *Au bord de la nuit*.

Eu não sabia nada sobre esse escritor. Mas mesmo antes de abrir o livro, já adivinhava seu tom, sua atmosfera, como se já o tivesse lido em uma outra vida.

Friedo Lampe. *Au bord de la nuit*. Esse nome e esse título me evocavam as janelas iluminadas, das quais eu não conseguia despregar a vista. É como se, detrás delas, alguém de quem você se esqueceu esperasse por você há anos, ou então não houvesse mais ninguém. Salvo uma lâmpada que ficou acesa no apartamento vazio.¹³⁷

O contato com o livro de Lampe lembra aquele com a nota de desaparecimento de Dora, como se ele já conhecesse o autor. O sobrenome Lampe (lâmpada em francês) e o título

¹³⁵ Ibid, p. 847. “Escrevo essas páginas como se redige um auto ou um curriculum vitae, a título documental e com certeza para dar fim a uma vida que não era a minha”. Original: “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”.

¹³⁶ Ibid, p. 94.

¹³⁷ Ibid, p. 87.

Au bord de la nuit (À beira da noite) por si só sugerem a atmosfera de lusco-fusco que ele – por reconhecer-se nela – adivinhou. O que interessava a Lampe, comenta, “era descrever o crepúsculo que cai sobre o porto de Brême”, sua terra natal, “e todas essas pessoas que se procuram, na noite...”¹³⁸, o que se coaduna com a onipresente Paris natal e crepuscular de Modiano. O fim de Lampe? O mesmo de seu compatriota Hartlaub: assassinado em Berlim em 1945. Além do destino e da terra natal Brême, Lampe e Hartlaub comungam ainda da mesma atmosfera crepuscular, depreendida de seu livro *Von Unten Gesehen*, feito de cenas parisienses.

A imbricação com o poeta Roger Gilbert-Lecomte, cuja morte precoce se deu “no mesmo período dos dois precedentes [Lampe e Hartlaub]”, é ainda maior. O narrador afirma ter frequentado nos anos 1960 bairros e endereços, que, décadas antes, com a mesma idade, frequentara o poeta. Chama atenção o café em Montmartre, cenário de tardes inteiras em 1965 e o quarto de hotel “ao fundo do beco, Montmartre 42-99”¹³⁹, onde Gilbert-Lecomte morara trinta anos antes. Na mesma época em que deambulava por ali, o narrador consultou um médico de nome Jean Puyaubert para conseguir um atestado médico que o dispensasse do serviço militar, mesmo doutor a quem – durante a Ocupação – Gilbert-Lecomte, um de seus melhores amigos, procurara com o mesmo propósito.

Quiçá exaustivas para o leitor desta análise, as paráfrases de todas essas imbricações envolvendo o narrador de *Dora Bruder* e escritores da época da Ocupação visam dimensionar o peso dado no livro a esse enredamento que passa essencialmente pelo ofício da escrita. Na medida em que o narrador é atravessado por todos esses espectros, tendo à revelia repercutido suas poéticas e andanças, a ponto de minúcias como o título de um livro e a visita a um mesmo médico com o mesmo intuito, o perfil que dele emerge é, em si, uma manifestação desse presente perpétuo, o que, está claro, tem implicação identitária. O atravessamento de espectros não só desenha um eu rarefeito como sinaliza pontos de encontro com a estética surrealista.

¹³⁸ Ibid, p. 87.

¹³⁹ Ibid, p. 90.

Vidente fantasma

Rimbaud dizia que todo escritor devia ver o que os outros não veem, ser vidente. O narrador de *Dora Bruder* afirma acreditar, como muitos antes dele, nas coincidências e, às vezes, no “dom de vidência dos romancistas”. Em seguida pondera não se tratar propriamente de um dom, termo que “sugere uma espécie de superioridade”, mas de “esforços de imaginação”, “necessidade de fixar o espírito em pontos, detalhes – de maneira até obsessiva”, atributos do ofício que, a longo prazo, “certamente” podem provocar “breves intuições ‘relativas a acontecimentos passados ou futuros’”¹⁴⁰, em citação do verbere ‘Vidência’ do Larousse.

Para ilustrar o atributo do ofício, o narrador cita uma cena de *Os Miseráveis*. Ao tentar reconstituir o itinerário de Dora durante a fuga, ele se lembra de outra, protagonizada por Cosette e Jean Valjean, personagens do clássico de Victor Hugo. Para escapar da polícia, o casal passa por ruas reais e fictícias de Paris, até se esconderem no jardim de um convento, localizado no exato endereço do pensionato onde Dora viveria décadas depois. Como não bastasse, é descrito que, ligado ao convento, havia um pensionato de moças. Desse modo, Victor Hugo, por meio da ficção, já intuía algo sobre um acontecimento futuro, no caso, o drama de Dora.

Até mesmo ele, o narrador de *Dora Bruder* (ocasião em que, como quando remete a seu primeiro romance, *La place de l'Étoile*, transparece a figura do autor Modiano) captara algo sobre esse acontecimento – àquela altura pretérito – na busca essencialmente romanesca por Dora Bruder em *Voyages de noces*. O narrador do romance é outro Jean, explorador determinado a reconstituir o destino da jovem francesa Ingrid Teyrsen, que fugiu da casa do pai em 1942. A fuga de Ingrid, personagem inspirada em Dora, é ambientada nas imediações da rua de Picpus, a mesma do pensionato. Sobre essa convergência entre ficção e real, reflete o narrador de *Dora Bruder*: “[...] percebo que foi preciso escrever duzentas páginas para conseguir captar, inconscientemente, um vago reflexo da realidade. [...] Eis o único momento

¹⁴⁰ Ibid, p. 49.

no livro em que, sem desconfiar, me aproximei dela, no espaço e no tempo”¹⁴¹. É como se os escritores pudessem captar sinais de uma realidade alheia às leis do tempo físico.

Isso nada tem de transcendente. A vidência, nesse caso, se coaduna com a *iluminação profana* de que fala Walter Benjamin no ensaio “O surrealismo – O último instantâneo da inteligência europeia”, de 1929, quando o movimento transitava de sua fase inicial – heroica, contemplativa – para a radical, política. Benjamin caracteriza essa iluminação como de “inspiração materialista e antropológica”¹⁴². No artigo em que destrincha esse ensaio benjaminiano, Luciano Gatti explica que, dos processos surrealistas de escrita automática e montagem aleatória de fragmentos do real, “o mundo se revela numa iluminação que dissolve suas contradições entre interior e exterior, entre sonho e vigília, entre individual e coletivo”, nisso consiste a *iluminação profana* que, ao contrário da religiosa, “não remete a uma ordem transcendente”. A sobre-realidade, a *surrealité*, conclui, “nasce da crença de que a realidade mais concreta é formada por essa convivência de opostos”¹⁴³. Assim, o interesse pelo onírico, pelo acaso, pelo arbitrário, não confronta a razão¹⁴⁴, e sim favorece seu alargamento na medida em que a torna receptiva “a aspectos da realidade negligenciados pelo pensamento abstrato”.

Na prosa, o interesse surrealista pelo acaso faz com que, muitas vezes, o motor narrativo seja o cruzamento de ações, não sua ordem cronológica. Em outras palavras, a narrativa é regida pelo *acaso objetivo*, ideia que os surrealistas emprestam de Hegel, definido pelo filósofo como o “lugar geométrico das coincidências”. O acaso objetivo salta aos olhos em *Nadja*, de André Breton, romance segundo Benjamin muito apropriado “para ilustrar alguns traços fundamentais”¹⁴⁵ da *iluminação profana*. Entre as tantas ocorrências do acaso objetivo no livro, uma das mais ilustrativas se dá na visita do narrador André – *alter-ego* de Breton – e seu amigo ao mercado de pulgas de Saint-Ouen.

¹⁴¹ Ibid, p. 50.

¹⁴² Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política - Ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: brasiliense, 1985, p. 23.

¹⁴³ Gatti, Luciano. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.6, p. 83, abr. 2009.

¹⁴⁴ Gatti menciona em nota o trecho de uma entrevista de Davi Arrigucci Jr que julgo pertinente reproduzir aqui: “Uma das ilusões sobre o surrealismo é pensar que ele ri do racional. Nada. Eles são racionalistas. São racionalistas que estudam o irracional, que estudam os desejos, os movimentos inconsequentes, os lapsos, porque todos eles fazem parte da realidade... movimentos ainda não frequentados pela consciência.” (JR., 1999, p. 359).

¹⁴⁵ Ibida, p. 24.

Perdido entre trapos, fotografias amareladas do século XIX e colheres de ferro, um exemplar das *Obras Completas* de Rimbaud lhe chama atenção, mas o livro não está à venda. Pertence à vendedora, jovem poeta que, em conversa com André, espontaneamente revela o gosto pelos surrealistas, tendo lido trechos de *O Camponês de Paris*, de Louis Aragon. Várias coincidências se emaranham: a jovem é poeta como Rimbaud, forte inspiração para o surrealismo, movimento entre cujos expoentes estão Breton e seu amigo Aragon, ambos também poetas em algum momento da carreira. Como salienta Peter Bürger, o acaso “exige por parte dos surrealistas uma orientação que permite observar a coincidência de elementos em acontecimentos independentes entre si”¹⁴⁶, propensão flagrante no narrador de *Dora Bruder* (a tal “necessidade de fixar o espírito em pontos, detalhes – de maneira até obsessiva”) sobretudo nos trechos sobre o apartamento do Cais Conti e escritores do tempo da Ocupação. Intensa, a ressonância surrealista é sentida tanto tecnicamente, na adoção do mecanismo, quanto nominalmente, no enredamento do narrador a autores como Gilbert-Lecomte e Desnos.

Discípulo do *flâneur* de baudelairiano, indivíduo que deambula pelo espaço urbano moderno à espreita de experiências de impacto, o caminhante surrealista se deixa conduzir por forças insondáveis, haja vista o narrador de *Nadja*: “Não sei por que é para lá, de fato, que meus passos me levam, que vou para lá quase sempre sem objetivo determinado, sem nada de decisivo a não ser esse dado obscuro de saber que ali vai acontecer isto (?)”¹⁴⁷. Não há passo vão. A exemplo da *flânerie* de Baudelaire, o espaço da *flânerie* surrealista é a cidade de Paris, “o mais onírico dos objetos”, segundo Benjamin, o “pequeno mundo” dos surrealistas onde “sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico” e “se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados”¹⁴⁸. Em tal postura, Eliane Robert Moraes também identifica ecos de vários oitocentistas: Victor Hugo, Émile Zola e Eugène Sue, tríade que “vasculhava as ruas da capital francesa buscando vias de acesso às regiões mais secretas da alma humana”, além de Lautréamont, Huysmans e Nerval, distintos “por sondar os aspectos mais banais do dia-a-dia parisiense sob as poderosas lentes

¹⁴⁶ Bürger, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993, p. 27.

¹⁴⁷ Breton, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 40.

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 26.

da imaginação”¹⁴⁹. Em *Nadja*, defende Eliane, prevalece a Paris onírica de Nerval, sobretudo nos itinerários do narrador que evocam lugares de intensa simbologia para o criador de *Aurélia* como a Place Dauphine, onde, a cada visita, André se sente um “enlace tão suave, tão agradável e insistente demais e, em última instância, aflitivo”¹⁵⁰. Da abertura voluntária aos mistérios parisienses, resultam encontros cuja necessidade o narrador busca atinar por trás do véu do acaso. Encontros como aquele com o livro de Rimbaud e principalmente com *Nadja*, a esfinge desconcertante com quem se depara na calçada da rua Lafayette – grafia sutilmente distinta da real La Fayette para designar a geografia imaginária, a Paris onírica de Breton.

A primeira vez em que o narrador de *Dora Bruder* e a jovem se aproximam no tempo e no espaço é por intermédio da lembrança de infância dele no 18º *arrondissement*, bairro dos Bruder durante a Ocupação e para onde, décadas depois, era levado aos fins de semana pela mãe para passear no Mercado de Pulgas de Saint-Ouen, aquele onde André, de *Nadja*, encontrou o livro de Rimbaud. Para James Clifford, a Paris do *Camponês* de Aragon e da *Nadja* de Breton sugere, sob a aparência monótona do real, a presença de outro, mais prodigioso e baseado em princípios de ordem e classificação radicalmente diferentes, submundo materializado, por assim dizer, no Mercado de Pulgas de Saint-Ouen, onde os surrealistas redescobriam artefatos culturais misturados, rearranjados¹⁵¹. As aproximações entre ele e Dora mediadas pela paisagem parisiense, como se ilustrou até aqui, quase sempre se dão nessa camada prodigiosa e subterrânea do real, ao *modus* surrealista, algo que o Mercado de Saint-Ouen, cenário da primeira delas, parece sublinhar. Não há, não houve passo vão, o que de certo modo consola o biógrafo frustrado com os poucos vestígios materiais sobre a biografada. Se tardava nos cafés do bairro, se por lá, ao caminhar, sentia vertigens, se para lá era levado quando criança, era porque, sem saber, já estava na sintonia, no encaixe de Dora. E se, no presente da enunciação, mesmo em face de tantas lacunas sobre ela, se diz

¹⁴⁹ Moracs, Eliane Robert. Breton diante da esfinge. In: Breton, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 7-8.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 77.

¹⁵¹ Clifford, James. On Ethnographic Surrealism. *Comparative Studies in Society and History*, Cambridge 1981, v. 23, n. 4, p. 542. Original: “The world of the city for Aragon’s *Paysan* de Paris, or for Breton in *Nadja* . . . suggested beneath the dull veneer of the real the possibility of another, more miraculous world based on radically different principles of classification and order. The surrealists frequented the *Marché aux Puces*, the vast flea market of Paris, where one could rediscover the artifacts of culture, scrambled and rearranged”.

capaz de “esperar horas sob a chuva”, talvez seja porque ambiciona captar no subterrâneo do real algo que não encontrou e quiçá não encontre em sua superfície. “Levei quatro anos para descobrir a data exata de seu nascimento: 25 de fevereiro de 1926. E levei mais dois anos para conhecer o lugar onde nascera: Paris, 12^o *arrondissement*. Mas sou paciente. Posso esperar horas sob a chuva”¹⁵².

Embora a ideia de condução por uma força misteriosa seja base comum das *flâneries* de Breton e Modiano, há diferenças relevantes entre elas. A começar pelo estado de espírito do *flâneur*: “no universo modiano, a *flânerie* se dá na maioria das vezes sem os elementos de prazer e excitação que em geral acompanham os périplos parisienses dos escritores surrealistas¹⁵³”. Prazer e excitação, convém lembrar, que no *flâneur* original, de Baudelaire, em muito se devem ao fascínio pelo moderno e pelo transitório do espaço parisiense, sensação cuja antítese não poderia ser melhor exemplificada se não pelo *flâneur* modiano, atento ao que Paris preserva e reverbera do passado, o passado da Ocupação. A diferença de estado de espírito, logo se vê, aponta para outra, de ordem temporal. Enquanto a coincidência bretoniana “privilegia o fenômeno de simultaneidade ou quase simultaneidade”, a modiana flutua entre o presente e o estrato temporal mais remoto¹⁵⁴. O *fio condutor* de que fala Breton em *Vasos Comunicantes*¹⁵⁵, que, no surrealismo, conecta sonho e vigília, realidade exterior e interior, razão e loucura, na obra de Modiano também conecta estratos temporais distantes.

¹⁵² Ibid, p. 12.

¹⁵³ Cooke, Dervila. Modiano et la flânerie. In: Julien, Anne-Yvonne (Org.). *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris : Hermann, 2010, p. 241. Original: “dans l’univers modiano, la flânerie se fait le plus souvent sans les données de plaisir et d’excitation qui accompagnent en général les périples parisiens des écrivains surréalistes”.

¹⁵⁴ Rose, Sven-Erik. Remembering *Dora Bruder*: Patrick Modiano's Surrealist Encounter with the Postmemorial Archive. *Postmodern Culture*, Baltimore, 2008, p.14. Original: “whereas the surrealist coincidence privileges a phenomenon of simultaneity or near-simultaneity, Modiano's postmemorial flâneur drifts between the present and earlier temporal strata”.

¹⁵⁵ Breton, André. *Les vases communicants*. Paris: Gallimard, 1955, p. 116. Afirma Breton: “Eu desejo que ele [o surrealismo] seja lembrado por não ter tentado nada além do que estabelecer um *fio condutor* entre os dois mundos demasiado dissociados da vigília e do sono, da realidade exterior e interior, da razão e da loucura [...]”. Original: “Je souhaite qu’il [le surréalisme] passe pour n’avoir tenté rien de mieux que de jeter un *fil conducteur* entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie [...]”.

Para ilustrar a diferença, convém se ater a outras passagens de *Nadja*. Em um bar de Paris, André é surpreendido com a entrada repentina de um velho pedinte vendendo “umas pobres gravuras sobre a história da França”. A gravura oferecida a ele retrata “um episódio qualquer dos reinados de Luís VI e Luís VII”, precisamente a época de que se ocupava em razão de seus “Cours d’amour” e cuja concepção de vida “vivia imaginando *com todo o vigor*”¹⁵⁶. Seu esforço imaginativo parece assim recompensado pela aparição daquele pedinte – diferente de qualquer outro já visto por ele – que, com aquela gravura, lhe supre necessidade imediata. Outra cena: por volta da meia noite no jardim de Tulherias, Nadja faz da curvatura do chafariz imagem poética dos pensamentos seus e de André: “São os seus pensamentos e os meus. Olha de onde eles vêm, até onde se devam, e como é mais bonito ainda quando caem. Logo em seguida se fundem, se refazem com a mesma força, e recomeça esse arremesso que se despedaça, essa queda... e assim indefinidamente”¹⁵⁷. “Mas, Nadja, como isso é estranho!”, reage com espanto André ao se dar conta de que a imagem feita por ela está expressa praticamente da mesma forma em um livro raro que acabou de ler, os *Dialogues entre Hylas e Philonous*, de Berkeley, edição de 1750. A sintonia que propicia a coincidência se dá entre eventos muito recentes, quase concomitantes: a fala de Nadja e a leitura de André.

Em Modiano, os elementos ligados por coincidência amiúde não são contíguos, pois a reverberação do polo de origem se dilata no tempo, ensejando a justaposição de épocas. À procura de pistas sobre seu passado, Guy Roland, de *Rue de Boutiques Obscures*, afirma:

Acho que se pode ouvir ainda, nas entradas dos prédios, o eco dos passos daqueles que habitualmente as atravessavam e que desapareceram. *Alguma coisa continua a vibrar após sua passagem, ondas cada vez mais fracas, mas que se podem captar, se estamos atentos*¹⁵⁸. No fundo, eu talvez nunca tivesse sido esse Pedro McEvoy, eu não era nada, mas ondas me atravessavam, ora longínquas, ora mais fortes, e todos esses ecos espalhados que flutuam no ar se cristalizavam e eram eu.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Ibid, p. 91. Grifo meu

¹⁵⁷ Ibid, p. 82.

¹⁵⁸ Grifo meu

¹⁵⁹ Ibid, p. 94.

A experiência é parecida com a do narrador de *Dans le café de la jeunesse perdue*, quando, à procura de pistas sobre Jacqueline Delanque, sente a presença dela em um bulevar “cujas luzes brilhavam como sinais, sem que eu pudesse decifrá-los muito bem [...]”¹⁶⁰. O narrador de *Du plus loins de l’oubli* sente o coração bater forte “como um pêndulo ao se aproximar de um campo magnético, antes de sair da Porte-de-Saint-Cloud¹⁶¹”, mesma comparação que faz o narrador de *Dora Bruder* ao descrever o estranhamento durante aquelas visitas dominicais ao antigo quartel de Tourelles para onde Dora foi levada: “Era como estar no limite de um campo magnético, sem pêndulo para captar suas ondas”¹⁶². Na obra de Modiano, tais ondas quase sempre remetem à Ocupação, a esse trauma coletivo e individual inescapável. Há algo de estático, serial ou recorrente nos momentos em que o narrador se aproxima de Dora, algo flagrante desde a primeira página na repetição do advérbio “sempre” e no predomínio do imperfeito ao descrever aqueles passeios com a mãe ao Mercado de Pulgas:

*Era sempre*¹⁶³ sábado ou domingo, de tarde.

No inverno *sempre encontrávamos* o gordo fotógrafo e sua máquina com tripé na calçada em frente ao quartel de Clignancourt. Misturado à leva de passantes lá *estava* ele, com seus óculos redondos e seu nariz de espinhas, chamando a todos para uma foto souvenir. No verão, *instalava-se* nas pranchas de Deauville, em frente ao bar do Sol, onde *conseguia* clientes. [...] *Usava sempre* o mesmo sobretudo gasto, e *tinha* um sapato furado.¹⁶⁴

E as ocorrências, muitas já comentadas aqui, se multiplicam: os itinerários de juventude “sempre os mesmos”, o trajeto de camburão, a fuga do pensionato. Outro exemplo de captação de tais ondas é quando assiste a *Premier rendez-vous*, comédia produzida após o início da Ocupação. O enredo é protagonizado por uma jovem que, ao fugir de um

¹⁶⁰ Ibid, p. 67. Original: “[...] je sentais sa présence sur ce boulevard dont les lumières brillaient comme des signaux, sans que je puisse très bien les déchiffrer”.

