

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

FIGURAÇÕES DA MEMÓRIA EM PATRICK MODIANO

Fillipe Silveira Neves

RIO DE JANEIRO

Janeiro de 2019

FILLIPE SILVEIRA NEVES

FIGURAÇÕES DA MEMÓRIA EM PATRICK MODIANO

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel/Licenciado em Letras na habilitação Português/Francês.

Orientador: Professor Associado IV – João Camillo Barros de Oliveira Penna

RIO DE JANEIRO

Janeiro de 2019

SUMÁRIO

I – INTRODUÇÃO.....	P. 4
II – INDÍCIOS E RASTROS EM MODIANO.....	P. 6
III – MELANCOLIA CRIATIVA E IDENTIDADE.....	P. 12
IV – IMAGEM, PALAVRA, CINZA.....	P. 16
V – SONHO E MEMÓRIA.....	P. 20
IV – CONCLUSÃO.....	P. 27
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	P. 29

I – INTRODUÇÃO

O objeto dessa monografia é o papel da arte mnemônica na obra de Patrick Modiano sobretudo em dois romances: *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014) e *Souvenirs dormants* (2017). No interior dessa temática geral, interessa-me defender a importância dos rastros (*traces*, em francês), ou dos traços (*traits*, em francês), para o processo narrativo de Modiano. Para isso tomarei como meu texto de base, “Sinais. Raízes de um paradigma indiciário”, incluído no volume de ensaios, *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, de Carlo Ginzburg (1989), uma obra de referência sobre o chamado “paradigma indiciário”. Ligado a este tema geral, gostaria de analisar a importância imensurável das palavras e imagens e sua potencialização de ativar memórias dos personagens nestes romances de Modiano.

Patrick Modiano é um escritor francês nascido em 1945 descendente de uma família judia francesa. Seu pai, Albert Modiano, judeu que se negou a utilizar a estrela amarela de David em sua vestimenta – marca discriminatória dos judeus segundo a codificação imposta pela Gestapo aos judeus nos territórios alemães e ocupados antes e durante a Segunda Guerra Mundial – casou-se com Luisa Colpeyn, atriz belga de origem flamenca. Patrick foi o primeiro filho desse casal. Durante parte dos anos 50 e no início dos anos 60, Modiano morou em diversos pensionatos, dos quais sistematicamente fugia. No fim dos anos 60, Modiano chegou a se inscrever na Faculdade de Letras da Universidade Sorbonne. Todavia, sua frequência era irregular, podemos dizer que ele já se fazia “imperceptível”, como alguns personagens de seus romances o farão adiante. Em 1978, Modiano é premiado pelo conjunto de sua obra com o Prêmio Goncourt. Autor de renome, escritor de uma quantidade relevante de obras, Modiano foi premiado com o Prêmio Nobel de Literatura em 2014, ano de lançamento de um dos livros que serão analisados neste trabalho (ASSOULINE, 2014).

Apresento aqui sumariamente os dois romances que serão objeto de minha análise, em ordem de publicação. *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*² (2014) trata da história de Jean Daragane, um escritor aposentado, morador de Paris e avesso às pessoas. A narrativa

¹ Trecho retirado de BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo : Companhia das Letras, 2009, p.10.

² As traduções de Modiano (2014) foram retiradas da versão brasileira *Para você não se perder no bairro* traduzida por Bernardo Ajzenberg (MODIANO, 2015). Entretanto, as traduções de Modiano (2017) são de minha autoria.

é desencadeada a partir de um “presque rien”: uma chamada telefônica de um homem chamado Gilles Ottolini, que afirma estar de posse de uma caderneta de endereços de propriedade do protagonista, que ele perdera sem se dar conta, e que continha nomes de que ele tampouco se lembrava. Ottolini se propõe a devolver a Daragane a caderneta, coisa que ele aceita. Ao recebê-la, Ottolini diz ter interesse em um nome em particular anotado na caderneta, Guy Torstel, que também aparece no livro de Daragane – *Le noir de l'été* – mas de que ele tampouco se lembra.

A partir dessa ligação telefônica, e do encontro que daí resulta, o protagonista é tomado por uma inquietude e por uma necessidade de descobrir quem era Guy Torstel. Cabe ressaltar que essa caderneta era, segundo a percepção do protagonista, inútil, pois ele não utilizava seu telefone, nem para fazer, nem para receber chamadas. Entretanto, ao entrar em contato com Ottolini, a caderneta torna-se útil, já que o ajudará na busca de sua própria origem, de sua vida.