¹⁶¹ Modiano, Patrick. *Du plus loin de l’oubli*. Paris: Gallimard, 2007, p. 178. Original: “Mon cœur a battu plus fort, comme un pendule à l’approche d’un champ magnétique, avant de déboucher place de la Porte-de-Saint-Cloud”.

¹⁶² Ibid, p. 125.

¹⁶³ Grifos todos meus

¹⁶⁴ Ibid, p. 6.

pensionato, encontra seu príncipe encantado, “versão rosa, inofensiva do que aconteceu com Dora na vida real”¹⁶⁵. Como estava em exibição nas salas do 18^o *arrondissement* no verão de 1941, período em que Dora fugiu, o narrador pergunta se ela não teria assistido ao filme e porventura se influenciado em fugir do Sagrado Coração de Maria. O estranho mal-estar que ele sente ao ver o filme não provém da ligeira coincidência circunstancial e temporal de destinos (ficcional e real), mas “de certa luminosidade particular do filme, da própria película”, alteração que atribui ao olhar dos espectadores do tempo da Ocupação:

Compreendi, de repente, que este filme estava impregnado dos olhares dos espectadores do tempo da Ocupação – espectadores de todos os tipos, dos quais um grande número não sobreviveu à guerra. Esquecemos, durante o tempo de uma sessão, a guerra e as ameaças de fora. Na escuridão de uma sala de cinema, estamos comprimidos uns contra os outros, seguindo a sequência de imagens na tela, e mais nada pode acontecer. E todos esses olhares, por uma espécie de processo químico, modificaram a própria substância da película, a luz, a voz dos atores.¹⁶⁶

No original em francês, o lugar do narrador entre os espectadores daquele tempo é sugerido pelo pronome “on”, cujo sentido permite tanto o completo distanciamento da indeterminação do sujeito, quanto a subjetividade da primeira pessoa do plural, ambiguidade preservada nessa tradução para o português “Esquecemos”, “estamos” e a meu ver endossada também pelo emprego do presente, recurso em favor da representação do presente perpétuo. A respeito desta passagem, comenta Sven-Erik Rose: “Assim como os surrealistas antes dele, que tendiam a ver todas as barreiras como teoricamente superáveis, de acordo com o método, a técnica, o estado de espírito e o experimento corretos, ou por um mero acaso, Modiano permanece extraordinariamente aberto a este encontro estranho”¹⁶⁷. Convém lembrar que *Les champs magnétiques* (*Os campos magnéticos*) é o título do livro de 1920 que reúne as primeiras experiências de Breton com a escrita automática, procedimento na base da definição

¹⁶⁵ Ibid, p. 74.

¹⁶⁶ Ibid, p.75.

¹⁶⁷ Ibid, p. 12. Original: “Much like the surrealists before him, who tended to view all barriers as in principle surmountable, given the right method, technique, frame of mind, experiment, or sheer accident, Modiano remains remarkably open to this uncanny encounter”.

que daria ao substantivo “surrealismo” quatro anos mais tarde no primeiro manifesto do movimento:

SURREALISMO, *s.m.* Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.¹⁶⁸

Os narradores modianianos buscam sintonia com um campo magnético, mas a captação das ondas não se converte em automatismo da escrita, no radical “ditado do pensamento”. O campo magnético é antes uma fonte buscada por eles, uma via de acesso ao estrato intangível do real, de onde, via inconsciente, captam imagens, cenas que se somam àquelas colhidas no real das aparências como fontes para uma investigação identitária. Em entrevista por ocasião do lançamento de *Souvenirs dormants*, outro entre seus livros de pacto ambíguo, Modiano fala em deixar-se flutuar, conduzir por sensações¹⁶⁹, o que implica deixar-se enredar, atitude, segundo ele, na base do *modus operandi* de sua poética. As múltiplas variações de um conjunto restrito de temas, eventos, personagens de livro a livro adviriam dessa abertura voluntária ao acaso, ao livre trânsito entre consciente e inconsciente, vigília e sonho e não de um projeto deliberadamente estruturado, maquinado. Na mesma entrevista, afirma:

Sem perceber, eu vivo uma espécie de amnésia. Em *Souvenir dormants*, houve ao menos três mulheres, misturas de imaginário e lembranças, que aparecem em meus livros anteriores. São coisas que vêm como em águas adormecidas, como nenúfares que voltam à superfície. Por exemplo, uma certa Geneviève Dalame: ela já aparece em um romance [*Accident*

¹⁶⁸ Breton, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 40.

¹⁶⁹ Modiano, Patrick. Entretien avec Modiano: « on est prisonniers de certains détails de sa vie ». [Entrevista concedida a] Nelly Kapriélian. 17 out. 2017. *Les inrockuptibles*, 17 out. 2017. Disponível em: <<https://www.lesinrocks.com/livres/entretien-avec-modiano-qui-publie-souvenirs-dormants-et-nos-debuts-dans-la-vie-136697-17-10-2017/>>. Acesso em 10 out. 2023. Original: “C’est comme si on se laissait flotter – même si ce n’est pas du tout l’écriture automatique des surréalistes – parmi tout ce qu’on a vu et senti...” (É como se se deixasse flutuar – embora não se trate absolutamente da escrita automática dos surrealistas – entre tudo o que se viu e sentiu.)

nocturne] mas de uma maneira totalmente diferente. Mireille Ourosousov aparece em um outro livro também [*Un pedigree*], Madeleine Perrau em *Des inconnues* mas não tem o mesmo nome.¹⁷⁰

Hábil em espriar a ambiguidade do pacto de leitura para além de seus livros, Modiano nessas ocasiões mais parece performar um personagem seu do que falar como o responsável por engendrar – de caso pensado – as variações que embasam essa poética de turvação identitária. Pausas, hesitações, falsos começos, palavras prolongadas como se à cata de sentido, olhar ora absorto, ora arregalado, tais elementos paralinguísticos são comuns nas falas sobre seu processo criativo de modo a salientar o estado de semiconsciência característico de seus narradores. Esse comportamento de Modiano é a antítese do “verdadeiro campeão da arte oratória”, perfil que dele faz Armand de Doudeauville, colega dos tempos de pensionato: “Quando subia no púlpito, todo mundo invejava sua elocução! Ele é muito diferente na televisão, quando o vemos se enrubescer, balbuciar e roer as unhas”¹⁷¹, recorda-se.

A dimensão identitária da abertura espontânea do sujeito ao inconsciente, ao acaso, ao outro é fulcral no surrealismo. Se Rimbaud, Nerval e Leautréamont são considerados surrealistas *avant la lettre* pelos expoentes do movimento, explica Moraes¹⁷², é também em virtude da recusa dos três ao princípio de identidade, haja vista a célebre proposição rimbaudiana “je est un autre” (“eu é um outro”) e as transfigurações de Aurélia e Maldonor, personagens de Nerval e Leautréamont respectivamente.

“Quem sou?”, pergunta o narrador de *Nadja* na abertura do romance para em seguida cogitar se a resposta não estaria em dizer com quem anda. A mera hipótese de que esteja perturba. Se é mesmo atravessado à revelia pelo outro, restaria “desempenhar em vida o papel de um fantasma”, fantasma “tanto em seu aspecto como em sua cega submissão a certas

¹⁷⁰ Ibid. Original: “Sans m’en apercevoir, j’éprouve une sorte d’amnésie. Dans *Souvenirs dormants*, il y a au moins trois femmes, mélanges d’imaginaire et de souvenirs, qui apparaissent dans mes précédents livres. Ce sont des choses qui reviennent comme dans des eaux dormantes, comme des nénuphars qui remontent à la surface. Par exemple, une certaine Geneviève Dalame : elle apparaît déjà dans un roman (*Accident nocturne*) mais d’une manière totalement différente. Mireille Ourosousov apparaît dans un autre livre aussi (*Un pedigree*), Madeleine Perreau dans *Des inconnues* mais elle n’a pas le même prénom”.

¹⁷¹ La Fabrique d’une Légende. *Lire Magazine Littéraire*, Paris, out. 2021. p.56.

¹⁷² Ibid, p. 14.

contingências de tempo e de lugar”¹⁷³. A julgar pelo fascínio que Nadja, uma passante, lhe desperta a ponto de o impelir a uma errância vertiginosa para desvendar quem ela é, missão da qual, além de sujeito, se descobre objeto, seu temor não era infundado. “Quem é você?”, pergunta a Nadja logo no primeiro encontro, e a resposta que instiga o enigma também pressagia o malogro em decifrá-lo: “Eu sou a alma errante”. Finda a experiência com Nadja, longe dela, André lança um grito que ecoa a dúvida existencial de abertura: “Quem vem lá? É você, Nadja? [...] Quem vem lá? Serei apenas eu? Serei eu mesmo?”¹⁷⁴, algo mais aparente no original, já que, em francês, o grito de sentinela apresenta o verbo “vivre” (viver): “Qui vive?”.

Almas errantes são várias das figuras femininas de Modiano – das ficcionais, como Gisèle, Jacqueline e Ingrid, às reais, como sua mãe e Dora – todas inapreensíveis, em fuga. E a relação dos narradores com elas, interpreta Blanckeman¹⁷⁵, lembra a equação proposta por Breton “Quem sou – com quem ando”. O narrador de *Dora Bruder* é confundido e se busca se confundir com a jovem de quem procura vestígios tangíveis e intangíveis nas deambulações por Paris, de modo que, tanto para ele quanto para André, de *Nadja*, a resposta para quem sou talvez não se resuma só a “com quem”, mas também *por onde* ando. Para Sven-Erik Rose *Dora Bruder* é uma releitura pós-Shoah de *Nadja*, pois considera ambos “um trabalho autobiográfico no qual o narrador tenta descobrir sua identidade por meio de uma obsessiva busca ‘detetivesca’ por uma jovem que flutua entre presença e ausência e parece emergir e desaparecer nas ruas de Paris como se oriunda de um secreto e vago além [...]”¹⁷⁶. Nessa fusão identitária, os narradores de *Nadja* e *Dora Bruder* lembram novamente a *flânerie* de Baudelaire, mais especificamente o “passeador solitário e pensativo” de que fala o poema em prosa “As multidões”:

¹⁷³ Ibid, p. 21.

¹⁷⁴ Ibid, p. 134.

¹⁷⁵ Ibid, 2019, p. 87.

¹⁷⁶ Ibid, p. 11. Original: “More crucially, *Dora Bruder* seems unmistakably a post-Shoah re-writing of Breton’s *Nadja*. Like *Nadja*, *Dora Bruder* is an autobiographical work in which a narrator tries to discover his identity through an obsessive “detective” pursuit of a young woman who hovers between presence and absence and who seems to emerge from and vanish back into Paris’s streets, as though from a secret and elusive beyond”.

O poeta goza do incomparável privilégio de poder, à vontade, ser ele próprio e outrem. Como as almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quer, na personalidade de cada um. Só para ele, tudo está vazio; e, se certos lugares parecem-lhe interditos, é que a seus olhos não valem a pena de ser visitados.¹⁷⁷

Em que pesem a existência real de Dora e a pesquisa documental empreendida pelo narrador, elementos que, embaralhados à abertura ao imaginário, turvam o pacto de leitura, algo, a meu ver, ausente em *Nadja*, em que o traço autobiográfico se dilui na espessa camada de ficcional sobretudo graças ao perfil mítico de Nadja, o embaralhamento identitário e o papel ativo do cenário parisiense nesse fenômeno são convergências inequívocas. “O domínio da rua é decisivo para a própria constituição da identidade do narrador de Breton”, destaca Luciano Gatti, uma vez que “a rua abala uma concepção de identidade constituída de uma vez por todas no recolhimento de si mesmo”. Tal os encontros gerados pelo acaso objetivo, ela “será perseguida e composta, juntamente com a narrativa, nos cruzamentos urbanos”¹⁷⁸, explica. Dos itinerários em Paris, ditados ora por si ora pelo acaso, emerge a identidade rarefeita do narrador de *Dora Bruder*¹⁷⁹, semelhança flagrante com o narrador de Breton.

A principal diferença, contudo, reside no elemento do trauma implicado na abertura à cidade. Nas primeiras páginas de *Nadja*, André relembra uma série de acasos objetivos

¹⁷⁷ Baudelaire, Charles. *Pequenos poemas em prosa - Le spleen de Paris*. Rio de Janeiro: Athena, 1937, p. 17.

¹⁷⁸ Ibid, p. 84.

¹⁷⁹ Entre tantos exemplos modianos da abertura do narrador à identidade do outro no espaço parisiense, chama atenção uma cena *Livret de famille*. Em uma tarde de outubro de 1973, o narrador está em um café parisiense. Ele se levanta para ir a uma cabine telefônica e, quando volta ao terraço do café, encontra um senhor debruçado sobre uma mesa próxima. A polícia é acionada e ao chegar conclui que o homem havia morrido. Embora não tenha presenciado o momento exato da morte, o narrador aceita de pronto ir à delegacia na condição de testemunha; durante o depoimento revela apenas ter visto o senhor tomar um refrigerante antes de morrer. Ao revistar a bolsa e o bolso do senhor, a polícia encontra uma foto e documentos, materiais que permitem descobrir, entre outros dados pessoais, a identidade, origem e profissão do falecido: André Bourlagoff, nascido em 1913 em São Petersburgo, Rússia, funcionário de uma locadora de gravadores de fita. Ao narrar essas constatações, o narrador emprega a primeira pessoa do plural (“Assim, nós concluímos [...]”) (Ibid, p.53), gesto que o irmana à polícia na condição de investigador da vida daquele senhor. Ao sair da delegacia, percebe uma névoa generalizada a encobrir a paisagem e sente um cheiro de éter. Faz então uma série de especulações sobre a vida do senhor Bourlagoff, até que, por fim, reconstitui em tom assertivo uma cena do então recém-nascido André, cena da qual ele mesmo, Modiano-narrador, participa enquanto pai do bebê: “Sua vida então tinha começado na Rússia, em São Petersburgo, no ano de mil novecentos e treze. Um desses palácios ocres à beira do rio. Eu voltei o curso do tempo até aquele ano e passei pela porta entreaberta no grande quarto azul celeste. Você dormia, sua mão pequena pendendo para fora do berço”. (Ibid, p.56)

vivididos por ele em Paris que renunciavam, sem se dar conta, seu encontro com a passante-esfinge, e que dão, “por vias insuspeitáveis”¹⁸⁰, a medida da graça e desgraça de que ele é objeto. O movimento é análogo ao do narrador de *Dora Bruder* quando passa em revista aquelas estranhas cenas de juventude enquanto transitava pela cidade. A graça de que é objeto, neste caso, é, sem dúvida, Dora, e a desgraça, o trauma original, a Paris ocupada. “Eu não era nada, eu me confundia com esse crepúsculo, com essas ruas”¹⁸¹. Se essa sensação vivenciada por ele num anoitecer na esquina do bulevar Ornano com a rua Championnet faz lembrar o perfil do fantasma bretoniano, a contingência de tempo a que está cegamente submisso aqui é bem específica, íntima até: a Ocupação.

Mito familiar

Em carta de 1852 a Louise Colet, escritora de quem era amante, Gustave Flaubert se diz “fulminado” pela leitura do romance *Louis Lambert*, de Balzac. A isca que o “fisgou com mil anzóis” não foi o estilo balzaquiano, alvo de críticas ferrenhas por parte dele (“Que homem teria sido Balzac se soubesse escrever!”). Foi fisgado pelo argumento, resumido por Flaubert como “a história de um homem que enlouquece em virtude de pensar nas coisas intangíveis”. Mais precisamente, o espanto adveio da intrigante similitude entre o argumento do romance e sua biografia. Flaubert enxerga em Lambert, “com poucas diferenças”, seu “pobre Alfred”, Alfred Le Poittevin, o menino prodígio de quem foi amigo no colégio e cujo talento como poeta seria interrompido pela morte prematura. Entre o narrador balzaquiano e Lambert haveria a mesma comunhão de afetos e ideias elevadas do par Flaubert-Alfred, relação em ambos os casos ridicularizada por colegas de escola. A similitude chega ao pormenor dos diálogos: “Encontrei ali [*no romance*] nossas frases [...] quase textuais: as conversas de dois colegas no colégio são as que tínhamos, ou análogas”¹⁸². Flaubert conta ainda a Louise que na véspera sua mãe lhe mostrou em *O médico rural*, outro romance de

¹⁸⁰ Ibid, p. 29.

¹⁸¹ Ibid, p. 6.

¹⁸² Flaubert, Gustave. *Correspondance*, terceira série 1852-54, carta a Louise Colet, de 27 de dezembro de 1852. apud Robert, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 222.

Balzac, a cena da visita de uma ama-de-criação que aparece com “os mesmos detalhes, mesmas intenções, mesmos efeitos” em *Madame Bovary*. Seria um plágio, “não fosse mais bem escrita”, gaba-se. O elo com Balzac seria então ainda mais intrigante.

Entre as fontes consultadas para escrever estudos filosóficos à luz da biografia de Flaubert, Sartre se debruçou sobre essa carta, capital para entender o título que deu a esse caudaloso trabalho de três volumes: *L'idiot de la famille* [O idiota da família]. Sartre é categórico ao afirmar que nela Flaubert falseia, a começar pelo fato de que ele e Alfred não conviveram no colégio, mas no Hospital Público. Alfred tampouco enlouqueceu nem era tomado por ideias intangíveis. Além do conteúdo referencial, Sartre comenta a forma da carta e identifica no tratamento pronominal uma progressiva aproximação entre Flaubert e Alfred que culmina em baralhamento. No começo da carta, quando identificado ao personagem Louis, Albert é referido em terceira pessoa do singular, mas logo é sobreposto a Flaubert graças à primeira pessoa do plural “nossas frases” “conversas que tínhamos”. “Nós”, nesse caso, não significa um eu mais um outro, mas dois eus que atendem por um, no caso, o narrador e Louis Lambert, como descreve Balzac: “Não havia nenhuma distinção entre as coisas que vinham dele e aquelas que vinham de mim. Nós falsificávamos mutuamente nossas caligrafias para que um pudesse fazer, por si mesmo, os deveres dos dois”¹⁸³.

E qual o interesse de Flaubert em falsear? Por que tamanho entusiasmo com a leitura de Balzac? Posto que o narrador balzaquiano e seu amigo *Louis Lambert* são ridicularizados em virtude de sua altivez de espírito, identificar-se em situação análoga serve a Flaubert como justificativa honrosa para sua idiotice traumática na infância. Da mesma forma, quando enaltece o amigo morto com quem se confunde, vangloria a si mesmo, interpreta Sartre: “O sobrevivente não cessa de enaltecer os méritos do falecido para se autopromover, seu par aos olhos do mundo, na estima dos outros e em sua própria”¹⁸⁴.

O falseamento interessado de Flaubert é um dos exemplos longamente dissecados por Marthe Robert da técnica do mito familiar, ou *romance familiar dos neuróticos*, fábula

¹⁸³ Balzac apud Sartre, Jean Paul. *L'idiot de la famille* - Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Paris: Gallimard, 2017, p. 1191. Original: “Il n’existait aucune distinction entre les choses qui venaient de lui et celles qui venaient de moi. Nous contrefaisions mutuellement nos deux écritures, afin que l’un pût faire, à lui seul, les devoirs de tous les deux”.

¹⁸⁴ Ibid, p.1197. Original: “Le survivant ne cesse de grandir les mérites du disparu pour se grandir, lui, son pair aux yeux du monde, dans l’estime des autres et dans sa propre estime”.

primária identificada por Freud em seus pacientes e, segundo Marthe, subjacente à forma do romance. Forjado conscientemente na infância, recalcado no adulto e tenaz nos neuróticos, o mito familiar apresenta conteúdo constante: tema, cenário e personagens são sempre os mesmos, embora possa haver variações sutis de desenvolvimento caso a caso. Nasce como tentativa da criança de superar a primeira decepção de seu idílio tutelar, ou seja, quando julga afrouxados os cuidados dos pais. Antes revestidos de poder absoluto em recompensa aos cuidados até então a ela dispensados continuamente, os pais passam à condição de traidores. Como fuga ao dilaceramento, a criança decide sonhar e contar para si

*uma história que na realidade não é senão um arranjo tendencioso da sua, uma fábula biográfica concebida expressamente para explicar a inexplicável vergonha de ser malnascida, desfavorecida, mal-amada; e que lhe oferece também o recurso de se lamentar, se consolar e se vingar num mesmo movimento da imaginação em que não se sabe o que prevalece no final, a piedade ou a renegação.*¹⁸⁵

A desilusão é tamanha que não reconhece naquele casal ordinário, plebeu, os pais de tão nobre criança, sentindo-se perdida, abandonada. No estágio inicial da fábula, a criança alimenta o desejo de que sua verdadeira família – nobre, é claro – vai aparecer. Mas quando descobre a origem na sexualidade, a dupla renegação deixa de fazer sentido, pois a incerteza genealógica recai apenas sobre a paternidade. A fábula então se atualiza e ganha tensão. Para atender a seus desígnios edípianos, a criança atribui-se condição de bastarda, e o pai, agora enobrecido ("tanto mais ausente quanto mais superiormente graduado"), torna-se alvo único de sua fábula biográfica. Trocando em miúdos, o rebaixamento à bastardia – que também implica o rebaixamento moral da mãe – e o enobrecimento do pai ensejam a tensão edípica ideal para seu soerguimento, seu arrivismo.

Aos dois estágios da fábula familiar, correspondem as grandes correntes de romancistas, define Marthe Robert: a *Criança perdida* e o *Bastardo realista*. O primeiro é "cativo do universo pré-edípiano cuja única lei ainda é a onipotência do pensamento", o outro "apoia o mundo enquanto o ataca de frente". Eles apresentam diferentes idades psíquicas. Dotado de alguma maturidade quando comparado à *Criança Perdida*

¹⁸⁵ Robert, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 36.

entrincheirada em seus sonhos, metamorfoses e quimeras, o *Bastardo realista* reconhece o mundo como exterior a si, “logo como um conjunto de dados positivos impossíveis de atacar de dentro, ainda que por devaneio irrefreável”¹⁸⁶, distinção que não diminui o valor literário da primeira vertente, em que figuram obras da grandeza do *Quixote*, por exemplo.

Embora a universalidade a que se pretende o modelo de Marthe seja passível de questionamento, sob a hipótese de que a aplicabilidade ao cenário histórico-literário francês¹⁸⁷ pode não se repetir para além dele, é justamente a suposta circunscrição à tradição francesa do romance que convida a análise da obra de Modiano à luz desse modelo. As incontáveis variações para os mesmos motivos autobiográficos e a quase onipresença da figura paterna ensejam a hipótese de que cada obra sua seria uma versão de seu mito familiar, reivindicando uma espécie de eternidade, “já que cada criança o refaz no silêncio de seu sonho, como se fora sempre inédito”¹⁸⁸. “Sempre tive a sensação de que era uma espécie de planta nascida do estrume da Ocupação”¹⁸⁹. O trauma original a que Modiano sempre volta dentro e fora de seus livros vai ao encontro do perfil do herói romanesco inspirado em Napoleão, cujo mito familiar tem por base a suposta bastardia: “sabemos que, na perspectiva da lenda e do mito, o herói não pode nem nascer como todo mundo, nem viver os dias felizes de uma infância sem história”¹⁹⁰, explica Marthe.

¹⁸⁶ Ibid, p.55.

¹⁸⁷Para Marthe, Napoleão, filho ilegítimo e arrivista de êxito é o grande inspirador do herói do romance moderno:

“[Napoleão] fortalece o romance virtual na ideia de que tudo é possível: que a própria História se incline diante do mito de onipotência infantil, por meios que o mito seja efetivamente levado a sério; enfim, que o arrivista lance o mundo a seus pés se tiver a coragem de transgredir a lei “edipiana” (o heroísmo não passando, precisamente, dessa coragem), sem se eximir das consequências de seus desejos criminosos. Inspirado nesse exemplo e nesse ensinamento, o romance pode evadir-se do exíguo círculo das alcovas conjugais, onde a elementar curiosidade “edipiana” tende sempre a fixá-lo, e começar a escrever a história mundial de suas conquistas.

[...]

A lenda de seu nascimento ilegítimo, abalizada, por sinal, por certos historiadores que não vêem outro motivo para explicar sua surpreendente admissão em uma escola militar reservada à aristocracia, corresponde, no sentimento popular, ao aspecto positivo desse sucesso inaudito (sabemos que, na perspectiva da lenda e do mito, o herói não pode nem nascer como todo mundo, nem viver os dias felizes de uma infância sem história).” (Ibid, p. 180-1).

¹⁸⁸ Ibid, p. 35.

¹⁸⁹ Modiano, Patrick. La consigne des enfants perdus [Entrevista concedida a] D. Montaudon. *Quoi lire magazine*, mar. 1984.

¹⁹⁰ Ibid, p. 181.

Na medida em que reconhece o mundo exterior de onde pinça elementos convenientes à sua fábula biográfica, Modiano seria um *Bastardo realista*. E um dos elementos que mais lhe convêm é a matéria histórica, o tempo histórico e sua infinidade de atores, *fait divers*, documentos, fotos, entre outros tantos itens de arquivo sobre a Ocupação com os quais engendra seu presente perpétuo, seu eterno trauma original. A propósito da forma do romance e sua relação com o tempo e espaço:

ele [o romance] funda sua pretensa semelhança "mundana" na necessidade que sente efetivamente do tempo e do espaço, de um tempo circunstanciado, relativo, laborioso; de um espaço abundantemente povoado, buliçoso, pululante de figuras e projetos. [...] O tempo histórico é de fato inseparável de seu movimento primitivo, é o tempo que ele, sobretudo, reproduz, persegue, anula, antecipa; é a história individual ou, pura e simplesmente, a História, que ele faz recomeçar incessantemente em suas pseudocronologias. Sob esse aspecto, poderia de fato ostentar o título de "busca do tempo perdido" encontrado para ele por um de seus mais ilustres representantes: arte do passado obstinadamente voltada para o presente contra o qual luta, o tempo é o elemento em que ele se banha de todos os lados, aquilo mesmo que lhe é necessário ser ou, no mínimo, fingir tomar e devolver para dar seus simulacros à vida.¹⁹¹

Herdeiro, porém, da *Criança Perdida*, o *Bastardo realista* nem por isso esquece a versão primeira do mito, logo, quando o clássico narrador modiano lastima a ausência dos pais e a frieza deles nos raros encontros com o filho, é a *Criança perdida* que se faz ouvir. Forjaria, pois, com sua obra, um arranjo tendencioso de sua história pessoal, de seu mito. Há pouco foi citado o contraste feito por um amigo dos tempos de colégio entre o autor vacilante das entrevistas e o orador invejável da juventude. No mesmo depoimento, o antigo colega também contesta o perfil de criança abandonada, outro pilar do mito modiano:

de modo algum ele era abandonado pelos pais. Como eu morava na rua do Bac e ele no Cais Conti, nós fazíamos juntos os trajetos entre Paris e

¹⁹¹ Ibid, p. 52.

Jouy-en-Josas: a cada duas semanas, minha mãe vinha nos pegar; a cada duas semanas vinha a dele. Ele se entendia muito bem com ela, uma mulher muito bela que na época estava com Jean Cau¹⁹². Modiano sem dúvida reinventou muito sua vida.¹⁹³

“Por que, de todas as memórias da existência, preferimos aquelas que remontam ao nosso berço?” A pergunta de Chateaubriand foi tema de dissertação proposto pelo professor de francês do colégio de Thônes em 1962 à turma de Modiano. A resposta do adolescente de dezesseis anos viria com fervor de iconoclasta, propondo destruir “as miseráveis construções da lógica [...] e da moral”, declarando guerra ao “espírito francês’ de ordem, de mesura, de esclarecimento[...]” em favor do mistério e dos sonhos, “oh, sim sonhos!”¹⁹⁴. Sua obra literária viria dar forma ao que defendera entusiasmado naquela dissertação haja vista a abertura ao inconsciente no tratamento obsessivo do trauma original, o que se coaduna em assunto e forma com o mito familiar, descrito por Freud como uma espécie de devaneio.

Marthe julga infundada a censura de Sartre a Proust por ele ter distribuído tendenciosamente dados reais de sua biografia entre si e seus personagens. Proust, lembra Marthe, que começou a *Recherche* após a morte dos pais quiçá por receio matá-los em vida como sonhava em seu romance familiar, “escrevia, antes de tudo, para retocar sua vida, com a tendência irreprimível a fabular e o cuidado de observação que caracterizam fortemente o gênero em seus primórdios”¹⁹⁵. A menos que sua obra se aproximasse demais de seu modelo infantil por não dissimular suas motivações a contento, não haveria, segundo ela, razão para

¹⁹² Escritor e jornalista francês (1925-1993)

¹⁹³ Ibid, p. 56. Original: “Je précise aussi qu’il n’était pas du tout abandonné par ses parents. Comme j’habitais rus du Bac et lui quai de Conti, nous faisons les trajets ensemble entre Paris et Jouy-en-Josas : une semaine sur deux ma mère venait nous chercher ; une semaine sur deux, était la sienne. Il s’entendait bien avec elle, une très belle femme qui était alors avec Jean Cau. Modiano a sans doute beaucoup réinventé sa vie”.

¹⁹⁴ Modiano apud Cosnard, p. 31. Original: “Il est des moments où, de toute notre adolescence fiévreuse, nous (Entendre : Je) aimerions détruire – comme châteaux de cartes – les misérables constructions de la raison et de la logique (de la morale aussi, d’ailleurs). Que vienne donc une nouvelle bataille d’Hernani ! Et gare, ce jour-là, aux petits bourgeois du cartésianisme, aux philistins ventrus et imbéciles ! Nous les bombarderons de tomates – jusqu’à ce que mort s’ensuive. Entendons-nous bien : nous déclarons la guerre à cet “esprit” français d’ordre, de mesure, de clarté, et brûlons le très infâme Boileau en effigie ! » [...] « Point de clarté, mais du “mystère” et des rêves, oh oui des rêves !”.

¹⁹⁵ Ibid, p. 50.

criticá-lo. Se há na postura de Proust alguma má-fé, ela é de ordem moral e isso não convém ao debate estético.

De forte pendor autobiográfico, a obra de Modiano decerto também é um arranjo tendencioso da história pessoal do autor e aqui não cabe qualquer juízo moral acerca disso. Os contrapontos da realidade em relação à imagem que Modiano faz de si em seus livros não têm outro objetivo senão o de sublinhar a turvação identitária fulcral de sua poética. À luz do mito familiar, o espelhamento com Dora Bruder, sustentado por toda uma rede de coincidências intrigantes, interessa ao narrador na construção de seu perfil de jovem rebelde, solitário e fugitivo do mesmo modo que, a Flaubert, convinham Balzac e *Louis Lambert* para a imagem pessoal de menino prodígio. Sem perder de vista a comparação, Dora fisionomizou Modiano com mil anzóis. O narrador ouve da prima de Dora que ela era rebelde, independente e voluntariosa. Mas daí a, só com base nisso, ele depois afirmar que “Certamente, aos 14 anos, ela já teria dado provas de sua independência, já teria revelado o caráter rebelde a que se refere a prima”¹⁹⁶, soa antes desejo interessado em favor do espelhamento do que conclusão plausível. E ainda que o zelo dos pais em relação a ela materializado na nota de desaparecimento destoe do abandono parental de que o narrador se diz vítima, o conflito fundamental do romance familiar está posto também no caso de Dora, ou melhor, é tendenciosamente posto pelo narrador com outra conclusão sem lastro empírico: “Seus pais acharam que seria melhor colocá-la num lugar com mais disciplina”¹⁹⁷. Obviamente a indisciplina assume conotação positiva, pois sinônimo de coragem, rebeldia, atributo que os pais não só se recusam a reconhecer como desejam tolher no confinamento do pensionato.

Marthe afirma que o romance deseja “ser crido exatamente como o relato fabuloso com que outrora a criança embalava sua desilusão”. Não se contenta como outros gêneros literários de caráter figurativo em *representar*. Ambiciona *engendrar uma verdade*, “como se respondesse não à literatura, mas, em virtude de não sei que privilégio ou magia, diretamente à realidade”. Trata então suas palavras como “tempo real” e suas imagens “como a própria

¹⁹⁶ Ibid, p. 33.

¹⁹⁷ Ibid, p. 33.

substância dos fatos”, o que faz do convite ao sonho e à evasão sua especialidade.¹⁹⁸ Quando se trata da carta de Flaubert a Louise Colet, a ambição narcisista de credulidade ganha poderoso aliado, que é o próprio gênero epistolar, cujo caráter não ficcional dispensa o convite à evasão. Fruto de arbítrio ou devaneio, o falseamento decerto é mais facilmente dissimulável numa carta pessoal, pois quem lê, ao não esperar por ele, não suspeita encontrá-lo ali. No caso de *Dora Bruder*, a ambiguidade do pacto de leitura – favorecida pelo recorte documental e, óbvio, pela existência de Dora –, se não tão eficaz quanto a carta em dissimular a motivação interessada do autor, é certo que também contribui para isso. O leitor pode adentrar o sonho e aderir à evasão sem prévio convite.

¹⁹⁸ Ibid, p. 49-50.

Em branco e *noir*

Tão fácil de encontrar em gôndolas de estações e aeroportos quanto de fruir, o *roman de gare* é um romance ligeiro para entreter viajantes. A expressão *littérature de gare* (literatura de estação) surgiu no meado do século XIX, período de expansão das ferrovias pela França e monopólio da editora Hachette na distribuição de livros nas estações. A essa categoria pouco prestigiada por literatos pertencem romances de amor, policiais e há quem inclua os de ficção científica. Como se vê, o critério não é temático, mas valorativo, pejorativo quiçá. Mais precisamente, com vistas apenas a entreter, essas narrativas teriam em comum a carência de ousadia literária tanto no plano estrutural quanto estilístico. A mesma ideia de subliteratura norteia a expressão *littérature noire* (literatura negra), com a qual por isso não raro se confunde a *littérature de gare*. No polo oposto, lugar de prestígio, estaria a *littérature blanche* (literatura branca) cujo símbolo maior é o selo Blanche, da Gallimard, onde são publicados os verdadeiros artífices da palavra. Em que pese a infeliz conotação extraliterária que a oposição *littérature noire* x *littérature blanche* pode suscitar, ela é mobilizada aqui, pois, embora celebrado, laureado com o Nobel, autor de selo Blanche, Modiano traz em sua poética profundas relações com aquilo que se convencionou chamar de *littérature noire*, o que em parte talvez explique sua acolhida tardia na academia francesa e a ainda tímida acolhida por aqui.

O segmento da literatura de massa mais presente em sua obra é, sem dúvida, o romance policial. Em artigo já clássico sobre esse subgênero do romance, Tzvetan Todorov¹⁹⁹ caracteriza suas bases e algumas de suas vertentes. Como ponto de partida, o crítico destaca as duas camadas narrativas de que é feito: a *história do crime* e a *história da investigação*. Em sua forma clássica, o chamado *romance de enigma*, as duas histórias não se cruzam, a segunda só começa após a primeira. Ele cita como exemplo *The Canary Murder Case*, romance de

¹⁹⁹ Todorov, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: Todorov, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

1927 de S. S. Van Dine, em que a história do crime se resume a um bilhete: "Rua Setenta e Um, 184, Oeste. Assassinato. Estrangulada por volta das vinte e três horas. Apartamento saqueado. Joias roubadas. Corpo descoberto por Amy Gibson, camareira"²⁰⁰. A primeira história difere da outra também em estatuto. Ela nunca revela seu caráter imaginário, livresco. Como que um *fait-divers* ou outro material de arquivo pinçado da realidade cotidiana, apresenta moldura referencial, o que a torna alheia ao livro, isto é, à história da investigação, à narrativa livresca. E, ainda que a história da investigação seja a narrativa livresca, ela "serve somente de mediadora entre o leitor e a história do crime", de modo que seu estilo deve ser simples, claro, transparente²⁰¹.

No chamado *romance noir*²⁰² – subtipo do policial que surgiu nos Estados Unidos durante a grande Depressão e ganhou popularidade e adeptos na França – há mudança na relação das duas histórias, agora concomitantes. A investigação parte das causas aos efeitos, ou seja, o detetive acompanha o desenrolar de eventos, comportamentos e conluios suspeitos, daí duplo suspense advindo da iminência do crime e dos riscos assumidos pelo detetive, algo inconcebível no *romance de enigma* cujo detetive-protagonista goza de plena imunidade. Com tal dose de adrenalina, a história da investigação, antes cerebral e discreta porque restrita à montagem do *puzzle*, ganha vivacidade e atrativo inéditos na forma policial. Agora não só sob risco, mas sob suspeita, o detetive do *noir* não tem o caráter ilibado de seus predecessores clássicos. Se tivesse, possivelmente fracassaria. Desvenda crimes também porque transita em vários meios, inclusive suspeitos e sabidamente fora-da-lei, trânsito nem sempre explicado pela perícia investigativa. Do posto de detetive, saem de cena agentes da polícia ou amadores esclarecidos da nobreza ou da burguesia e entram em ação investigadores particulares "mais ou menos honestos, mais ou menos violentos, à imagem de um mundo onde o Bem e o Mal não são mais tão distintos e os valores morais têm tendência a perder sua importância"²⁰³.

²⁰⁰ Van Dine apud Todorov, p.95.

²⁰¹ Ibid, p. 96-7.

²⁰² Preferi traduzir apenas "roman" e manter "noir", pois *noir* remete a códigos e características de uma estética da qual ainda faz parte o cinema *noir*.

²⁰³ Marc, Lits. *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire*. Liège: Éditions du Céfal, 1999, p. 46. Original: "Le détective cessera aussi d'être un fonctionnaire de police ou un amateur éclairé de la noblesse ou de la bourgeoisie, la place sera prise par les détectives privés, plus ou moins honnêtes, plus ou moins violents, à l'image d'un monde où le Bien et le Mal ne sont plus très distincts et où les valeurs morales ont tendance à perdre de leur importance".

Há outros tantos subtipos do gênero policial, mas *de enigma* e *noir* são os mais caros a Modiano. Do primeiro, empresta um pouco do método e principalmente a investigação do passado, e, do outro, a ambiguidade do detetive e a turbulência social mimetizadas, entre outros elementos, na semiescuridão de seus ambientes. Mas, principal e considerável diferença: quando o enigma a ser desvendado é uma identidade e não um crime, fica-se sem o *gran finale* de todo policial: a solução.

Romance *noir*, herdeiro de um mundo desajustado

Antes de o *romance noir* se popularizar na França durante a Segunda Guerra, a designação já era usada por lá como sinônimo de *romance gótico* no século XVIII, vertente de enredos sobrenaturais com a qual o *noir* policial, salvo talvez pela atmosfera sombria, não deve ser confundido. Embora um ou outro teórico francês mais nacionalista possa torcer o nariz, a origem dessa forma policial é mesmo é o *hardboiled* estadunidense, espécie de lente de aumento sobre uma desalentada sociedade pós-Primeira Guerra tomada pela violência, Lei Seca, miséria, gangsterismo e corrupção principalmente nos centros urbanos. Jean-Bernard Pouy comenta que, tendo conhecido a barbárie da Grande Guerra, escritores *hardboiled* como Dashiell Hammett e Raymond Chandler – os dois grandes precursores – perderam suas ilusões e desta vez, mais do que o autor, interessa-lhes a *motivação* do assassinato²⁰⁴ focados no que há de coletivo por trás de um crime individual²⁰⁵. Para Franz G. Blaha, no *hardboiled*, “o crime não é mais um ato individual, isolado de uma mente brilhante ou, como na obra de Simenon, doentia, mas sintoma de um mundo desajustado, onde as leis da selva governam a batalha pelo poder e bens materiais”²⁰⁶. O mundo desajustado de que fala Blaha cabe muito

²⁰⁴ Très vite, des auteurs, que l'on a appelés hard-boiled, ceux qui ont connu la boucherie de la récente Grande Guerre et qui, de ce fait, n'ont plus beaucoup d'illusions, ne se contentent plus du « qui a tué ? », mais tendent plutôt à dire « pourquoi ? »

²⁰⁵ Pouy, Jean-Bernard. *Une brève histoire du roman noir*. Montreuil: l'Oeil neuf, 2011, p.18.

²⁰⁶ Blaha, Franz G. *Detective/Mystery/Spy Fiction - Handbook of French Popular*. Nova Iorque: Greenwood Press, 1991, p. 44. Original: “[...] crime is no longer an individual, isolated act of a brilliant, or as in Simenon's work, of a diseased mind, but a symptom of a diseased out-of-joint world, where the laws of the jungle govern the battle for power and material goods”.

bem à Paris Ocupada, o que, segundo ele, em muito explica a bem-sucedida acolhida do *hardboiled* na França e sua aclimação ao contexto local. “O *hardboiled* americano foi particularmente popular bem como influente para o estilo do *noir* francês porque retrata a sociedade como essencialmente corrupta, o crime como onipresente e a lógica e a razão como oponentes inadequados para brutalidade, perversão e ganância.”²⁰⁷

Já nos anos 1930, *noir* estadunidenses eram publicados na França na coleção *Chefs d’Œuvre du Roman d’Aventures* (Obras-primas do romance de aventuras), série policial da Gallimard. Mas o sucesso em larga escala viria anos mais tarde, com outro selo da editora, a célebre *Série Noire* (Série Negra) criada em 1945. Com suas clássicas capas negras emolduradas em branco, a *Série Noire* é a provável razão da habitual sinonímia entre *hardboiled* e *roman noir*²⁰⁸ e fator importante no imaginário francês na oposição entre *littérature noire* x *littérature blanche*. Marcel Duhamel, seu criador, assim explica a estética da série:

Quem gosta de enigmas à la Sherlock Holmes raramente encontrará [nos romances *noir*] o que procura. Tampouco o otimista inveterado. A imoralidade generalizada [...] está tão à vontade ali quanto os bons sentimentos e até mesmo a amoralidade. O espírito desses livros raramente é conformista. Neles, os policiais são mais corruptos do que os malfeitores que eles perseguem. O detetive simpático nem sempre soluciona o mistério. Às vezes, nem mistério há. E, outras vezes, nem detetive. [...] Então, restam ação, angústia, violência – em todas as suas formas e particularmente as mais infames –, agressão e massacre. Como nos bons filmes, os ânimos se revelam nos gestos e os leitores que gostam de

²⁰⁷ Ibid, p. 44. Original: “American *hardboiled* detective fiction was particularly popular as well as influential for the French *noir* style because it portrays society as inherently corrupt, crime as ubiquitous, and logic and reason as inadequate opponents for brutality, perversion, and greed”.