O segundo romance que será aqui abordado, *Souvenirs Dormants* (2017) é – juntamente com *Nos débuts dans la vie* (2017) – o livro mais recente de Modiano até o momento. Este romance narra a história de Jean D. – nome apresentado apenas no fim do texto e sem a certeza plena de ser seu nome. A história é narrada em primeira pessoa por um personagem que tinha medo do vazio e que fugia constantemente dos pensionatos em que se instalava enquanto criança e adolescente. O título de um livro – *Le temps de rencontres* – retém a atenção do narrador. Segundo ele, havia um tempo para os encontros, sobretudo nessa Paris “semé de fantômes” apresentada no romance. O romance apresenta, de forma mais precisa, seis personagens femininas, que aparentam ser, também, fantasmas de Paris. Os livros com os quais o narrador tem contato e as situações pelas quais ele passa no decorrer da narrativa assumem um papel de suma importância para compreender essa história.

O título da obra é por si só um paradoxo que precisa ser questionado: como os *souvenirs*, as lembranças, podem ser *dormants*, i.e., dormentes? De fato, após a leitura desta história, o leitor se pergunta se toda essa narrativa era a descrição de um sonho ou se fazia parte de uma realidade. Isso é provocado pela pouca precisão dos fatos e dos personagens. Tudo é muito nebuloso, o romance parece deslizar por uma penumbra, com grande descontinuidade temporal, saltando intervalos de tempo que correspondem às estações do ano.

Nos dois livros aqui analisados, observa-se pontos em comum com grande parte da literatura *modianesca*: volatilidade dos personagens (alterações de nomes, mudanças físicas); a arte mnemônica enquanto segmento fundamental para a construção narrativa; a arbitrariedade dos relatos, uma vez que os saltos temporais são consideráveis, colocando

frequentemente o leitor em dúvida sobre o momento da narração; a busca por informações adormecidas e/ou esquecidas. Deste modo, embora com pontos relevantes em comum, essas duas narrativas também destoam em certos segmentos.

II – INDÍCIOS E RASTROS EM MODIANO

Passo agora ao material teórico que utilizarei para embasar minhas análises dos dois romances de Modiano. Em primeiro lugar, a noção de “paradigma indiciário” elaborada pelo historiador italiano, Carlo Ginzburg (1989), em seguida, ainda retomando a noção de “rastro”, apoiar-me-ei em algumas definições do vocábulo *melancolia* e sua aparição em Modiano. Continuarei dissertando sobre a hipótese de Márcia Tiburi (2006) sobre o que a filósofa denomina *filosofia cinza* e seus modos representativos na narrativa. Além disso, me remeterei às definições de palavra, ideia, imagem, e escritura em Walter Benjamin (2016) e Roland Barthes (1972).

Em seu texto “Sinais. Raízes de um paradigma indiciário”, Ginzburg aponta as diferentes maneiras de se seguir traços, de caçar indícios. Neste texto, o autor disserta ainda sobre a importância de saber e (re) conhecer indícios, seja nas artes plásticas, na medicina, no romance policial. Ginzburg apresenta o “método morelliano”, criado pelo italiano Giovanni Morelli e ainda comentado entre os historiadores da arte. Tal método visava identificar quadros que se encontravam em mau estado de conservação, sem assinatura do autor, o que tornava difícil a distinção entre originais e cópias. Todavia, Morelli defendia que era necessário não se basear em características mais vistosas, de fácil captação pela visão. Assim, Morelli afirmava que “é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés” (GINZBURG, 1989 : 144).