²⁰⁸ Há quem diferencie *hardboiled* e *roman noir*, ainda que minimamente. Para Julio Jeha*, embora o romance *noir* mantenha “o realismo áspero associado à literatura *hard-boiled*”, ele se distingue pelo protagonista não ser um detetive, e sim “quase sempre uma vítima, um suspeito ou um criminoso” e pelo “uso do sexo para fazer avançar a narrativa e expor as qualidades autodestrutivas das personagens principais”. O primeiro romance *noir*, neste caso, seria *Little Caesar*, de W. R. Burnett e publicado em 1929, em que “os aspectos criminais do enredo e do protagonista se mesclam e não há a menor dúvida da culpa do protagonista nem de que esse não seja um romance de detetive.

*Jeha, Julio. Ética e estética do crime: ficção de detetive, *hard-boiled* e *noir* In: XII Congresso Internacional da ABRALIC, 2011, Curitiba, p. 3-5.

literatura introspectiva terão de se virar. Há, também, amor – de preferência bestial –, paixão desenfreada e ódio sem misericórdia²⁰⁹.

Nos primeiros anos, o selo era feito apenas de traduções. A partir de 1948, vieram os *noir* escritos por franceses, mas os primeiros ainda não tinham a cor local, pastiches que eram dos clássicos do outro lado do Atlântico, desarranjo sugerido pelos pseudônimos americanos como “Terry Stewart”, usado por Serge Arcouët, quando não pelos canhestros anglo-franceses, como “Jean Mekert”, “Jean Meckert” e “John Amila”, todos de Jean Amila. Houve, porém, quem não se contentasse em reproduzir o modelo americano. O próprio Jean Amila – paradoxalmente sob o pseudônimo de John Amila – escreveu aquele considerado o verdadeiro primeiro romance *noir* francês da Série Noire: *Motus!*, de 1953, o segundo dele no selo. Nesse romance, embora com o estilo dos mestres estadunidenses, Amila retrata uma sociedade francesa que em nada deve à estadunidense em matéria de desajuste. Seu herói é André Lenoir, suboficial reformado que trabalha como operador de eclusas na França do pós-guerra. Ao encontrar um cadáver com marca de balas, se vê envolvido em trama sombria na qual avulta a podridão da sociedade. “Encontra-se o herói – ou melhor, o anti-herói – do romance *noir* americano, mas desta vez em um contexto bem francês.”²¹⁰ Em 1974, Amila publicaria o romance novamente na mesma Gallimard, porém na coleção *Carré Noir* e com nome próprio verdadeiro, talvez porque se deu conta da originalidade do que fizera.

O pioneiro do *noir* francês curiosamente não figurou no extenso catálogo de autores editados por Duhamel. Mais intrigante é o fato de que seu romance por muitos considerado marco inicial do gênero à francesa antecede o surgimento da *Série Noire* em dois anos. O autor: Léo Malet; o romance: *120 rue de la Gare*, publicado em 1943 pela modesta S.E.P.E. Antes disso, Malet seguiu a cartilha de seus compatriotas *noir*. Escreveu pastiches de *hardboiled* ambientados nos Estados Unidos, como *Johnny Metal*, de 1940, sob o pseudônimo de Frank Harding. Vista de hoje, a prática talvez pareça estranha, mas convém lembrar que a importação de livros era proibida durante a Ocupação, portanto essa era uma estratégia editorial – que se provou acertada, aliás – de surfar no interesse popular pelo

²⁰⁹ Duhamel apud Jeha, Julio, p. 4.

²¹⁰ Schweighaeuser, Jean-Paul. *Le roman noir français*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984, p. 28.

hardboiled, motivado em boa medida pelos filmes *noir* americanos, vários deles inspirados em romances.

Leitor de clássicos franceses do policial anteriores à onda *hardboiled*, Malet se incomodava com a ausência de um cenário ideal para esse tipo de romance, como comentou na série de entrevistas de rádio concedidas à Radio France em 1976²¹¹. Quando, nos anos 1940, decidiu empreender algo mais autoral, deu-se conta de que a lacuna poderia ser preenchida pelo presente turbulento da França, ou seja, a Ocupação. Explica:

[...] a Ocupação trouxe o cenário que faltava para escrever um romance policial, isto é, para além de toda consideração política, patriótica ou um pouco patriótica [...], havia esse cenário, isto é, o toque de recolher, o blecaute²¹², o trânsito raro de alguns carros e barulhos por vezes ao longe, a DCA²¹³... Ou seja, o cenário ideal para um romance policial. Nós não tínhamos nevoeiro na França: havia o blecaute! Eu disse para mim mesmo: tem que usar isso. Então escrevi *120, rue de la Gare*, que foi o primeiro romance policial, por assim dizer contemporâneo da Ocupação, a ter como pano de fundo a Ocupação

As agruras do cotidiano sob a Ocupação “tais como racionamentos e divisão territorial e os meios às vezes dúbios e ilegais necessários para sobreviver como o mercado negro” catalisam as tramas do *noir* de Malet²¹⁴. Com inspiração baudelairiana, sua escolha não é pela

²¹¹ Malet, Léo. [Entrevista concedida a] Hubert Juin. *Radio France*, Paris, fev. 1976. Disponível em: <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/leo-malet-120-rue-de-la-gare-a-ete-le-premier-roman-policier-contemporain-de-l-occupation-8682490>>. Acesso em 13 set. 2023. Original: “[...] L’Occupation a apporté le décor qui manquait pour écrire un roman policier, c’est-à-dire, en dehors de toute considération politique, patriotique ou un petit patriotique [...], il y avait ce décor, c’est à dire le couvre-feu, le black-out, le passage de quelques voitures très rares et des bruits parfois lointains de DCA... C’est à dire le décor rêvé pour un roman policier. Nous n’avions pas de brouillard en France : il y avait le black-out ! Je me suis dit il faut utiliser ça. Alors j’ai écrit *120, rue de la Gare* qui a été le premier roman policier, pour ainsi dire contemporain de l’Occupation, avec comme toile de fond l’Occupation.”

²¹² Estratégia de defesa antiaérea que consiste em mergulhar um determinado local na escuridão completa.

²¹³ Divisão Antiaérea francesa durante a Segunda Guerra

²¹⁴ Gorrara, Claire. *French crime fiction and the Second World War: Past crimes, present memories*. Manchester: Manchester University Press, 2012, p. 22. Original: “The deprivations and restrictions of living under occupation, such as rationing and territorial partition, and the sometimes dubious and illegal means required to make ends meet, such as the black market, are all present in Burma’s adventures and are a catalyst for action.”

Paris das luzes, mas da escuridão, com suas “esquinas escuras, becos e hábitos banais que a maioria dos escritores de ficção popular escolheram ignorar”²¹⁵. Encontrado o cenário, faltava um detetive para chamar de seu. Passou a tradição francesa em revista e criou Nestor Burma, como explicou em outra entrevista:

Pela satisfação da autenticidade e principalmente para meu prazer pessoal, eu quis criar [...] um personagem francês. Hesitei: um jornalista? Havia Rouletabille. Um policial? Havia Maigret... e depois os tiras, eu não gostava muito. Um bandido? Havia Arsène Lupin. Então, inventei um detetive particular, porque é um personagem livre. Um jornalista responde a um patrão; um policial, a uma administração... O detetive particular, mesmo repugnante, só responde a si mesmo. É um tipo aventureiro, um marginal, e isso corresponde ao meu temperamento.²¹⁶

Malet contrapõe o seu Burma a uma série de detetives da tradição francesa: o jornalista e detetive amador Joseph Rouletabille, de Gaston Leroux; o respeitado comissário de Estado Jules Maigret, de Simenon, e o ladrão de casaca Arsène Lupin²¹⁷, de Maurice Leblanc, personagens do início do século XX. Se a independência o distingue de todos, a ambivalência moral o aproxima em alguma medida de Lupin, ladrão à Robin Hood que primeiro “saqueia os ricos arrogantes ou as instituições prestigiadas como os bancos ou o Tesouro público”, mas depois se torna “assistente da polícia e agente secreto a serviço da

²¹⁵ Emanuel, Michele. *From Surrealism to Less-Exquisite Cadavers - Léo Malet and the Evolution of the French Roman Noir*. Amsterdam - New York: Rodopi, 2006. Original: “The side of Paris that he chooses to portray is not the city of the gentleman-cambrioleur, or even the city of the flâneur, but the dark corners, back alleys, and banal habits that most writers of popular fiction were choosing to ignore.”

²¹⁶ Malet, Léo. [Entrevista concedida a] Françoise Travelet. *La Rue*, Paris, nº28, 1980. Original: “Par goût de l’authenticité et surtout pour mon plaisir personnel – j’ai voulu créer [...] un personnage français. J’ai hésité : en faire un journaliste ? Il y avait Rouletabille. Un policier ? Il y avait Maigret... et puis les flics, je n’aimais pas beaucoup. Un bandit ? Il y avait Arsène Lupin. Alors, j’ai inventé un détective privé, parce que c’est un personnage libre. Un journaliste appartient à un patron, un policier à une administration... Le détective privé, même dégueulasse, n’appartient qu’à lui-même. C’est une sorte d’aventurier, un marginal, et cela correspond à mon caractère.”

²¹⁷ Lupin era um Sherlock Holmes às avessas. Ao invés de resolver crimes, ele os cometia. A disputa chegou ao ponto de Leblanc introduzir Sherlock Holmes em uma de suas narrativas para acirrar a disputa entre os personagens. Doyle, é claro, não gostou e conseguiu na justiça impedir que isso se repetisse. Leblanc parou? Mais ou menos. Tirou da cartola um canhestro Herlock Sholmes e a briga continuou.

França²¹⁸. Entre a ambivalência de Lupin e a de Burma, há, porém, diferença: nos romances ambientados na Primeira Guerra, Lupin assume postura patriótica, algo bem distante de Burma em contexto semelhante, à margem da moral do Regime de Vichy e do mito heroico da Resistência durante a Segunda Guerra. Com seu herói, mas não só, Malet explorou “o abismo entre as afirmações de Resistência nacional e a realidade de derrota, Ocupação e libertação”²¹⁹, algo que se observaria também em outros autores *noir* franceses. Quando diz ter encontrado na França Ocupada o cenário ideal para um romance policial, Malet por certo tinha em mente a forma do *hardboiled*, o policial de uma sociedade desajustada. Para que a ambientação fingida das metrópoles estadunidenses do entreguerras, se a atmosfera de paranoia, desconfiança, traição e perigo espaiada pela sociedade em tempos de turbulência aguda estava ali, diante dele, ou melhor, marcada nele próprio, preso que foi pelos alemães²²⁰? Quando se deu conta, o recorte autoral estava bem encaminhado. Em Paris, cenário da maioria das tramas de Burma, vigora a “mediocridade moral”, como descreve Michele Emanuel. “[Na Paris de Burma] [...] pequenos criminosos roubam bens particulares para vender no mercado negro. Cidadãos comuns realizam negócios com figuras suspeitas de dentro ou fora dos círculos de autoridade. Um indivíduo pode ser por pouco um canalha ou um herói”²²¹.

A Guerra é vista como parte do conflito logo no início da trama de *120 rue de la Gare*²²². Burma está preso em um campo de base alemão onde conhece um prisioneiro amnésico que, em delírio de febre na iminência da morte, diz a ele: “Diga para Hélène... 120, rue de la Gare”²²³. A frase, feita de duas informações extremamente vagas (se na França há

²¹⁸ Evrard, Franck. *Lire le roman policier*. Paris: Dunod, 1996, p.41. Original: “[Lupin] pille les riches arrogants ou les institutions peu appréciées comme les banques ou le Trésor public, puis assistant de la police et agent secret au service de la France.”

²¹⁹ Gorrara, Claire. p. 27. Original: “French roman *noir* writers, such as Léo Malet, probed the gaping chasm between the claims of national resistance and the reality of defeat, occupation and liberation.”

²²⁰ Malet foi preso pelos alemães no início dos anos 1940 por acharem que ele era um militar francês desertado.

²²¹ Ibid, p. 31. Original: “Nestor Burma’s Paris was one of moral mediocrity where petty criminals stole personal possessions to be sold on the black market. Ordinary citizens had dealings with suspicious characters in or out of circles of authority. An individual could be a scoundrel or hero by degrees.”

²²² O título original era *L’Homme qui mourut au Stalag* (O homem que morreu no campo de base), mas foi preterido pelo editor, receoso de contrariar autoridades alemãs da Ocupação.

²²³ Malet, Léo. *120, rue de la Gare*. Paris: Fleuve Noir, 2011 (Epub), p. 22.

uma porção de rues de la Gare, o que dizer de Hélènes), é o enigma a que Burma se propõe desvendar. De fato, é só o que tem, pois o tal prisioneiro chegara ao campo sem portar documentos e sequer saber o nome. Liberado do campo, Burma volta à França, onde transita por zonas livres e ocupadas. Até desvendar o mistério, cena final, presencia a morte de uns, escapa algumas vezes da sua, desconfia da própria secretária, Hélène, transita pelo mercado clandestino, conta com a ajuda da intuição e de sujeitos dentro e fora da lei. Além do risco e ambiguidade moral do detetive, marcas típicas do *noir*, podem ser identificadas na trajetória de Burma em *120, rue de la Gare* duas constantes em Malet e que me interessam de perto: o caso que nasce do acaso e o espaço dado à intuição. Burma não foi procurado muito menos pago para desvendar um enigma. Simplesmente se viu diante de um, e, fosse apenas cerebral, talvez sequer consideraria digna de investigação frase tão vaga dita por um completo desconhecido. Mas identificou ali um enigma, e, graças à intuição, colheu de pronto as digitais do prisioneiro sem o que não teria solucionado o caso.

Foi minha intuição, por exemplo, que me disse para colher as digitais desse morto, esse amnésico misterioso. Eu tinha percebido que ele rolava seu dedo na ficha de prisioneiro com uma confiança e um tipo de hábito que seus companheiros não tinham. Pequeno detalhe? É de pequenos detalhes desse tipo que é feito meu método²²⁴.

Burma, é claro, não é o primeiro detetive a usar a intuição, mas o espaço dado a ela singulariza seu “método”. Não é só aquele sexto sentido apurado a apontar direções e atitudes a princípio inusitadas, mas que se provam certas; aquela voz da experiência que de súbito emerge e logo silencia. É também – e, nesse caso, amiúde – a voz do inconsciente que se faz ouvir longamente durante o sonho e outros estados alterados da consciência como a embriaguez e o desnorтеio após sofrer um choque físico. Nessas ocasiões, “[essa voz] apresenta uma nova pista que ele vai seguir quando acordar [...]”; “[ela] o ensina a confiar em seus

²²⁴ Ibid, p. 117. Original: “C’est mon intuition qui m’a, par exemple, dicté de relever les empreintes de ce mort, ce mystérieux amnésique. J’avais remarqué qu’il roulait son doigt sur sa fiche de prisonnier avec une assurance et une espèce d’habitude que ne possédaient pas ses compagnons. Petit détail ? C’est de petits détails de ce genre qu’est faite ma méthode.”

instintos e quebrar o círculo de dúvidas”²²⁵. Quanto aos sonhos, para além da função, suas longas descrições fazem de Burma “o primeiro narrador do gênero policial que deseja compartilhá-los com o leitor”²²⁶. Outra marca de seu método que me interessa, **o caso que nasce do acaso**, comumente está atrelada a um ambiente específico: o entorno de sua Agência Fiat Lux, no 2º *arrondissement*. Quando Burma sai para encontrar um cliente, é por ali que se depara com um acaso que se impõe como enigma. Bastam essas duas características para identificar mais uma singularidade do *romance noir* de Malet, a saber, a **influência surrealista**.

E, para além delas, há outros ecos do surrealismo. Para ficar nos evidentes, o espaço parisiense provoca em Burma efeitos muito parecidos aos causados em André, de *Nadja*: cenários se apresentam carregados de mistério, suscitam intuições ou simplesmente convidam a deambulações ao longo das quais as ideias vão se organizando²²⁷. O próprio caso que nasce do acaso, comumente ambientado na Paris das deambulações surrealistas, pode ser lido como manifestação do acaso objetivo. Há também o fascínio por objetos. Sim, detetives se interessam por eles, afinal podem dar pistas, respostas até. Em Burma, contudo, excedem essa trivialidade detetivesca ao despertar verdadeiro deslumbramento, como se depreende das descrições longas, porque entusiasmadas, que faz deles costumeiramente. Michele Emanuel cita como exemplo²²⁸ o comentário de Burma a respeito de um manequim expositor de sutiã reestilizado por um colecionador de objetos surrealistas, cena de *Les rats de Montsouris*, romance de 1955. É o próprio colecionador quem lhes apresenta o objeto adquirido no mercado de Pulgas de Porte de Vanves. Embasbacado, Burma o descreve como “o objeto poético mais espantoso que se possa imaginar, um tipo de destroço insólito, de fragmento de sereia”, obra de uma “mente delirante”, entre outras imagens, até concluir nunca antes ter

²²⁵ Emanuel, p. 68. Original: “The voice [...] speaks to Burma, and gives him a new lead or “tuyau” that he will follow up on when he wakes up. The unconscious voice coaches him to trust his instincts and break the cycle of doubting [...]”

²²⁶ Idem, p. 59. Original: “Nestor Burma may not be the first detective to have had vivid, sometimes bizarre, dreams, but he is the first narrator of the polar genre to want to share them with the reader.”

²²⁷ Durozoi, Gérard. “Ésquisse pour un portrait anthume de Léo Malet en auteur de romans policiers”. *Revue des sciences humaines*, Paris, n° 193, p. 174, mar. 1984. Original: “certains lieux y apparaissent immédiatement attirants et chargés de mystère, ils suscitent des intuitions du détective ou sont propices à des promenades au cours desquelles ses idées se mettent en place.”

²²⁸ Ibid, p. 75

visto “exemplo mais típico do que se chamou de ‘o chocante objeto surrealista’”²²⁹. Burma revela bagagem e sensibilidade surrealistas, reconhecendo a beleza artística insuspeita de um objeto ordinário, algo caro aos fundadores do movimento²³⁰. É também graças à sua sensibilidade surrealista que compara o letreiro piscante de um teatro a “um gigantesco piscar de olhos”²³¹. A cena, de *M’as-tu vu en cadavre?*, além de autorreferência surrealista implícita, alude, segundo Emanuel²³², à beleza convulsiva do piscar dos olhos de Nadja: “Vi seus olhos de avenca se abrirem de manhã, para um mundo em que as batidas de asas da imensa esperança pouco se distinguiam dos outros ruídos, que são o do terror, e neste mundo eu não via senão olhos se fecharem.”²³³

Van Dine, aquele cujo romance é citado por Todorov, era teórico do romance policial, faceta também abordada pelo crítico francês em seu artigo. Em 1928, Van Dine formulou 20 regras básicas de escrita policial desde então muito comentadas, menos pelo esquematismo teórico, arrisco dizer, que pelo dogmatismo fácil de contrapor. Se o *hardboiled* já infringia várias dessas regras, como a integridade física e moral do detetive, com seu *noir* à francesa, Malet acrescenta às subversões herdadas as dele próprio, sendo duas em virtude da herança surrealista: o espaço para o inconsciente no processo investigativo e o pendor descritivo, o que deixaria Van Dine, para quem o irracional e as descrições não encontram lugar no romance policial, de cabelo em pé. Até Marcel Duhamel, possivelmente em razão dessa abertura de Malet ao irracional, recusou em 1957 a entrada do autor – à época já reconhecido – na *Série Noire*, entre outros argumentos, por julgar “fantasiosas demais”²³⁴. suas intrigas. O surrealismo do *noir* de Malet se deve à trajetória do autor, que, a convite de

²²⁹ Malet, Léo. *Les enquêtes de Nestor Burma et les nouveaux mystères de Paris*, v.1. Paris: Laffont, 1985, p. 886. Original: “C’était un de ces bustes qui servent, dans les vitrines des boutiques de lingerie, à présenter des soutiens-gorges, mais qu’une imagination délirante a transformé en l’objet poétique le plus étonnant qui se puisse rêver, une sorte d’insolite épave [...] Je ne connaissais pas d’exemple plus typique de ce qu’on a appelé “l’objet bouleversant surréaliste.”

²³⁰ Michele Emanuel lembra que, no primeiro manifesto surrealista, Breton descreve o manequim moderno como “um objeto que agita a sensibilidade humana”. Ibid, p. 76.

²³¹ Idem. *Les enquêtes de Nestor Burma et les nouveaux mystères de Paris*, v.2. Paris: Laffont, 1985, p. 263.

²³² Ibid, p. 78.

²³³ Breton, André. p. 102-3.

²³⁴ Carta de Marcel Duhamel a Maurice Renault, agente de Malet, em dezembro de 1957. In: Lhomeau, Franck; Cerisier, Alban (Orgs.). *C'est l'histoire de la Série noire*. Paris: Gallimard, 2015, p. 66.