Segundo Ginzburg, o “método morelliano” foi de grande valia para Freud, um adepto conhecido da “proposta de um método interpretativo centrado sobre resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores ” (GINZBURG, 1989 : 149). Ginzburg cita também a importância da crítica textual para a construção do paradigma indiciário, ou seja, da construção de um paradigma a partir da leitura de indícios. A crítica textual surge após a invenção da escrita, no entanto, sua consolidação vem a partir da invenção da imprensa. Assim, é possível estabelecer um paralelo com a citação a seguir:

Para o filósofo natural, como para o filólogo, o texto é uma entidade profunda invisível, a ser reconstruída para além dos dados sensíveis: “as figuras, os números e os movimentos, mas não os odores, nem os sabores, nem os sons, *os quais fora*

do animal vivo não creio que sejam nada além de nomes” (GINZBURG, 1989 : 158)

Daí a relevância de se fazer uma leitura além do próprio texto. Vê-lo enquanto uma “entidade profunda invisível”, objeto de uma leitura com atenção mais rigorosa. Deve ser feita uma leitura em palimpsesto, tentar analisar e observar o que está além das marcas gráficas.

A partir desta breve introdução ao texto de Ginzburg, cabe refletir acerca da produtividade dessas noções para a leitura da obra de Modiano. Basicamente, o escritor contemporâneo francês constrói suas narrativas como romances arqueológicos em busca de traços (VIART, 2014). Ler Modiano requer um trabalho de investigação de cada ponto da narrativa, cada exposição de ambiente, de características humanas e da natureza. Assim, é possível estabelecer um paralelo entre o “método morelliano” descrito por Ginzburg e as primeiras e as últimas palavras de *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. “Presque rien. Comme une piqûre d’insecte qui vous semble d’abord très légère. Du moins c’est ce que vous vous dites à voix basse pour vous rassurer.³” (MODIANO, 2014 : 11), escreve o narrador sobre o telefonema casual que desencadeará na problemática da busca por nomes numa caderneta perdida dando partida à *recherche* desse enredo. Esse *presque rien* volta a aparecer no fim do livro com uma semântica próxima da primeira. “Au début, ce n’est presque rien, le crissement des pneus sur le gravier, un bruit de moteur qui s’éloigne, et il vous faut un peu de temps encore pour vous rendre compte qu’il ne reste plus que vous dans la maison.⁴” (MODIANO, 2014 : 146). Ao observar a mesma expressão tanto no início quanto no fim do romance, é cabível afirmar que toda a narrativa vai girar em torno de um “quase nada”: relatos superficiais e incompletos, desaparecimentos, i.e, dentro de um ambiente cendrado, com pouca nitidez.

É plausível afirmar ainda que esse *presque rien* é um simples resíduo, apenas um dado marginal, um pormenor negligenciável (GINZBURG, 1989). No entanto, são indícios de extremo valor para a compreensão da narrativa, sendo da natureza da maior parte dos indícios serem “marginais”, ou “quase nada”. A partir de uma ligação, da audição de um tom de voz ameaçante, da leitura de uma palavra, o personagem principal, Jean Daragane, desperta de sua solidão para mergulhar numa busca sobre seu passado. Este despertar *por acaso* o coloca diante de situações e memórias já adormecidas em sua cabeça. Daí a importância de uma observação minuciosa acerca de cada fragmento e rastro decorrido na narrativa.

³ “Quase nada. Como uma picada de inseto que parece bem fraca no começo. Ao menos é o que você se diz, em voz baixa, para se tranquilizar (MODIANO, 2015 : 7).

⁴ “No começo, não era quase nada, um rangido de pneus sobre o cascalho, um barulho de motor que se distancia, e ele precisou de um pouco de tempo para se dar conta de que ficara sozinho na casa (MODIANO, 2015 : 142).

Seria coerente inferir que esse personagem atua como um “caçador”, praticante do paradigma indiciário, entendido como arte divinatória, baseada na adivinhação a partir de indícios materiais, como na semiótica médica em sua dupla face: diagnóstica e prognóstica (GINZBURG, 1989). Eis o que diz a respeito Carlo Ginzburg:

Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos de presas invisíveis (...) Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas (GINZBURG, 1989 : 151).

Colocando a conceituação de Ginzburg em diálogo com o livro de Modiano, pode-se relacionar Daragane com o caçador descrito por Ginzburg. O personagem de Modiano lê os indícios, como o material do papel do dossiê que lhe foi dado, a etiqueta de um vestido deixado por Chantal Grippay em sua casa, nomes que aparecem no dossiê, palavras que lhe são ditas. Esses rastros permitem ao protagonista operar segundo o paradigma indiciário. Ele é um caçador de suas próprias memórias. Ele “fareja” rastros, indícios, para acessar as lembranças e, a partir disso, estabelecer e se definir enquanto um homem que esquecerá grande parte dos acontecimentos vividos. Comparece-se esse motivo com a seguinte citação do romance *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*:

Le Tremblay. Chantal. Le square du Graisivaudan. Ces mots avaient fait leur chemin. Une piqûre d’insecte, d’abord très légère, et elle vous cause une douleur de plus en plus vive, et bientôt une sensation de déchirure. Le présent et le passé se confondent, et cela semble naturel puisqu’ils n’étaient séparés que par une paroi de cellophane. Il suffisait d’une piqûre d’insecte pour crever la cellophane⁵ (MODIANO, 2014 : 33) (**Grifo nosso**).