Breton integrou o grupo surrealista por quase dez anos, de 1931 a 1940. Ao longo desse período, publicou coletâneas de poemas, como *Ne pas voir plus loin que le bout de son sexe* (1936), *J'arbre comme un cadavre* (1937), e *Hurle à la vie* (1940). Mesmo após deixar o grupo e se dedicar aos romances policiais, Malet continuou a escrever poesia por dois anos. Se o gênero romance já era malquisto pelos surrealistas por restringir a liberdade criativa com o peso de sua tradição, o que dizer da vertente policial e sua extensa cartilha? E assim, conjugando o inconjugável, para contragosto de puristas do polar e entusiastas da liberdade literária, Malet criou algo seu.

Quando, em carta, recusou a entrada de Malet para a *Série Noire*, Duhamel não fez apenas críticas. Reconheceu atmosfera e cenário próprios, justamente aquela lacuna do romance policial francês que Malet desejara e logrou preencher já com *120 Rue de la Gare* mas sobretudo com o célebre ciclo de quinze romances, cada qual ambientado em um *arrondissement*, intitulado *Les Nouveaux Mystères de Paris*, alusão ao folhetim *Nouveaux Mystères de Paris*, de Eugène Sue. Na mesma entrevista em que explica a gênese de seu *noir*, Malet ouve do entrevistador uma citação de Albert Simonin, outro expoente do *noir* francês, para quem *Les Nouveaux Mystères de Paris* serve a historiadores interessados em conhecer a Paris da Ocupação e do pós-Guerra tão bem quanto a Comédia Humana aos interessados na Paris da primeira metade do XIX. Malet, sem rodeio e modéstia, concorda: “Todos os meus livros são baseados em paisagens existentes com uma descrição tão fiel quanto possível dos lugares, salvo, evidentemente, se for necessário modificá-los por necessidade da intriga, é claro, mas Paris desaparece pouco a pouco”²³⁵. Ao mesmo tempo em que reconhece a precisão topográfica de suas descrições, Malet fala de uma Paris que desvanece aos poucos. É uma Paris ao mesmo tempo real e surreal, comentário que, *ipsis litteris* ou com variações mínimas também se ouve a respeito da Paris de Modiano. Mas a despeito da inédita abertura ao surrealismo no processo investigativo, é ainda a lógica que, ao cabo do romance, tudo amarra e soluciona, desfecho clássico da forma policial.

²³⁵ Ibid, n.p. Original: “Tous mes bouquins sont basés sur des paysages existants avec une description aussi fidèle que possible de lieux, sauf évidemment s'il faut les modifier pour besoin de l'intrigue, bien sûr, mais Paris disparaît petit-a-petit”. (17'46” a 18'05”)

Forma de um enigma insolúvel

Toda investigação criminal visa revelar uma *história*, a do crime, e uma *identidade*, a do criminoso. Shawn Duriez parte desse princípio elementar da forma policial para explicar como ela convém à poética de Modiano. Embora problematizada, reconfigurada com ganho de complexidade, a investigação detetivesca é, por assim dizer, importante engrenagem de sua obra, pois, enquanto ato narrativo, funciona como “vetor de uma reflexão sobre a identidade na história”²³⁶. Na mesma linha, Dominique Meyer-Bolzinger acredita que Modiano sabe muito bem como a investigação criminal favorece o trabalho com os tópicos da identidade e do personagem. Além disso, a estudiosa do romance policial salienta que a variação na qual se funda o gênero vai ao encontro de como Modiano e a crítica vêem sua obra, dada “a semelhança de suas intrigas, os temas e figuras recorrentes, em um esquema constante, que é precisamente o da investigação”²³⁷.

Decerto que o crime perpassa grande parte dos enredos modianos muito em razão da quase onipresença da Ocupação e seu cotidiano de tráfico, traições, prisões, saques, assassinatos. E mesmo enredos não ambientados naquele tempo nefasto comumente apresentam esses e outros motivos do mundo do crime, muito embora não haja cenas de violência bruta. Para além da atmosfera turbulenta, outros elementos como a concomitância entre as histórias do crime e da investigação e o conseqüente perigo a que se sujeita o investigador independente apontam para a herança do romance *noir* em várias de suas obras. Mas embora costumeiro nas investigações, o crime não é seu centro de gravidade, diferença substancial não apenas em relação ao *noir*, mas a toda literatura policial. O crime, sim, desperta atenção dos investigadores modianos, mas o interesse comumente deriva de

²³⁶ Duriez, Shawn. Quelle fin pour Pedro McEvoy? Le Dénouement renoué de *Rue des Boutiques Obscures*, *Littérature Populaire et Culture Médiatique*, Nova Escócia, p. 5, 2010. Original: “l’enquête dans les romans de Modiano, d’autant plus qu’elle y est fortement problématisée, peut-être envisagée, dans sa narrativité même, comme vecteur d’une réflexion sur l’identité dans l’histoire”.

²³⁷ Meyer-Bolzinger, Dominique. L’enquête en suspens ou l’écriture policière de Patrick Modiano. In: Menegaldo, Dominique Meyer-Bolzinger. Gilles; Petit, Maryse. *Manières de noir : la fiction policière contemporaine*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, p. 7-8, 2010. Original: “Il sait combien l’intrigue criminelle permet de poser efficacement les questions de l’identité et du personnage. Que le genre soit fondé sur la variation, comme l’avait souligné Brecht, correspond exactement à la vision qu’il a de son oeuvre. ‘On est condamné à écrire toujours la même chose’ déclare-t-il, et les critiques notent la similitude de ses intrigues, les thèmes et les figures récurrents, dans un schéma constant, qui est précisément celui de l’enquête”.

outro, principal, o interesse por uma identidade (de outrem, de si ou ambas). Dito de outro modo, a suspeição criminosa desperta atenção porque quase sempre casada com a ambiguidade dos sujeitos, traço do *noir* potencializado em Modiano ao culminar na impossibilidade de se apreender uma identidade. No *noir*, a ambivalência dos sujeitos dificulta ainda mais a investigação, porém, para ficar apenas no exemplo de Burma, não inviabiliza a solução do crime (do enigma), ou seja, ela alarga o horizonte de possibilidades, mas não o bastante para escapar ao campo de visão do *private eye*.

Há, portanto, inversões importantes. Na investigação modianiana, o crime, ou mais comumente a suspeição criminosa, aponta para a ambivalência do sujeito cuja identidade, alçada ao posto de enigma, nunca será desvendada. Já comentada aqui, a trama de *Un cirque passe* – dos romances em que os elementos *noir* estão mais presentes – ilustra bem o mecanismo. O suposto envolvimento de Gisèle com o crime aguça Jean, mas esclarecer o envolvimento é apenas parte do enigma. Mais do que um crime, interessa a ele desvendar Gisèle, missão que, com o incremento da paixão, o sequestra (“Estava disposto a fazer tudo que ela quisesse”²³⁸). Quando Jean fala em retê-la, não é atrás das grades, desfecho perfeito para a solução de um crime, mas consigo, apreendê-la. “Eu a encontrara havia 24 horas e não sabia nada sobre ela. Nem mesmo o seu nome, que fiquei sabendo por terceiros. Não parava em lugar nenhum, ia de um endereço para outro como se estivesse fugindo de algum perigo. Eu tinha a sensação de que jamais conseguiria retê-la”²³⁹. Presságio de um fracasso que se confirma, pois, a cada indício, a cada pista, a cada encontro que se apresenta, surgem mais questionamentos, lacunas, e, ao invés de próximo, Jean fica mais distante de resolver o enigma-Gisèle.

Shawn Duriez é categórico ao afirmar que *Rue de Boutiques Obscures* – dez anos e cinco livros desde a estreia, convém frisar – é, “sem dúvida”, dos romances de Modiano publicados até 2010, “o que mais se aparenta ao romance policial”, o único explicitamente ligado ao gênero, tanto pelos temas quanto pela estrutura²⁴⁰. Meyer-Bolzinger reconhece o

²³⁸ Ibid, p. 30.

²³⁹ Ibid, p. 42.

²⁴⁰ Ibid, p. 5. Original: “De tous les romans de Modiano parus à ce jour, *Rue des Boutiques Obscures* (1978) est sans contredit celui qui s'apparente le plus au polar, le seul qui soit aussi nettement lié au genre, tant par les thèmes qu'il met en scène que par la structure qui le compose.”

livro como o primeiro, mas não único em que Modiano adota o modelo policial. Para ela, *Rue de Boutiques Obscures* é o ponto de inflexão para o que chama de “romances policiais em potencial”, ou seja, que “quase são, poderiam ser ou poderiam ter sido romances policiais”. “Centrados em torno de um herói narrador que erra por Paris e procura por alguém com cujo passado tem relação, narram uma procura que geralmente assume a forma de uma investigação.” Esses heróis podem se apresentar como “agentes duplos”, adotando identidades falsas. Depreende-se de tais enredos a “ideia de que uma vida é constituída, assim como uma narrativa, de episódios autônomos e irreduzíveis a um todo”²⁴¹.

Rue de Boutiques Obscures conversa mais com a forma clássica do policial, o já comentado romance de enigma, aquele em que as histórias do crime e da investigação não são concomitantes, ou seja, no presente, o investigador busca reconstituir uma história pretérita. Traço estilístico desde *Villa Triste*, há também a dicção simples e depurada do polar tradicional, em especial o de Simenon, de quem Modiano é leitor e fã: “Li muito Simenon. Essa precisão me ajuda a exprimir coisas, atmosferas onde tudo se dilui”²⁴². Grosso modo, as semelhanças param por aí. Enigma e investigação se fundem na figura de Guy Roland, o detetive amnésico em busca de sua identidade (“Quem sou eu?”). Essa sobreposição *sui generis* implica outra grande diferença: a ausência de crime e criminoso, como sublinha Duriez:

[...] a identidade do criminoso e a história do crime, cuja descoberta constitui o objetivo para o qual tende tradicionalmente a investigação no romance policial, são aqui substituídas por aquelas do próprio detetive,

²⁴¹ Ibid, p. 4-5. Original: “Centrés autour d’un héros narrateur, qui erre dans Paris, et qui cherche quelqu’un en relation avec son passé, ils racontent une quête qui prend parfois la forme d’une enquête. Les personnages de Modiano peuvent apparaître comme des agents doubles, tant se multiplient les fausses identités, les pseudonymes et les surnoms, ou encore l’idée qu’une vie est constituée, tout comme un récit, d’épisodes autonomes et irréductibles à un ensemble.

²⁴² Modiano, Patrick. [Entrevista concedida a] Pierre Maury. *Magazine littéraire*, Paris, n° 302, p. 104, set. 1992. Original: “J’ai beaucoup lu Simenon. Cette précision m’aide à exprimer des choses, des atmosphères où tout se dilue.”

excluindo efetivamente o crime e seu autor da esfera dos elementos necessários da intriga²⁴³.

No âmbito estrutural, lá estão testemunhos e materiais de arquivo da clássica investigação policial, mas, em contrapartida, uma vez que a esperança inicial despertada por eles dá lugar ao malogro em razão da conclusão de sua fragilidade, a investigação sofre revés e recomeça. Dos fracassos investigativos em série, resulta a manutenção do vazio inicial, ou seja, o prolongamento do enigma. “Ao mesmo tempo em que se elabora uma explicação, ela se desfaz na incerteza: se o amnésico encontra uma memória e uma identidade, elas próprias são enigmáticas, incompletas”. Daí outra significativa diferença estrutural em relação ao gênero policial como um todo: “Modiano inverte a produtividade da investigação fazendo com que ela construa o vazio ao invés de preenchê-lo”²⁴⁴. Vazio para o qual chama atenção o próprio título *Rue de Boutiques Obscures* – nome de uma rua de Roma onde estaria a solução do enigma de Guy Roland, mas de cujo desfecho o leitor é privado, embora não lhe faltem motivos para imaginar igualmente malogrado. Vazio também espacializado no campo de neve em Megève por onde teria passado ao fugir da Ocupação Pedro McEvvoy, a última identidade que Guy imagina ser a sua. Acreditando ser Pedro, Guy relembra em primeira pessoa: “Continuava a caminhar, buscando inutilmente um ponto de orientação. Caminhei durante horas e horas. Depois, acabei deitando-me na neve. Ao meu redor, só havia branco”²⁴⁵. O enigma, assim, interpreta Meyer-Bolzinger, é uma superfície branca onde nada se inscreve²⁴⁶. Importante salientar que o branco, usualmente símbolo de clareza, resolução, plenitude, simboliza aqui o incerto, o vazio, mais especificamente o vazio da memória, imagem comum em Modiano. Jean Moreno, o escritor-narrador de *Vestiaire de l'enfance*, compara a

²⁴³ Ibid, p. 6. Original: “[...] l’identité du criminel et l’histoire du crime, dont la découverte constitue l’objectif vers lequel tend traditionnellement l’enquête dans le roman policier, sont ici remplacées par celles du détective lui-même, évacuant de facto le crime et son auteur de la sphère des éléments nécessaires de l’intrigue.”

²⁴⁴ Meyer-Bolzinger, *Investigation et remémoration: l’inabouti de l’enquête chez Patrick Modiano*. Reggiani, Christelle; Magne, Bernard. *Écrire l’énigme*, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2007, p. 3. Original: “[...] l’inabouti de l’enquête maintient le vide initial, prolonge, préserve l’énigme. En même temps que s’élabore l’explication, elle se défait dans l’incertain : si l’amnésique a retrouvé une mémoire et une identité, celles-ci sont elles-mêmes énigmatiques, incomplètes. On peut donc dire que Modiano inverse la productivité de l’enquête en lui faisant construire du vide au lieu de le combler.”

²⁴⁵ Ibid, p.204.

²⁴⁶ Idem, p. 5.

impressão de falta e vazio sentida por ele ao longo dos anos em que escrevia em Paris a um “halo de luz branca” que embaralha suas memórias²⁴⁷. Há também eclipse temporal cuja identificação exige habilidades detetivescas, pois ignorada por Guy Roland, sabe-se lá se por simples imperícia ou pela conveniência desesperada de quem precisa encontrar identidade. Com base em informações de data mencionadas na intriga, Duriez identifica um hiato de doze anos entre o trauma que teria minado a memória de Pedro McEvvoy (1943) e o ano em que Guy afirma ter ficado amnésico (1955). Como o hiato permanece completamente sem explicação, a lembrança da fuga traumática em Megève soa inverossímil, e o vazio identitário do protagonista, ou seja, o enigma, persiste²⁴⁸. Também não se trata de um caso isolado. Em artigo sobre o caráter fragmentário das tramas de Modiano, Catherine Douzou²⁴⁹ lembra, entre outras elipses temporais, o hiato de dez anos que contribui para o mistério em torno da história do pai do narrador de *Boulevards de ceinture*.

A mudança estrutural que Modiano opera no modelo básico do polar é mais bem compreendida, segundo Meyer-Bolzinger, se, ao invés das duas histórias de que fala Todorov, a análise seja pautada por um esquema mais simples, dividido em três partes: “a narrativa inicial, em que se conta o enigma”, “a investigação propriamente dita” e “a narrativa final em que se explica o mistério”. O fracasso da investigação nos “romances policiais em potencial” de Modiano implica a ausência da terceira parte, aquela que unifica, amarra os fios soltos, soluciona a investigação, do que resulta um texto “fragmentado e lacunar”²⁵⁰. É essa estrutura investigativa feita apenas das duas primeiras partes do esquema que Modiano varia nesses policiais em potencial: da nitidez em *Rue de Boutiques Obscures*, “em que ela organiza a

²⁴⁷ Modiano, Patrick. *Vestiaire de l'enfance*. Paris: Gallimard, 1989, p. 101. Original: “De tout ce que j'ai pu éprouver au cours des années où j'écrivais mes livres à Paris, cette impression d'absence et de vide est la plus forte. Elle est comme un halo de lumière blanche qui m'empêche de distinguer les autres détails de ma vie de cette époque-là et qui brouille mes souvenirs.”

²⁴⁸ Ibid, p. 7.

²⁴⁹ Douzou, Catherine. Du blanc de la mémoire aux blancs du texte. In: Julien, Anne-Yvonne (Org.). *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris: Hermann, 2010, p. 298.

²⁵⁰ Idem, 2010, p. 8. Original: “[...] en l'absence de l'ultime récit unificateur, le roman d'enquête apparaît chez Modiano sous la forme d'un texte morcelé et lacunaire.”

integralidade do romance”, à aparente ausência em *Dimanches d'août* de tão revirada esquemática e cronologicamente²⁵¹.

Enigma aparente

Dora Bruder é um desses romances policiais em potencial de que fala Meyer-Bolzinger, mas, único entre eles com pacto ambíguo de leitura, apresenta implicações outras sobre as quais proponho me debruçar. A começar pela nota de desaparecimento do *Paris Soir*. Transcrita na primeira página por um narrador colado à figura de Modiano e sobre uma jovem que de fato existiu, a nota, se não evidencia um crime, é uma perfeita "história de uma ausência", ou seja, "uma história que não pode estar imediatamente presente no livro", característica fundamental da segunda história de que fala Todorov²⁵², o que basta para instaurar de pronto um enigma como num clássico polar, com a diferença de que a moldura narrativa por si só induz a leitura da nota como documento, e não simulacro de um.

Os quase cinquenta anos que separam a publicação da nota no jornal e sua leitura pelo narrador, intervalo a que se somam mais oito até o presente da enunciação (“Há oito anos, folheando o velho jornal *Paris Soir* de 1941, encontrei esta chamada [...]”²⁵³) configuram a base do romance de enigma, aquele em que as histórias do crime e da investigação não são concomitantes. De fato, é dessa vertente do policial que *Dora Bruder* mais se aproxima. Mas o achatamento das camadas temporais, analisado no capítulo anterior, e a incerteza identitária em muito atrelada ao clima da Ocupação também apontam para a presença de elementos do *noir*.

Quanto ao enigma em si, mais do que a história da fuga de Dora, o narrador-investigador deseja elucidar a história da jovem e a reboque investigar a sua própria, intrincada motivação identitária que julgo ter esmiuçado nos capítulos anteriores. Novamente, a forma

²⁵¹ Idem, 2010, p. 8. Original: “[...] c’est l’enquête comme structure que Modiano module en variant la netteté et la lisibilité, depuis *Rue des Boutiques obscures* où elle organise l’intégralité du roman, jusqu’à *Dimanches d’août* où elle disparaît dans les manipulations du narrateur [...]”.

²⁵² Ibid, p. 95.

²⁵³ Ibid, p. 5.

policial convém com seu propósito de revelar uma história e uma identidade. Novamente, costura essas finalidades, funcionando como “vetor de uma reflexão sobre a identidade na história”²⁵⁴. Novamente, creio eu, as instâncias de sujeito e objeto da investigação estão emaranhadas, não de forma evidente como em *Rue de Boutiques Obscures*, pois centrada em Guy Roland, e sim velada e mais complexa, porque intermediada pela jovem judia. Todo esse componente identitário faz do narrador de *Dora Bruder* um *investigador demasiadamente interessado*, ele mesmo parte do processo investigativo no qual, além de algum método, inescapavelmente mobiliza seus afetos, fantasmas e traumas, postura oposta à do detetive clássico, com frieza, técnica e razoabilidade inabaláveis. O acaso objetivo se manifesta para quem está aberto a ele, para quem o procura. A quem no final dos anos 1980 interessaria a leitura de jornais do tempo da Ocupação? Se o narrador topou com o enigma-Dora é porque o persegue, porque o tinha por perto²⁵⁵, tal aqueles com que Nestor Burma topa nos arredores de sua agência Fiat Lux.

Resolver o enigma posto seria elucidar o que Dora fez nos quatro meses de fuga. Porém, modianamente, na medida em que a investigação avança, ao invés de preencher, ela reitera, amplia o vazio inicial: “Até esse dia, não achei nenhum indício, nenhuma testemunha que pudesse me esclarecer sobre esses quatro meses de ausência que ficam para nós como um branco em sua vida”²⁵⁶. Mas me parece simples concluir que esse é apenas um *enigma aparente*, um *enigma-pretexo*, em virtude da motivação identitária subjacente. Fosse de fato o enigma, para solucioná-lo seria necessário, por exemplo, debruçar-se sobre as origens dos pais de Dora, como se conheceram e casaram, como e quando vieram para Paris, que destino tomaram na guerra? O enigma é de ordem identitária, interessa ao narrador a história de uma identidade (ou de tantas, incluindo a sua) e não a de uma fuga. Tanto mais a investigação se espraia (ou se mostra) para o viés identitário, maior o malogro, maior o vazio, maior o branco. Comenta o narrador sobre os Bruder:

²⁵⁴ Duriez, p.5.

²⁵⁵ Em entrevista concedida a Pascale Frey em 2008, Modiano afirma que as fontes principais de sua ficção estavam em sua biblioteca pessoal. Ele fala de “uma mistura de títulos sobre a Ocupação, o mundo do espetáculo, sobre Paris e sobre os *fait-divers* que são indispensáveis” para seus romances. Modiano, Patrick. [Entrevista concedida a] Frey, Pascale. “Cinq écrivains et leurs bibliothèques”, *Elle Décoration*, abr. 2008, p. 178.

²⁵⁶ Ibid, p. 84.

São pessoas que não deixam vestígios atrás de si. Praticamente anônimas. Não podemos separá-las de certas ruas de Paris. De certas paisagens de subúrbio, onde descobri, por acaso, que moraram. O que sabemos delas se resume, quase sempre, a um endereço apenas. E essa precisão topográfica contrasta com o que vamos ignorar para sempre de suas vidas – esse *branco*²⁵⁷, esse bloco de desconhecimento e silêncio.²⁵⁸

Como o narrador não tem o que dizer sobre a fuga de Dora, como não consegue compor a narrativa final que elucidaria o enigma, “é o fracasso da investigação que se torna o objeto da narrativa”²⁵⁹. Mas, para ficar apenas nesse tópico, o do *enigma aparente*, é justo por não ter o que falar sobre a fuga de Dora que o narrador fala da sua, ou seja, o vazio o leva a falar de si por meio dela, o que, se não esclarece a fuga da jovem, já deixa ver o enigma principal, maior e mais complexo que a fuga. A profunda implicação pessoal do narrador na investigação se faz notar logo no princípio de seus trabalhos, na busca pela certidão de nascimento de Dora. Primeiramente vai ao serviço de registro civil na administração do 12^o *arrondissement* onde o acesso ao documento lhe é negado por não ter nenhum laço de parentesco com a jovem. Ainda assim, um funcionário o aconselha a pedir uma derrogação no Palácio de Justiça para quem sabe conseguir a certidão. Chegando lá, foi preciso se misturar à turba de turistas na vizinha Sainte-Chapelle até desembocar num grande *hall* em cuja sala escura entra, mas não encontra a escada que procurava. Perdido e extenuado, sente um pânico comparado àquele durante a visita feita ao pai vinte anos antes no hospital Pitié-Salpêtrière em Paris, quando vagou durante horas sem sucesso: “Não consegui encontrar meu pai. Nunca mais o revi”²⁶⁰. A sobreposição das figuras do pai e de Dora, que se mostrará no curso do processo (auto)investigativo, já pode ser entrevista neste episódio inicial.

O narrador acaba por ter acesso à certidão e a outros documentos que, se preenchem algumas lacunas, também apresentam muitas outras, de modo que a investigação em vez de convergir para o fechamento, abre-se mais. O impulso biográfico do narrador só potencializa

²⁵⁷ Grifo meu

²⁵⁸ *Ibid*, p. 25.

²⁵⁹ Meyer-Bolzinger, 2010, p. 8.

²⁶⁰ *Ibid*, p. 16.

esse processo. Mergulhar nos arquivos da Ocupação é conhecer o atestado da barbárie contra um sem-número de vítimas como Dora. O narrador parece então impelido a resgatá-las do esquecimento, ampliando o escopo investigativo. Quando comenta um registro do campo de Tourelles de 1942 com a relação de judias que haviam cometido infrações às ordens alemãs, cita não apenas o trecho sobre Dora, mas também sobre outras cinco moças: Claudine Winerbett, Zélie Strohlitz, Raca Israelowicz, Marthe Nachmanowicz e Ivonne Pitoun. A passagem em que esse fenômeno mais impressiona é a consulta a arquivos da Chefatura de Polícia, onde encontra centenas de cartas endereçadas ao chefe da polícia da Ocupação jamais respondidas. Ele cita trechos de sete delas. Os remetentes, num angustiante esforço de subserviência, rogam boa vontade, benevolência, compaixão para libertar seus familiares – apelos, porém, inúteis porque destinados a quem não gozava desses atributos humanos elementares:

“Sr. Chefe de Polícia

Tenho a honra de lhe rogar sua atenção para o meu pedido. Trata-se do meu sobrinho Albert Graudens, de nacionalidade francesa, 16 anos, internado...”

“Senhor Diretor do Serviço dos Judeus

Solicito que, com sua extrema boa vontade, possa libertar do campo de Drancy minha filha Nelly Traumann...”

“Senhor Chefe de Polícia

Em honra ao meu esposo Zelik Pergricht, rogo-lhe que me dê notícias a seu respeito, e algumas informações...”

Transmitido ao Chefe de Polícia:

“Solicito sua enorme benevolência para a libertação de meu neto Michaël Rubin, 3 anos, francês, de mãe francesa, internado em Drancy com sua mãe...”

“Senhor Chefe

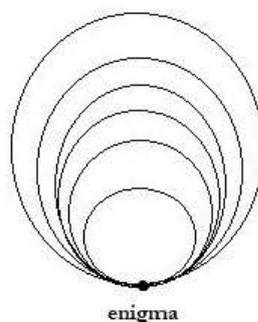
Serei extremamente grato ao senhor se puder examinar o caso que lhe apresento: meus pais, já muito velhos e doentes, acabam de ser presos como judeus, e nós ficamos sozinhas, minha irmã pequena, Marie Grosman, 15 anos e meio, judia francesa, portadora da carteira de identidade francesa nº 1594936 série B, e eu mesma, Jeannette Grosman, também judia francesa, 19 anos, portadora da carteira de identidade francesa nº 924247, série B...”

“Senhor Diretor,

Perdoe o meu atrevimento de dirigir-me ao senhor, mas veja o meu caso: em 16 de julho de 1942, às 4h da manhã, vieram à minha casa para levar meu marido e, como minha filha estava chorando, também a levaram.

Chama-se Paulette Gothelf, tem 14 anos e meio, nascida em 19 de novembro de 1927, em Paris, no 12º arrondissement, e ela é francesa...”²⁶¹

Decerto que ele não se aprofunda em nenhum desses casos, mas o espaço dado a eles por si só basta para apontar outras tantas vidas silenciadas pela História, basta para trazer à tona mais esses vazios que ele, como os de Dora, não conseguirá preencher. Assim, nas várias vezes ao longo do enredo em que retorna à nota de desaparecimento, ao enigma inicial, o narrador traz consigo mais perguntas que respostas, mais fracassos que avanços, daí a *estrutura de círculos sobrepostos* cujos pontos de partida e chegada são mesmos, mas cujas circunferências são cada vez maiores, ampliando o vazio, como ilustra o esquema:



A ausência da terceira e última narrativa da estrutura básica do romance policial favorece a “multiplicação de níveis narrativos”, afirma Meyer-Bolzinger. “As dificuldades que

²⁶¹ Ibid, p. 79-81.

o investigador encontra o incitam a incluir na investigação outros geradores textuais, menos metódicos, menos racionais, como a rememoração, o sonho e a deambulação”²⁶². Como nos outros romances policiais em potencial de Modiano, a deambulação, o sonho e a rememoração estão presentes em *Dora Bruder*, mas é o único a ter a figura do próprio autor como um desses níveis narrativos, se não o principal, pois subordina os demais a ele. Na impossibilidade de detalhar, elucidar cenas da vida de Dora, tais como a fuga (principal delas), a vida no pensionato, o trajeto num camburão, as andanças por Paris, o investigador – a quem a figura do autor se interpõe – fala das suas. Como é um investigador implicado, é lícito considerar a dimensão subjetiva das cenas da vida de Dora enfocadas por ele, pois, interessado em falar de si por meio dela, é natural que escolha eventos cuja impossibilidade de reconstituição favoreça sua intrusão. Não quero com isso condicionar tudo a um propósito egoísta. O embaralhamento identitário na investigação é uma via de mão dupla. Há episódios da vida de Dora que mobilizam traumas e outras questões profundas da individualidade do narrador, é por trás delas que julgo haver motivação interessada, como a cena do camburão em que a figura paterna está diretamente implicada; mas há também outras em que o narrador mobiliza sua biografia ao que parece apenas em favor da jovem, como quando detalha o retorno dela ao pensionato com base nos trajetos de metrô que ele fez vinte anos depois²⁶³.

Considerando, pois, que o enigma real é a *identidade de Dora* e a reboque dela a *do próprio investigador e a de seu pai*, a investigação tende a se enviesar para o perfil que o investigador espera de Dora. Como a este investigador está ligada a figura do próprio autor-escritor, outra camada se sobrepõe, a da construção de uma personagem, ou seja, o alinhamento de Dora ao grupo de personagens indóceis com que se confunde o jovem Modiano, elemento que, transversal na obra do autor, transborda a moldura narrativa do livro. Qual o perfil esperado? A característica principal é ser *vítima da Ocupação*, algo que a investigação confirma com método e sem muito esforço. “Aos olhos da polícia e das autoridades da época, ela estava em situação duplamente irregular: ao mesmo tempo judia e

²⁶² Idem, 2007, p.8. Original: "Les difficultés que rencontre l'enquêteur l'incitent à adjoindre à l'enquête d'autres générateurs textuels, moins méthodiques, moins rationnels, tels que la remémoration, la rêverie, et la déambulation."

²⁶³ Pormenorizo o embaralhamento identitário desta cena no primeiro capítulo, p. 42-3.

menor procurada.²⁶⁴ Esta conclusão perfeitamente plausível, porque embasada na pesquisa dos eventos da Ocupação, evidencia – bem ao gosto *noir*, aliás – que o mal está do lado da lei e que Dora, uma vez perseguida pela polícia, é vítima, ou seja, circunstâncias nefastas fizeram dessa adolescente judia uma fora da lei, exatamente como o narrador deseja ver o pai. Outra característica é a *esperteza*, traço, porém, inconclusivo com base nos materiais de que dispõe, mas nem por isso considerado hipotético: “Acho espantoso que uma moça de 16 anos, de cujo desaparecimento a polícia sabe desde dezembro, e de quem possui, além disso, a descrição, possa escapar das buscas durante todo esse tempo”²⁶⁵. Por fim, outra relevante característica desejada: a *rebeldia*, combinada neste caso ao *destemor*, já que a fuga naquele contexto exigia ambos. Sim, o narrador ouviu – ou melhor, disse ter ouvido, pois o discurso é indireto – da prima de Dora que ela era rebelde. E basta esse único e frágil indício para concluir que ela “certamente tentou inúmeras vezes arrebentar a rede estendida para ela e seus pais”²⁶⁶, como nesta cena em que imagina a fragilidade sentida por Cécilia Bruder ao lado da filha quando ambas estavam diante das autoridades policiais na delegacia de Clignancourt em 15 de junho de 1942, quatro dias antes de serem levadas ao campo de Tourelles:

Diante dos policiais, da Srta. Salomon, das assistentes sociais da Prefeitura, dos decretos alemães e das leis francesas, Cecília Bruder deveria sentir-se bem vulnerável, com sua estrela amarela, seu marido internado no campo de Drancy, e seu “estado de indigência”. E bem frágil diante de Dora, que era rebelde, e que certamente tentou inúmeras vezes arrebentar a rede estendida para ela e seus pais.²⁶⁷

O perfil interessado é perceptível mesmo quando o narrador aparenta frieza no exame de materiais de arquivo, como é o caso das fotos. A trama aborda as fotos de Dora e seus familiares apenas em dois momentos. O primeiro me interessa em especial. Nele, oito delas são descritas, sendo sete num longo parágrafo, outra num curto. Chama atenção a justaposição das descrições. A princípio o fio condutor parece cronológico, mas as duas

²⁶⁴ Ibid, p. 57.

²⁶⁵ Ibid, p. 57.

²⁶⁶ Ibid, p.104.

²⁶⁷ Ibid, p. 104.

últimas fotos descritas quebram essa lógica. Além da desordem aparente, a narração em terceira pessoa, a repetição de um vocabulário e de uma sintaxe simples e o predomínio do tempo presente parecem a forma do contato inicial do narrador com as fotos, ou seja, a descrição que precede a análise investigativa. Mas não é o caso. Eis a descrição das duas últimas fotos:

[...] Uma foto de Cecília Bruder diante do que parece ser um pavilhão de subúrbio. Em primeiro plano, à esquerda, grande quantidade de hera cobre o muro. Ela está sentada na beirada de três degraus de cimento, e usa um vestido leve, de verão. No fundo, a silhueta de uma criança de costas, pernas e braços nus, com um suéter preto, de tricô, ou um maiô. Será Dora? A fachada de um outro pavilhão, atrás de uma porta de madeira, com um alpendre e uma só janela em cada andar. Onde será isso?

Uma foto mais antiga de Dora, sozinha, com 9 ou 10 anos. Pode-se ver que ela está embaixo de um telhado, exatamente debaixo de um raio de sol, à sua volta está escuro. Usa blusa e meias brancas, seu braço esquerdo está apoiado na sua cintura²⁶⁸ e ela colocou o pé direito na borda de uma construção de cimento, que pode ser uma grande gaiola, ou um grande viveiro, mas não se podem ver, por causa do escuro, os animais ou pássaros que lá estão. Essas sombras, e essas manchas de sol são as de um dia de verão.²⁶⁹

A segunda dessas fotos reúne, segundo Maryline Heck, elementos de forte conotação simbólica associados às ideias de confinamento e libertação: iluminada por um raio de sol e desacompanhada dos pais, Dora apoia o pé numa grande gaiola dentro da qual animais não podem ser vistos por causa da escuridão. Dito de outro modo: Dora está livre e iluminada, e os animais, confinados na escuridão da gaiola. Para Heck, “O conjunto desses motivos convergem para uma imagem, a da fugitiva que ela seria mais tarde”²⁷⁰, imagem que atravessa

²⁶⁸ Na tradução brasileira consta “cadeira” ao invés de “cintura”, erro que tomei a liberdade de corrigir para a citação neste trabalho.

²⁶⁹ Ibid, p. 29-30.

²⁷⁰ Heck, Maryline. La fabrique du souvenir mémoire réelle et mémoire fictive dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et *Dora Bruder* de Patrick Modiano. *Revue critique et de théorie littéraire*, Toronto, n. 41-

todo o livro e a que, no contexto das fugas de Dora, estão atreladas outras de conotação igualmente positiva para o narrador, como a rebeldia e a coragem. A meu ver a primeira dessas duas fotos, a que Cécilia Bruder está em primeiro plano, também apresenta forte elemento que converge para essa imagem de Dora. Trata-se da criança ao fundo. “Será Dora?”, pergunta-se o narrador. Penso que não apenas o biotipo suscita a pergunta, mas também – quiçá sobretudo – a posição da criança: de costas e distante de Cecília, imagem da filha em fuga. Além disso, o termo “silhueta” seria neutro não fosse tão corrente para designar a incerteza identitária de protagonistas modianos cujo exemplo máximo é Guy Roland: “Não sou nada. Nada além duma silhueta clara, naquela tarde, na esplanada de um café”²⁷¹. Arrisco então supor que arrematar com essas duas o conjunto de descrições das imagens, subvertendo a cronologia até então, sinaliza destaque maior para ambas em virtude da sua carga simbólica, principalmente a última, separada das demais por um parágrafo.

Toda foto é um “objeto potencial de fascínio”, diz Susan Sontag, em virtude do inesgotável convite “à dedução, à especulação e à fantasia”. “A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: ‘Aí está a superfície. Agora, imagine — ou, antes, sinta, intua — o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto’”²⁷². Modiano é um desses que, fascinado, aceita o convite, como comentou em entrevista Antoine de Gaudemar: “Quando era jovem, eu via sempre álbuns de fotos. Sempre com intenções romanescas. [...] Uma foto me dá vontade de escrever, me estimula. Principalmente se for a foto de um anônimo”²⁷³. Evidente que, a essa altura da investigação, Dora não era uma anônima, mas também pouco se sabia (e pouco se saberá) sobre ela, portanto essa e outras fotos – “peças comprobatórias numa biografia ou numa história em andamento”²⁷⁴ – convidam o narrador-investigador-escritor a supor, intuir, efabular, confundir-se com a jovem.

42, 2007, p. 15. Original “L’ensemble de ces motifs converge vers une image, celle de la fugueuse qu’elle fut plus tard [...]”.

²⁷¹ Ibid, p. 48-9.

²⁷² Sontag, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.33.

²⁷³ Modiano, Patrick. “Ce que je dois au cinéma”. [Entrevista concedida a] Antoine de Gaudemar. In: *Cahier L’Herne Modiano* nº 98. Paris: Éditions de L’Herne, 2012, p. 243. Original: “Quand j’étais jeune, je regardais souvent des albums de photos. Toujours avec des arrière-pensées romanesques. [...] Une photo me donne envie d’écrire, me stimule. Surtout s’il s’agit d’une photo d’un anonyme.”

²⁷⁴ Ibid, p. 183. Sontag faz essa afirmação sobre toda e qualquer foto.

Sobre Modiano ter preferido a descrição das imagens à sua reprodução, Laura Barbosa Campos acredita que o autor não quis “transformar *Dora Bruder* em uma simples biografia”, na medida em que a reprodução delas, assim como o crédito a Serge Klarsfeld como fonte da pesquisa, “teria conferido um caráter de investigação histórica e científica muito forte à obra”²⁷⁵. A ausência das reproduções preservaria então a subjetividade do narrador e contribuiria para sua identificação com Dora:

Como em todas as outras publicações do autor, a investigação em *Dora Bruder* é apresentada a partir da focalização interna do narrador, inclusive o seu olhar sobre as fotos. Tudo passa pelo filtro da sensibilidade do narrador [...], o que favorece a sua identificação com Dora e evidencia as ressonâncias autobiográficas da obra.²⁷⁶

Difícil saber se a justificativa do autor foi essa, mas é muito pertinente cogitá-la, pois a ausência da reprodução das fotos impulsiona esse *modus operandi* do livro, como Laura muito bem explica. Pensando na forma policial, reproduzir fotos e documentos implicaria atenuar o poder do detetive, pois permitiria ao leitor examinar os materiais de arquivo e, assim, chegar a suas próprias hipóteses e inferências. Quando os documentos passam apenas pelo crivo – no caso, pelas palavras – do detetive, ele mantém as rédeas da investigação e pode até fazer passar por neutro um exame enviesado deles, como me parece o caso dessas descrições em *Dora Bruder*. Todorov lembra que já houve iniciativa editorial de abolir o detetive. Um editor resolveu publicar um livro policial feito apenas de pistas: relatórios, interrogatórios, fotos, impressões digitais e até mechas de cabelo²⁷⁷. O leitor então faz as vezes de detetive. Se bom ou ruim, só descobre ao ler o envelope da última página com a solução do enigma. Sacada ou extravagância, a estratégia suprime inteiramente a história da investigação, efeito que me convida a imaginar o quão descabido seria usá-la em *Dora Bruder*. Restrito apenas às pistas, o livro ficaria bem mirrado – uma dezena de páginas, se muito – e o envelope, justamente por isso, em branco. O exercício de imaginar a edição disparatada e

²⁷⁵ Campos, Laura Barbosa. *Memória e espaço autobiográfico em Patrick Modiano*. Niterói, 2013. 156 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense. p. 197.

²⁷⁶ Idem, p. 102.

²⁷⁷ Ibid, p. 95-6.

seu grande vazio sem o narrador me permite, ao olhar de volta para a edição real, esquadrihar melhor o grande espaço ocupado por ele em decorrência da irresolução do enigma a que se propôs investigar.

Favorecida pelo enigma insolúvel, a inclusão de geradores textuais é usada por ele não só, mas especialmente em favor de seu espelhamento com Dora. E o principal gerador textual a meu ver é o surrealismo, camada que julgo ter esmiuçado no capítulo anterior. Alinhado ao perfil de escritor defendido pelos surrealistas, o narrador julga gozar de um dom de vidência sobre acontecimentos pretéritos e futuros, privilégio de ordem temporal que lhe faculta identificar e alimentar sua dupla predestinação de escritor e investigador de Dora. Logo, se o considero principal gerador textual é porque, graças a seu livre trânsito no tempo impulsionado por uma série de coincidências e acasos objetivos, permite enredar outros (as memórias do autor, a biografia de seu pai, a tradição romanesca) à figura de Dora. Ao considerar elementos surrealistas no processo investigativo, o narrador até lembra Burma, de Malet, mas a presença do surrealismo em seu método é mais marcante e sofisticada, pois emaranha investigador e investigado(s), presente e passado, com implicações outras e mais complexas para a narração e a estrutura narrativa, algumas delas identificáveis no trecho a seguir:

O acaso quis – certamente foi o acaso – que no pensionato do Sagrado Coração de Maria ela tivesse reaparecido algumas dezenas de metros próximo ao local onde nascera, em frente, do outro lado da rua. Santerre 15. Maternidade do hospital Rothschild, e do muro do pensionato.

Um quarteirão calmo, rodeado de árvores. Não tinha se modificado desde que eu lá estive todo um dia, há 25 anos, o mês de junho de 1971. De vez em quando, as pancadas de verão me impeliavam a buscar proteção debaixo de um alpendre. Naquela tarde, sem saber por quê, tive a sensação de estar na pista de alguém.²⁷⁸

A importância ao acaso e às coincidências estão aqui acompanhadas de uma engenhosa maquinaria temporal. Matriculada no pensionado anos 1940, Dora voltou ao quarteirão onde nascera, lugar cuja aparência não mudou até 1971, quando o narrador passou

²⁷⁸ Ibid, p. 44-5.

ali um dia inteiro e teve “a sensação de estar na pista de alguém”. Para ele, o acaso fez com que Dora voltasse para lá e deixasse ali algum rastro imaterial que ele, predestinado a investigá-la, captou inconscientemente muito depois. Na verdade, a informação de que o quarto “não tinha se modificado” desde que Dora lá esteve sugere um achatamento temporal, como se Dora e o narrador fossem contemporâneos.