Assim, Daragane vasculha em sua própria memória o valor que possuem e o significado que podem desempenhar as palavras: “Le Tremblay”, “Chantal”, “Le square du Graisivaudan”. . As palavras são metaforicamente comparadas a uma “picada de inseto”, que inicialmente causam apenas uma leve inquietude, mas abrem em seguida uma ferida. Seu efeito é material, sentido no corpo, e não uma abstração verbal. Elas são palavras corriqueiras e naturais, que não provocam a priori nenhum estranhamento no leitor. Todavia, o narrador as observa de um modo divergente: elas são dados marginais, como os lóbulos das orelhas observadas por Morelli, um pormenor negligenciável (GINZBURG, 1989). A análise de palavras materializadas como resíduos reforça a figura de Daragane enquanto um caçador, ao modo do caçador de indícios de Ginzburg. Por outro lado, o celofane aponta para a linha tênue e frágil

⁵ Le Tremblay. Chantal. Praça de Graisivaudan. Essas palavras ressoavam, circulavam em sua mente. Uma picada de inseto bem leve no início, mas depois provocando uma dor cada vez mais intensa e logo a sensação de uma ferida. Presente e passado agora se confundem, o que parece natural, já que estavam separados apenas por uma barreira de papel celofane – e basta a picada de um inseto para romper o celofane. (MODIANO, 2015 : 30)

que separa o passado do presente, uma vez que passado e presente se confundem com frequência nessa narrativa. Assim, as palavras têm esse caráter de dispositivo que pode acionar memórias, rastros ou traços a serem seguidos, mesmo que seja no pensamento humano. O narrador constrói um paradigma a partir de indícios para recordar lembranças já adormecidas em seus pensamentos.

Jean Daragane é um personagem solitário que vivia em seu apartamento, distante de qualquer contato social. Basta seu telefone tocar para ele iniciar uma busca por sua própria construção enquanto pessoa. Ao receber um dossiê, ele nota que há palavras que lhe causavam um certo incômodo:

À mesure qu’il lisait, il avait le sentiment que ce « dossier » était une sorte de fourre-tout où se mêlaient les bribes de deux enquêtes différentes qui n’avaient pas été menées la même année, puisqu’il était indiqué maintenant **1952**. Entre les notes de **1951** concernant l’assassinat de **Colette Laurent** et celles qui figuraient sur les deux dernières pages, il crut pourtant discerner **un mince fil conducteur** : « **Colette Laurent** » avait fréquenté « **une maison de Saint-Leu-la-Forêt** » où habitait « **une certaine Annie Astrand** ». Cette maison était apparemment sous surveillance policière – mais pour quelle raison ? Parmi les noms cités, ceux de **Torstel**, de sa mère, de **Bugnand** et de **Perrin de Lara**. Deux autres noms ne lui étaient pas inconnus. **Roger Vincent** et surtout celui de la femme qui habitait la maison de **Saint-Leu-la-Forêt**, « **une certaine Annie Astrand** »⁶ (MODIANO, 2014 : 47) (**Grifo nosso**).

Conforme ele lê o dossiê, faz associações e descobre um fio condutor: sua mãe adotiva – Annie Astrand – era amiga de Colette Laurent e todos os nomes aqui presentes eram de seu conhecimento. Quando criança, ele morou numa casa em Saint-Leu-la-Forêt. Este nome – Annie Astrand – aparece no quarto capítulo da narrativa, a relação de Daragane com ela permanecendo para nós um mistério.