Se o surrealismo contribui para o enredamento de ambos nem por isso costura fios esparsos da investigação, mesmo porque, sendo ele uma das principais engrenagens do livro, eis um sintoma de que a lógica, triunfante no desfecho do polar clássico, está em segundo plano. Melhor: o inconsciente em *Dora Bruder* não é ferramenta extra a apontar para o investigador pistas que o método puramente científico negligencia e a lógica, ao final, escrutina, combina, desvenda. É justo a impossibilidade de esclarecimento da investigação que impulsiona o surrealismo, campo magnético que permite ao narrador manter sintonia com Dora, algo inviável só com as pistas materiais de que dispõe. Mas Dora é como Nadja, encantadora e inapreensível. Ela só pode renascer com base no grande paradoxo que o livro opera, o de narrar a impossibilidade de reviver Dora Bruder por uma narrativa²⁷⁹. Os segredos dela durante a fuga – aqueles que o narrador, como resigna-se no desfecho, nunca saberá – portam então em sua simbologia um sentido que ultrapassa em muito a elucidação de um desaparecimento, ou seja, a elucidação do enigma aparente.

Nunca irei saber como ela passava os dias, qual era seu esconderijo, a quem via durante os meses de inverno de sua primeira fuga, e durante as semanas de primavera, quando novamente fugiu. Aí está o seu segredo. Um simples mas precioso segredo que os algozes, os decretos, as autoridades ditas da Ocupação, a prisão, os quartéis, os campos, a História, o tempo – tudo aquilo que nos empesta e nos destrói – nunca mais lhe poderão roubar.²⁸⁰

A subversão do modelo clássico da narrativa policial por Modiano e outros nomes importantes da cena francesa da segunda metade do século XX como Alain Robbe-Grillet, Michel Butor e Marguerite Duras não atualiza, crê Duriez, o presunçoso “escrever melhor o

²⁷⁹ Meyer-Bolzinger, 2007, p. 7. Original: “*Dora Bruder* est donc un récit qui fait revivre la jeune fille en racontant qu’il est impossible de faire revivre Dora Bruder par un récit.”

²⁸⁰ Ibid, p. 137.

mediocre”, como Flaubert dizia fazer em relação aos realistas antes dele. Não é uma cisão envaidecida, mas reconfiguração de fundo histórico. Gênero da modernidade, o romance policial é a forma narrativa de um mundo para o qual “todo fenômeno tem um sentido preciso e unívoco que, submetido ao uso adequado da razão, se inscreve sem dificuldade em uma narrativa transcendente, totalizante e legitimadora”²⁸¹. O que fazem esses romances de investigação pós-modernos é mostrar que esse ato narrativo não é factível no mundo contemporâneo, mundo “cético a respeito da possibilidade de decifrar de maneira total e unívoca, o enigma do sentido da história, tanto pessoal quanto social e política”²⁸². Daí a proposta de Robbe-Grillet²⁸³ em usar as potencialidades do romance policial sem a cena final. Para Modiano, para quem a motivação ao escrever é “encontrar os rastros em vez das coisas em si”²⁸⁴, a identidade não poderia ser melhor enigma.

A luz antes de tudo

Assim como fotos, filmes também eram inspirações romanescas para o jovem Modiano. Aos dezesseis anos, quando aluno do colégio de Montcel, costumava frequentar a Cinemateca Francesa, onde assistia várias vezes a um mesmo filme e tomava notas “sempre com segundas intenções romanescas”. “Ao contrário de um cinéfilo que gostaria de ter feito cinema, eu destacava os movimentos de câmera, os enquadramentos, as técnicas de montagem, os *flashbacks*, as elipses, as iluminações, pensando nos romances que eu queria

²⁸¹ Ibid, p. 10. Original: “Genre moderne par excellence, le roman policier est la modélisation narrative d’une conception positive du monde pour laquelle tout phénomène a un sens précis et univoque qui, lorsque soumis à un usage adéquat de la raison, s’inscrit sans peine dans un récit transcendant, totalisant et légitimateur.

²⁸² Ibid, p. 9. Duriez lembra *Rue de Boutiques Obscures* para comentar o fundo histórico dos romances de investigação pós-modernos: “[...] *Rue des Boutiques Obscures*, en subvertissant la logique narrative du roman policier [...] – se fait la modélisation d’une vision du monde éminemment sceptique à l’égard de la possibilité de déchiffrer, de manière totale et univoque, l’énigme du sens de l’histoire, tant personnelle que sociale et politique.”

²⁸³ Entretien avec A. Robbe-Grillet, *Littérature* n° 49, février 1983, p. 16-22.

²⁸⁴ Modiano, Patrick. [Entrevista concedida a] Laurence Liban. *Lire*, out. 2003. Disponível em: <https://www.lxpress.fr/culture/livre/modiano_808386.html>. Acesso em 25 out. 2023. Original: “Ce qui me motive, pour écrire, c’est retrouver des traces. Ne pas raconter les choses de manière directe, mais que ces choses soient un peu énigmatiques. Retrouver les traces des choses plutôt que les choses elles-mêmes.”

escrever²⁸⁵, revela Modiano, para quem o cinema, no entanto, não serviu apenas de inspiração romanesca, ele, que em 1974, viria a assinar com Louis Malle o roteiro de *Lacombe Lucien*. Um dos filmes anotados naquele tempo de sessões na Cinemateca foi *Die Büchse der Pandora*, título traduzido na França como *Loulou* e no Brasil como *A caixa de Pandora*. Com direção de Georg Wilhelm Pabst e estreia em 1929, o longa é um dos representantes do chamado expressionismo alemão. Sua iluminação, responsável por uma atmosfera de claro-escuro, foi, sem dúvida, o que mais chamou atenção de Modiano. Ele julga um “achado impressionante” o cortejo final em que uma árvore de Natal é levada numa charrete rodeada por silhuetas: “Ao redor, na penumbra, espreitam sombras que vêm para a sopa popular”²⁸⁶. Ainda na mesma página das notas, volta a comentar a cena com destaque para sua atmosfera sombria, haja vista como abre os dois períodos: “Na neblina, o pinheiro na charrete puxada por um burro; as sombras²⁸⁷ chaplinianas que seguem”²⁸⁸. No polo oposto, o da luz, destaca “uma claridade sobrenatural” nos vários *closes* no rosto da protagonista Lulu, interpretada por Louise Brooks, diva que lançou moda nos anos 1920 com seu corte de cabelo curto, rente à linha dos lábios.

A exploração dramática do jogo de claro-escuro no cinema embora não seja criação do *film noir* é certamente a marca principal dessa vertente que surgiu nos Estados Unidos do início dos anos 1940 inspirada na literatura *hardboiled*. O nome francês para um segmento hollywoodiano se deve aos críticos franceses Nino Frank e Jean-Pierre Chartier, primeiros a usar o termo para designar essa produção cujo marco inicial é *The Maltese Falcon*, de 1941, terceira adaptação para o romance homônimo de Dashiell Hammett. Basta essa informação para evidenciar que um filme *noir* não é simples adaptação de um romance *noir*. William

²⁸⁵ Modiano, Patrick. “Ce que je dois au cinéma”. [Entrevista concedida a] Antoine de Gaudemar. In: *Cahier L’Herne Modiano* n° 98. Paris: Éditions de L’Herne, 2012, p. 235. Original: “À seize ans, je pouvais voir plusieurs fois un même film et je prenais de notes. Je notais les différents plans, la suite des séquences. Mais bizarrement, c’était toujours avec des arrière-pensées romanesques. Contrairement à un cinéphile qui aurait voulu faire du cinéma, je relevais les mouvants de caméra, les cadrages, les techniques de montage, les *flashbacks*, les ellipses, les éclairages, en pensant aux romans que je voulais écrire.”

²⁸⁶ Idem, Notes sur *Loulou* de Pabst. In: *Cahier L’Herne Modiano* n° 98. Paris: Éditions de L’Herne, 2012, p. 258. Original: “Des trouvailles impressionnantes, étonnantes : surtout la fin : l’arbre de Noël organisé par l’armée du salut. Tout autour, dans le brouillard, rôdent des ombres qui viennent pour la soupe populaire [...]”.

²⁸⁷ Grifos meus.

²⁸⁸ Ibid, p. 258. Original: “Le cortège de la fin, magnifiquement funèbre, l’armée du salut, noire. Dans le brouillard, le saphin sur la charrette que traîne un âne ; les ombres chaplinesques qui suivent.”

Park explica que as adaptações anteriores destoam da atmosfera do livro. A primeira, de 1931, um ano após a publicação do romance, traz um Sam Spade mulherengo que mora num apartamento de luxo, e a segunda, de 1936, é "uma comédia excêntrica, do jeito mais popular de Frank Capra"²⁸⁹. Ora, um filme *noir* seria então uma boa adaptação de um romance *noir*? Tampouco. *Double Indemnity*, de 1944, dirigido por Billy Wilder, embora não seja adaptação de romance, é um clássico desse estilo. A propósito: estilo ou gênero? Partidários do estilo, como Thomas Schatz e William Luhr²⁹⁰, pautam-se pela visualidade característica, o que excede o âmbito dos enredos de detetive. William Park toma partido em favor do gênero. O crítico destaca que a novidade do *film noir* não está nos elementos, mas em sua reunião e combinação.

Quando essas características – crime, protagonista falho ou moralmente confuso vivendo no mundo contemporâneo, e uma investigação – são complementadas pelo claro-escuro, trabalho de câmera expressionista, cidade escura e cenários noturnos, e procedimentos narrativos como voz em *off* e *flashbacks*, todos esses elementos do estilo *noir*, sabemos que, assim como os personagens, estamos salvos dentro desse NOVO gênero. Se nenhum elemento do *noir* é novo, o que é novo é a concentração desses elementos em filmes de crime e a mudança nas convenções de Hollywood que eles representam.²⁹¹

O consenso que se depreende da contenda é a importância da estética visual. Park resume alguns dos aspectos visuais do *film noir* segundo Janey Place e Lowell Peterson²⁹².

²⁸⁹ William Park. *What Is Film Noir?* Maryland: Bucknell University Press, 2011, p. 20. Original: "The first version of 1931 starred Ricardo Cortez. [...] he plays Sam Spade as a leering womanizer who lives in an elegant apartment [...]. Not so the 1936 version, *Satan Met a Lady*, starring Warren William and Bette Davis. This interprets the Falcon as a screwball comedy, in the then very popular manner of Frank Capra."

²⁹⁰ Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* (Boston: McGraw Hill, 1981), 111–49; William Luhr, "The Maltese Falcon, the Detective Genre, and Film Noir," in *The Maltese Falcon* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996), 3–16.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 26. Original: "[...] when these characteristics—crime, faulty and morally confused protagonist living in the contemporary world, and an investigation—are complemented by chiaroscuro, expressionistic camera work, dark city and night settings, and narrative devices such as the voice over and flashback, all elements of the noir style, we know that, unlike the characters, we are safe within this NEW genre. If no single element of noir is new, what is new is the concentration of such elements in crime films and the shift in Hollywood conventions which they represent."

²⁹² Place, Janey; Peterson Lowell. "Some Visual Motifs of Film Noir" (1974), in *Film Noir Reader*, 65–76.

Entre eles, o **claro-escuro**, ou seja, “sombras e áreas de escuridão justapostas a áreas mais iluminadas”, o **foco de luz**, ou seja, “um ponto de luz em um objeto ou rosto”, as **cenar noturnas**, o **efeito de cortina persiana**, ou seja, “barras de luz, como barras de cadeia”, o **amplo ângulo fotográfico** e as **montagens oníricas**²⁹³.

Modiano já afirmou²⁹⁴ que, antes mesmo do enredo e dos personagens, a iluminação é o primeiro elemento em que pensa ao escrever um romance. Para Lynn Higgins, a fixação amplamente comentada do autor por lugares pode ser mais bem entendida como “uma paixão por luz e sombras”, que, longe de meros acessórios, são “grandes princípios geradores de sua escrita”²⁹⁵. Em virtude da importância dada por ele à iluminação – em muito influenciada pelo cinema, a que diz dever, antes de tudo, “uma luminosidade particular”²⁹⁶ – julgo conveniente voltar a dois momentos fundamentais de *Dora Bruder* e direcionar o olhar justamente para o trabalho com luz e sombra: a foto de Dora ao lado de uma gaiola e o trajeto do pai do narrador em um camburão durante a Ocupação.

Na descrição da foto, o narrador afirma que Dora está “exatamente debaixo de um raio de sol, à sua volta está escuro”²⁹⁷. No jargão cinematográfico, eis uma combinação de claro-escuro e foco de luz típica de um *film noir*. Arrisco ainda aproximar enquanto função o raio de Sol sobre Dora e aquela luz sobre o rosto da protagonista de *Die Büchse der Pandora*, luz que, de tão saturada, é descrita pelo jovem Modiano como “sobrenatural”. O efeito a meu ver é o mesmo, mas com uma diferença muito salutar que implica justamente o embaralhamento de real e ficção central em sua poética: a foto de Dora não foi produzida, não é uma ficção. Ou melhor – mediada pelas palavras do narrador interessado, convém frisar – é como se fora produzida pelo acaso que misteriosamente enreda vida e arte, entendida

²⁹³ Ibid, 55-56.

²⁹⁴ Modiano, Patrick. In: Gillain, Anne. *Aesthetic Affinities: Truffaut, Patrick Modiano, Douglas Sirk*, in *A Companion to François Truffaut*, ed. Dudley Andrew and Anne Gillian 2013, p.87, tradução em inglês do original em francês.

²⁹⁵ Higgins, Lynn. *Modiano at the Movies*. *Yale French Studies*, no. 133, 2018, pp. 113–26. JSTOR. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/45172882>>. Acesso em 13 out. 2023. Original: “We might conclude that Modiano’s widely acknowledged fixating on places could more accurately be understood as a passion for lighting and shadows. Far from being just another add-on element, light and shadow are the very generative principles of his writing.”

²⁹⁶ Ibid, p. 241. Original: “[...] je sais ce que je dois au cinéma pour l’écriture de mes romans: une façon de les éclairer, une luminosité particulière.”

²⁹⁷ Ibid, p. 29.

assim, a luz do Sol sobre Dora seria, com o perdão do paradoxo em tom de trocadilho, naturalmente sobrenatural. Essa “coincidência” entre um natural efeito de luz e sombra sobre Dora, a jovem real e protagonista do livro, e o efeito laborado artisticamente para dar destaque seja no cinema, seja num romance a uma personagem de ficção só endossa a dimensão surrealista do livro, outro fator que justifica o destaque a esta foto em relação às outras de Dora e/ou sua família.

Quanto ao camburão, o narrador conta que seu pai, enquanto era levado para a sede da Polícia de Assuntos Judaicos, notou “entre outras sombras²⁹⁸, uma jovem que teria seus 18 anos”. Como já esmiucei, trata-se da adolescente que o narrador, esperançoso, cogita e depois, frustrado, descarta ser Dora Bruder. Convém lembrar o uso modiano de “sombas” como sinônimo de “sujeitos” presente já naquelas notas sobre o filme de Pabst (“Ao redor, na penumbra, espreitam sombras que vêm para a sopa popular”) e recorrente em vários de seus livros. Melhor seria dizer “sombra” e também “silhueta” com sentido de “sujeito indeterminado”, inclusive, quiçá sobretudo, com a clássica conotação identitária modiana. Em *Dora Bruder*, outra ocorrência de “sombra” designa o apagamento, a derrocada final de Roger Gilbert-Lecomte, um dos muitos escritores com quem o narrador se confunde: “Ele continuou a morar sozinho no estúdio da rua Bardinet. Depois a Sra, Firmat, dona de um bar, o recolheu, e passou a cuidar dele. Ele não era nada além de uma sombra²⁹⁹”. Embora meu foco seja a cena do camburão, comento por alto a cena sequente, narrada no mesmo parágrafo. Na delegacia, quando iam levar o pai do narrador à carceragem, ele foge “se aproveitando de um interruptor de luz danificado”. Em ambas as cenas, bem ao gosto do filme *noir*, o claro-escuro tem função dramática. No camburão, contribui para a suspeita em favor da aproximação do pai do narrador com Dora; na delegacia, viabiliza a fuga que o livrou do cárcere e muito possivelmente do extermínio. A balança aqui não pende tanto em favor do factual como no caso da foto de Dora, “apenas” descrita. A experiência do pai contada em discurso indireto e primeira pessoa pelo narrador abre mais espaço para algum arranjo

²⁹⁸ A tradução brasileira é “embora estivesse muito escuro”, um equívoco, pois o original é “parmi d’autres ombres”. Neste caso convém a tradução literal, “entre outras sombras”, pois Modiano, interessado pelo aspecto visual das cenas e pelo aspecto identitário de seus personagens, costuma usar “sombas” como sinônimo de pessoas.

²⁹⁹ *Ibid*, p. 91. A tradução brasileira do original em francês [“Il n’était plus qu’une ombre”] é “Dele, só restava uma sombra”. A meu ver, e pelas mesmas razões explicadas na nota anterior, trata-se de uma imprecisão.

interessado, mas ainda assim é pouco para pender a balança totalmente para a invenção. Dada a ambiguidade do pacto de leitura e a moldura de depoimento, tanto a cena do camburão quanto a fuga na delegacia convidam a ser lidas como factuais, portanto, ambas costurariam vida e arte, na medida em que a iluminação teria sido obra do acaso.

Modiano sustenta essa costura quando conta a reação arrebatadora também na adolescência a outro longa de ficção: *Les quatre cents coups*, de 1959, dirigido por Truffaut e traduzido por aqui como *Os incompreendidos*. Afirma em entrevista: “Eu sentia uma ligação estranha com esse filme, como uma coincidência, eu tinha a impressão de ver o cinema em tempo real. O herói tinha minha idade, o filme expressava de maneira sombria, trágica, o que eu então eu mesmo sentia”³⁰⁰. Em *Elle s’appelait Françoise*, de 1996, obra em parceria com Catherine Deneuve em memória da irmã dela, a também atriz Françoise Dorléac, Modiano detalha a reação e a coincidência autobiográfica:

Eu descobri François Truffaut e Françoise Dorléac no período da adolescência, entre catorze e quinze anos. Fui sozinho, naquela primavera de cinquenta e nove, assistir *Les Quatre Cents Coups*, na estreia, no Coliseu. Eu não sabia que as cenas do camburão e da fuga final eram para mim premonitórias. No começo do ano seguinte, eu fugi de um colégio interno em Seine-et-Oise onde estava internado havia quatro anos. [...] O camburão, eu o conheci algum tempo mais tarde em circunstâncias um pouco parecidas àquelas do filme e que Truffaut também viveu.³⁰¹

Primeiro me atenho ao adjetivo “sombria” (*noire*, em francês) com que Modiano descreve a maneira de o filme expressar algo que ele próprio vivia à época. O longa, bem verdade, é um ícone da *nouvelle vague*, outra vertente do cinema cuja influência na obra de

³⁰⁰ Ibid, p. 235. Original: “Je sentais un lien étrange avec ce film, comme une coïncidence, j’avais l’impression de voir du cinéma en temps réel. Le héros avait mon âge, le film exprimait de manière noire, tragique, ce que j’éprouvais alors moi-même.”

³⁰¹ C. Deneuve, P. Modiano, *Elle s’appelait Françoise*, Paris, ed. Canal+Éditions, 1996., p.36. Original: “J’ai fait la découverte de François Truffaut et celle de Françoise Dorléac à la période de l’adolescence, entre quatorze et quinze ans. Je suis allé seul, ce printemps de cinquante-neuf, voir *Les Quatre Cents Coups*, à sa sortie, au Colisée. Je ne savais pas que les scènes du panier à salade et de la fugue finale étaient pour moi prémonitoires. Au début de l’année suivante, je me suis échappé d’un collège-caserne de Seine-et-Oise où j’étais enfermé depuis quatre ans [...]. Le panier à salade, je l’ai connu quelques temps plus tard dans des circonstances a peu près semblables à celles du film et que Truffaut a vécues, lui aussi.”

Modiano é sensível, mas que, focado aqui no filme *noir*, a maior de suas influências cinematográficas a meu ver, julgo não convir aprofundar. Embora *Les quatre cents coups* não seja um *noir*, a cena em que o herói adolescente Antoine Doinel é levado num camburão pelas ruas de Paris apresenta efeitos visuais característicos dessa estética: **cena noturna** e **sombras** no rosto do protagonista tanto em razão da luz pouca, quanto das **barras**, literalmente **barras de prisão**. Arrisco então afirmar que Modiano tinha em mente algo do visual *noir* ao empregar esse adjetivo.



Cena de *Les Quatre Cents Coups*³⁰²

Novamente o jogo de vida e invenção. Embora um longa ficcional, *Les quatre cents coups* tem lastro autobiográfico, pois Antoine Doinel, sabidamente, é alter-ego de Truffaut. Há então intrincada costura identitária permeada pela arte: Truffaut encena em chave ficcional episódios autobiográficos que, por sua vez, pressagiarão episódios da vida de Modiano que este revisitaria, na escrita, em chave ficcional e autoficcional. Convém sublinhar que *Elle s'appelait Françoise* antecede *Dora Bruder* em apenas um ano. Logo, Modiano faz com Truffaut o mesmo espelhamento surreal que faria com os vários escritores em *Dora Bruder*. Não só. Antecipa com Françoise, jovem morta tragicamente e com quem partilha uma série de coincidências a começar por serem filhos de atrizes – que, aliás, atuaram juntas em *Les Collégiennes*, de André Hunebelle – o espelhamento com Dora. “Ele se põe em cena,

³⁰² mk2. Les 400 Coups - François Truffaut (Bande-Annonce Officielle). Youtube, 18 dez. 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Yz_SqCM9y8w>. Acesso em 26 out.2023.

evoca suas próprias lembranças de Françoise Dorléac, as raras vezes, uma ou duas – em que ele a viu. Ele conta sua própria infância”³⁰³. Em resumo, Modiano costura Truffaut e Françoise à sua teia de coincidências identitárias. E ao fazê-lo numa entrevista e numa espécie de narrativa-obituário, desestabiliza no próprio lugar de enunciação, as instâncias do factual e da invenção.

A presença do filme *noir* na obra de Modiano não se limita à iluminação, embora seja a mais marcante. O autor já se disse impressionado pelos *noir* americanos em que há problemas identitários e *flashbacks*³⁰⁴, o que aponta para elementos de natureza distinta: o primeiro, temática; o outro, estrutural. Inspiração confessa para *Rue de Boutiques Obscures*, bom exemplo de filme que conjuga tais elementos é *Somewhere in the night*, de 1946 com direção de Joseph L. Mankiewicz. Em 1945, nos últimos dias da Segunda Guerra Mundial, um soldado da marinha acorda amnésico³⁰⁵ em um hospital. Chamam-no por George Taylor, mas ele não se reconhece, nada consegue associar ao nome. Em busca de seu passado, descobre que um certo Larry Cravat lhe deixou uma quantia em dinheiro. Como este é o único vestígio de que dispõe, empenha-se para saber quem foi Cravat e, a reboque, ele mesmo. Ao fim, descobre ser ele próprio o tal Cravat, que cometeu um assassinato em 1942 por causa de um dinheiro sujo, de origem nazista, e, como despiste, mudou de identidade e ingressou na marinha. Como se vê, a grande diferença da intriga em relação *Rue de Boutiques Obscures* é a solução do enigma, ou seja, a descoberta da identidade. A investigação em *flashback*, porém, aparece em ambos. Trocando em miúdos, comum às tramas do filme e do romance é a **investigação identitária em *flashback***. Pensando na tradição do romance policial, o filme *noir* apresenta a atmosfera turbulenta e a ambivalência identitária do *harboiled*, de que é

³⁰³ Cosnard, p. 233. Original: “Il se met en scène, évoque ses propres souvenirs de Françoise Dorléac, les rares fois – une ou deux – où il l’a aperçue. Il raconte sa propre enfance.”

³⁰⁴ Modiano, Patrick. *Voir/Adapter: entretien avec Patrick Modiano*. [Entrevista concedida a] Judith Louis. Synopsis: *Le magazine du scénario, Paris, n° 10*, p. 51, nov-dez. 2000.

³⁰⁵ *Somewhere in the night* não é um caso isolado de *noir* com protagonista amnésico. No final da Segunda Guerra Mundial, surgiu a vertente *noir* de amnésia, que inclui longas como *The Blue Dahlia*, de 1946, com direção de George Marshall), *Spellbound* (de 1945, com direção de Hitchcock) e *The Stranger* (1946, com direção de Orson Welles. Higgins analisa o fundo histórico dessa vertente. “Enquanto a condição [de amnésia] é médica, psiquiátrica, ou enquanto os eventos turbulentos foram ‘esquecidos’ deliberadamente, amnésia é uma figura transparente de culpa, vergonha, e o desejo de fazer um novo começo.” (p.125). Original: “Whether the condition is medical, psychiatric, or whether the troubling events have been “forgotten” deliberately, amnesia is a transparent figure for guilt, shame, and a desire to make a new start.”

herdeiro, e a investigação em retrospectiva do romance de enigma, conjugação também empreendida por Modiano, que, no entanto, jamais esclarece, jamais dissipa as sombras.

O envelope final

Sabia de antemão não haver solução para o que me propus investigar. Assim como na edição disparatada de *Dora Bruder* – aquela que imaginei sem o narrador-detetive, feita apenas de pistas da jovem – o envelope final, embora não esteja em branco, está vazio a seu modo, pois frustra com suas poucas palavras o leitor ávido pela solução do enigma. Solução que implicaria amarrar tudo o que envolve o espelhamento identitário em *Dora Bruder*.

Solução, portanto, não há. Mas talvez algum esclarecimento. Esclarecer no sentido de tornar visíveis e esquadrihadas questões e técnicas modianianas relevantes envolvidas nesse processo. O trauma original da Ocupação, o pacto ambíguo de leitura, a engenharia dos tempos sobrepostos, a busca identitária que conjuga a abertura surrealista ao inconsciente e ao outro, além do método e da atmosfera, sobretudo *noir*, da narrativa policial. Fatores cuja relevância nesse mecanismo de espelhamento julgo ter demonstrado. Não para fechar o *puzzle*, mas para fazer ver a multiplicidade de suas peças.

Referências bibliográficas

Obras (originais e traduções), cartas, notas e paratextos de Modiano

MODIANO, Patrick. *Accident nocturne*. Paris: Gallimard, 2003.

_____. *15 Quai Conti*. In: VERNET, François. *Nouvelles peu exemplaires*. Paris: Éditions Tiresias. 2002.

_____. *Catherine Certitude*. Paris: Gallimard, 1988.

_____. *Cena de um crime*. Trad.: Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Record, 2023.

_____. *Chevreuse*. Paris: Gallimard, 2021. E-book.

_____. *Chien de printemps*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.

_____. *Correspondance Modiano/Klarsfeld*. In: HECK, Maryline; GUIDEE, Raphaëlle (org.). *Cahier L'Herne Modiano n° 98*. Paris: Éditions de L'Herne, 2012.

_____. *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris: Gallimard, 2007.

_____. *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris: Gallimard, Folio, 2007. E-book.

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

_____. *Des inconnues*. Paris: Gallimard, 1999.

_____. *Dora Bruder*. Paris: Gallimard, 1997.

_____. *Dora Bruder*. Trad.: Márcia Cavalcanti Ribas Vieira. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

_____. *Du plus loin de l'oubli*. Paris: Gallimard, 1996.

_____; DENEUVE, Catherine. *Elle s'appelait Françoise*, Paris: Canal+Éditions, 1996.

_____. *Emmanuel Berl, Interrogatoire*. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *Encre symphique*. Paris: Gallimard, 2019.

_____. *Éphéméride*. Paris: Mercure de France, 2002.

_____. *Fleurs de ruine*. Paris: Gallimard, 1991.

_____. *Flores da Ruína*. Rio de Janeiro: Record, 2015

_____. *L'Herbe des nuits*. Paris: Gallimard, 2012. E-book.

_____. *L'Horizon*. Paris: Gallimard, 2010. E-book.

- _____ . *La petite bijou*. Paris: Gallimard, 2001.
- _____ . *La place de l'étoile*. Paris: Gallimard, 2012. E-book.
- _____ . *La ronde de la nuit*. Paris: Gallimard, 2012. E-book.
- _____ . *Les boulevards de ceinture*. Paris: Gallimard, 1972.
- _____ . *Livret de famille*. Paris: Gallimard, 2012. E-book.
- _____ . *Memory Lane*. Paris: Éditions POL, 1981.
- _____ . Notes sur *Loulou* de Pabst. In: *Cahier L'Herne Modiano* n° 98. Paris: Éditions de L'Herne, 2012.
- _____ . *Para você não se perder no bairro*. Trad.: Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- _____ . *Paris Tendresse, photographies de Brassai*. Paris: Éditions Hoëbecke, 1990.
- _____ . *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Paris: Gallimard, 2014.
- _____ . *Primavera de cão*. Trad.: Maria de Fátima Oliva Do Couto. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- _____ . *Quartier perdue*. Paris: Gallimard, 1984
- _____ . *Remise de peine*. Paris: Gallimard, 1988.
- _____ . *Romans*. Paris: Gallimard, Quarto, 2013.
- _____ . *Souvenirs dormants*. Paris: Gallimard, 2017.
- _____ . *Um circo passa*. São Paulo: Carambaia, 2023.
- _____ . *Uma rua de Roma*. Trad.: Herbert Daniel e Cláudio Mesquita. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.
- _____ . *Un cirque passe*. Paris: Gallimard: 1992. E-book.
- _____ . *Un pedigree*. Paris: Gallimard, 2012. E-book.
- _____ . *Une jeunesse*. Paris: Gallimard, 1981.
- _____ . *Vestiaire de l'enfance*. Paris: Gallimard, 1989
- _____ . *Villa triste*. Paris: Gallimard, 1975. E-book.
- _____ . *Voyage de nocces*. Paris: Gallimard, 1990.

Entrevistas de Modiano

MODIANO, Patrick. [Entrevista concedida a] Laurence Liban. *Lire*, out. 2003. Disponível em: <https://www.lexpress.fr/culture/livre/modiano_808386.html>. Acesso em 25 out. 2023.

_____. [Entrevista concedida a] Pascale Frey. “Cinq écrivains et leurs bibliothèques”, *Elle Décoration*, abr. 2008.

_____. [Entrevista concedida a] Pierre Maury. *Magazine littéraire*, Paris, n° 302, p. 104, set. 1992.

_____. “Ce que je dois au cinéma”. [Entrevista concedida a] Antoine de Gaudemar. In: *Cahier L’Herne Modiano* n° 98. Paris: Éditions de L’Herne, 2012.

_____. Entretien avec Modiano: « on est prisonniers de certains détails de sa vie ». [Entrevista concedida a] Nelly Kapriélian. 17 out. 2017. *Les inrockuptibles*, 17 out. 2017. Disponível em: <<https://www.lesinrocks.com/livres/entretien-avec-modiano-qui-publie-souvenirs-dormants-et-nos-debuts-dans-la-vie-136697-17-10-2017/>>. Acesso em 10 out. 2023.

_____. La consigne des enfants perdus [Entrevista concedida a] Antoine de Gaudemar. *Libération*, abr. 2001. Disponível em: <https://www.liberation.fr/livres/2001/04/26/la-consigne-des-enfants-perdus_362563/>. Acesso em 25 out. 2023.

_____. La consigne des enfants perdus [Entrevista concedida a] D. Montaudon. *Quoi lire magazine*, mar. 1984. apud Thierry. Les névroses dans les romans de Patrick Modiano. In: COLÓQUIO MAUX ÉCRITS, MOTS VÉCUS, TRAITEMENTS LITTÉRAIRES DE LA MALADIE, 2014, Porto, 2014, p. 4. Disponível em: <https://www.academia.edu/13631078/Les_n%C3%A9vroses_dans_les_romans_de_Patrick_Modiano>. Acesso em: 27 out. 2023.

_____. In: GILLIAN, Anne. Aesthetic Affinities: Truffaut, Patrick Modiano, Douglas Sirk, in *A Companion to François Truffaut*, ed. Dudley Andrew e Anne Gillian 2013, p.87, tradução em inglês do original em francês.

_____. *Seule l’écriture est tangible*. [Entrevista concedida a] Maryline Heck. *Le Magazine Littéraire*, 490, p. 64, nov. 2009.

_____. Voir/Adapter: entretien avec Patrick Modiano. [Entrevista concedida a] Judith Louis. Synopsis: *Le magazine du scénario*, Paris, n° 10, p. 51, nov-dez. 2000.

Bibliografia geral

AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BALZAC apud SARTRE, Jean Paul. *L'idiote de la famille - Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Paris: Gallimard, 2017.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa - Le spleen de Paris*. Rio de Janeiro: Athena, 1937.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - Ensaio sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: brasiliense, 1985.

BERCEGOL, Fabienne. Introduction. In: Stendhal. *Vie de Henry Brulard*. Paris : Gallimard, Folio, 2013.

BERTHIER, Philippe. *Vie de Henry Brulard de Stendhal*. Paris: Gallimard, Foliothèque, 2000.

BLANCKEMAN, Bruno. *Lire Patrick Modiano*. Paris: Armand Colin, 2014.

_____. *Patrick Modiano ou l'écriture comme un nocturne*. Paris: Éditions Passage(s), 2019

BLAHA, Franz G. *Detective/Mystery/Spy Fiction - Handbook of French Popular*. Nova Iorque: Greenwood Press, 1991.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. *Les vases communicants*. Paris: Gallimard, 1955.

BROOKS, Peter. *Realist Vision*. Yale: Yale University Press, 2005.

BURGELIN, Claude. Patronyme Modiano / Pseudonyme Modiano. *Europe*, Paris, n° 1038, p.121, out. 2015.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

CAMMAERT, Felipe, Traces à demi effacées. In: Julien, Anne-Yvonne (Org.). *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris: Hermann, 2010.

CAMPOS, Laura Barbosa. *Memória e espaço autobiográfico em Patrick Modiano*. Niterói, 2013. 156 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense.

_____. Itinerários identitários em *Voyage de noces e Dora Bruder*, de Patrick Modiano. Niterói, 2008. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense.

CLIFFORD, James. *On Ethnographic Surrealism. Comparative Studies in Society and History*. Cambridge, 1981, v. 23, n. 4.

COHN, Dorrit. *Le propre de la fiction*. Trad. Claude Hary-Schaeffer. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

COLLONA, Vincent. “Tipologia da autoficção”. In: NORONHA, Jovita (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COOKE, Dervila. Modiano et la flânerie. In: Julien, Anne-Yvonne (Org.). *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris : Hermann, 2010.

COSNARD, Dennis. *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris : Fayard, 2010. E-book.

_____. S’il ne fallait lire que cinq livres de Patrick Modiano. *Le monde*, out. 2014. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/10/10/s-il-ne-fallait-lire-que-cinq-livres-de-patrick-modiano_4504509_3260.html>. Acesso em 20 out. 2023.

_____. Le Réseau Modiano, 2023. Un site pour lire entre les lignes de Patrick Modiano. Disponível em: <<https://lereseaumodiano.blogspot.com/>>. Acesso em 25 mar. 2024.

CRUZ, Talita Mochiute. *J. M. Coetzee e a (não) escrita do eu na trilogia Cenas da vida na província*. São Paulo, 2022. 129f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

DELFINI, Mariana de Toledo. *O narrador de Um romance russo, de Emmanuel Carrère, e a promessa da autobiografia*. São Paulo, 2016. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, USP.

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, 1988.

_____. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

- DOUZOU, Catherine. Du blanc de la mémoire aux blancs du texte. In: JULIEN, Anne-Yvonne (Org.). *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris: Hermann, 2010.
- DURIEZ, Shawn. Quelle fin pour Pedro McEvoy? Le Dénouement renoué de *Rue des Boutiques Obscures*, *Littérature Populaire et Culture Médiatique*, Nova Escócia, p. 5, 2010.
- DUROZOI, Gérard. Ésquisse pour un portrait anthume de Léo Malet en auteur de romans policiers. *Revue des sciences humaines*, Paris, n° 193, mar. 1984.
- EMANUEL, Michele. *From Surrealism to Less-Exquisite Cadavers - Léo Malet and the Evolution of the French Roman Noir*. Amsterdam - New York: Rodopi, 2006.
- ENTREVISTA com A. Robbe-Grillet, *Littérature* n° 49, février 1983.
- EVARD, Franck. *Lire le roman policier*. Paris: Dunod, 1996.
- FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, terceira série 1852-54, carta a Louise Colet, de 27 de dezembro de 1852. apud ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GATTI, Luciano. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.6.
- GORRARA, Claire. *French crime fiction and the Second World War: Past crimes, present memories*. Manchester: Manchester University Press, 2012.
- GRATTON, Johnnie. “Livret de famille (1977) : « Jeux et enjeux du récit incertain ».” In: *Modiano ou les intermittences de la mémoire*.” JULIEN, Anne-Yvonne (org.). Paris: Hermann éditeurs, 2010.
- HECK, Maryline. La fabrique du souvenir mémoire réelle et mémoire fictive dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et *Dora Bruder* de Patrick Modiano. *Revue critique et de théorie littéraire*, Toronto, n. 41-42, 2007.
- HIGGINS, Lynn. Modiano at the Movies. *Yale French Studies*, no. 133, 2018, pp. 113–26. JSTOR. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/45172882>>. Acesso em 13 out. 2023.
- JEANNELLE, Jean-Louis. “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?” In: NORONHA, Jovita (org.). *Ensaíos sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- JEHA, Julio. Ética e estética do crime: ficção de detetive, hard-boiled e noir In: XII Congresso Internacional da ABRALIC, 2011.

- JR., Davi Arrigucci. *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v.10, n.12, 2008.
- LA FABRIQUE d'une Légende. *Lire Magazine Littéraire*, Paris, out. 2021.
- LAURENT, Thierry – *L'oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Lyon: Presses Universitaire de Lyon, 1997.
- LFCARME, Jacques. “Autoficção: um mau gênero?” In: NORONHA, Jovita (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LEJEUNE, Philippe. Autoficções & Cia. Peça em cinco atos. In: Noronha, Jovita (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 23.
- _____. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, « Points ».
- _____. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Trad. Jovita G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LEVIN, Harry. *A study of five french realists*. New York: Oxford university press, 1963.
- LHOMEAU, Franck; CERISIER, Alban (Orgs.). *C'est l'histoire de la Série noire*. Paris: Gallimard, 2015.
- LITS, Marc. *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire*. Liège: Éditions du Céfal, 1999.
- LUHR, William. The Maltese Falcon, the Detective Genre, and Film Noir, in *The Maltese Falcon*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1996.
- MALET, Léo. *120, rue de la Gare*. Paris: Fleuve Noir, 2011. E-book.
- _____. [Entrevista concedida a] Françoise Travelet. *La Rue*, Paris, nº28, 1980.
- _____. [Entrevista concedida a] Hubert Juin. *Radio France*, Paris, fev. 1976. Disponível em: <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/leo-malet-120-rue-de-la-gare-a-ete-le-premier-roman-policier-contemporain-de-l-occupation-8682490>>. Acesso em 13 set. 2023.
- _____. *Les enquêtes de Nestor Burma et les nouveaux mystères de Paris*, v.1. Paris: Laffont, 1985.

_____. *Les enquêtes de Nestor Burma et les nouveaux mystères de Paris*, v.2. Paris: Laffont, 1985.

MEYER-BOIZINGER, Dominique. Investigation et remémoration: l'inabouti de l'enquête chez Patrick Modiano. REGGIANI, Christelle; MAGNE, Bernard. *Écrire l'énigme*, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2007.

_____. L'enquête en suspens ou l'écriture policière de Patrick Modiano. In: MENEGALDO, Gilles; PETIT, Maryse (Org.). *Manières de noir: la fiction policière contemporaine*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010.

MK2. Les 400 Coups - François Truffaut (Bande-Annonce Officielle). Youtube, 18 dez. 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Yz_SqcM9y8w>. Acesso em 26 out. 2023.

MORAES, Eliane Robert. Breton diante da esfinge. In: Breton, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

NETTELBECK, Collin William; HUESTON, Pénélope Anne. *Patrick Modiano pièces d'indentité – écrire l'entretemps*. Paris: Lettres modernes, 1986.

PARK, William. *What Is Film Noir?* Maryland: Bucknell University Press, 2011.

PLACE, Janey; PETERSON, Lowell. Some Visual Motifs of Film Noir, in *Film Noir Reader*, 1974.

POUY, Jean-Bernard. *Une brève histoire du roman noir*. Montreuil: l'Oeil neuf, 2011.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

ROBIN, Régine. Le Paris toujours déjà perdu de Patrick Modiano. In: HECK, Maryline; GUIDÉE, Raphaëlle (org.). *Cahier L'Herne Modiano n° 98*. Paris: Éditions de L'Herne, 2012.

ROSE, Sven-Erik. Remembering *Dora Bruder*: Patrick Modiano's Surrealist Encounter with the Postmemorial Archive. *Postmodern Culture*, Baltimore, 2008.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris: Seuil, 1999.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Boston: McGraw Hill, 1981.

SCHWARTZ, Adriano. A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia. *Novos Estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 95, p. 86, mar. 2013.

- SCHWEIGHAEUSER, Jean-Paul. *Le roman noir français*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- SERVOISE, Sylvie. Dora Bruder de Patrick Modiano ou l'impossible récit d'une vie. In: WITTMANN (org.), *Biographie et roman*. Metz: Centre de Recherche Écritures de l'Université Paul Verlaine, 2012.
- SHERINGHAM, Michaël. Le dispositif *Voyages de noces – Dora Bruder*. In: ROCHE, Roger-Yves (org.), *Lectures de Modiano*. Paris: Éditions Cécile Defaut, 2009.
- STENDHAL. *Vie de Henry Brulard*. Paris: Gallimard, Folio, 2013.
- _____. *Souvenirs d'égotisme*. Œuvres intimes. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TEZZA, Cristovão. *Literatura à margem*. Porto Alegre: Dublinense, 2018.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent: Héritage, modernité, mutations*. 2^a ed. aumentada. Paris: Bordas, 2008.
- _____. L'impossible narration de l'Histoire. In: JULIEN, Anne-Yvonne (Org.). *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris: Hermann, 2010.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Wilker Leite de Sousa****Data da defesa: 01/02/2024****Nome do Prof. (a) orientador (a): Fábio Rigatto de Souza Andrade**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/03/2024



(Assinatura do (a) orientador (a))