Em *Souvenirs dormants*, o personagem homônimo também persegue vestígios. No entanto, tais rastros não consistem numa busca por sua própria identidade, é a história de outras pessoas que é analisada pelo narrador-personagem a partir de indícios. A narrativa já começa com a presença de um indício verbal: a palavra *rencontre*. Este termo lhe recordava que havia um tempo e um lugar para os verdadeiros encontros: a rua. Seria num ambiente neutro, nas ruas de Paris, que poderia ocorrer os verdadeiros encontros. Jean tem contato com mulheres que eram adeptas das ciências ocultas. Quando ele vai à casa de uma delas,

⁶ “À medida que avançava na leitura, via o “dossiê” como uma espécie de quarto de despejo onde se misturavam fragmentos de duas investigações diferentes, não realizadas no mesmo ano; pois, agora, aparecia o ano de 1952. Entre as notas de 1951 referentes ao assassinato de Colette Laurent e as que figuravam nas duas últimas páginas do “dossiê”, ele conseguiu no entanto captar um pequenino fio condutor: “Colette Laurent” frequentara “uma casa em Saint-Leu-la-Forêt” onde vivia “uma certa Annie Astrand”. Essa casa estava sob permanente vigilância policial – mas por que razão? Em meio aos nomes mencionados havia o de Torstel, o de sua mãe, o de Bugnand e o de Perrin de Lara. Outros dois também não lhe eram desconhecidos: Roger Vincent e, sobretudo, o da mulher que morava na casa de Saint-Leu-la-Forêt, “uma certa Annie Astrand”” (MODIANO, 2015 : 44).

Madeleine Péraud – também nomeada como “Dr. Péraud” –, ela lhe empresta dois livros que figuram como rastros:

Ces deux livres étaient minces et avaient plutôt l’aspect de brochures : *Essais sur le bouddhisme zen*, de Suzuki, deuxième volume, aux Éditions Adrien Maisonneuve, et *Le Rite sacré de l’amour magique*, de Maria de Naglowska. Je les ai toujours depuis cinquante ans et je me demande pourquoi certains livres ou certains objets s’obstinent à vous suivre à la trace toute votre vie, à votre insu, alors que d’autres, qui vous étaient précieux, vous les avez perdus (MODIANO, 2017 : 46-47).⁷

O empréstimo desses dois livros a Jean fez com que ele revivesse com um pouco mais de precisão essa visita que ele fizera à Madeleine Péraud. O narrador afirma mesmo que objetos e livros podem nos seguir durante toda a vida. Essa personificação de livros e objetos destoa um pouco do caçador de Ginzburg, tendo em vista que os livros e objetos assumem um caráter de “perseguir” o narrador. Em Ginzburg, o caçador busca as pistas, analisa e observa com minúcia rastros imóveis; ele se desloca na busca pelos traços e não são os traços que “vêm” até ele. Porém, é aceitável indagar sobre essa atividade do livro ser também uma predisposição do próprio narrador: os livros estão ali, imóveis, não são preciosos como os que ele perdera, mas talvez o fato de ele não os ter perdido os torna preciosos. *Ces deux livres* poderiam não figurar grande valor num primeiro momento, tal como as orelhas e as características marginais analisadas por Morelli (GINZBURG, 1989). Todavia, numa análise mais apurada, é notável a relevância desses indícios.

Ginzburg fala sobre um paradigma indiciário baseado na semiótica médica, a qual “permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na fase de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo ” (GINZBURG, 1989: 151). O narrador de Modiano me parece ser um praticante desta semiótica médica. Em momento algum ele é apresentado como médico, mas segue “sintomas” ou declarações para tentar traçar um diagnóstico de outros personagens. Por exemplo, ao tentar buscar informações sobre seu pai – “un inconnu qui marchait en silence à mes côtés” (MODIANO, 2017 : 13) – ele esperava pela filha de Stioppa, amigo de seu pai, em vão. Ela nunca aparecera. Porém, essa espera se deu após ela dizer que explicar-lhe-ia tudo. Talvez ele falhasse nessa tentativa de traçar um perfil das pessoas que lhe eram próximas, devido à volatilidade das mesmas: os personagens surgem e desaparecem da narrativa como fantasmas.

Um exemplo de sumiço é o reencontro com uma personagem numa livraria em que se conheceram. Isso causou no narrador a sensação de que o tempo não passara. Nesta época, o

⁷ “Esses dois livros eram finos e pareciam mais brochuras: *Essais sur le bouddhisme zen*, de Suzuki, segundo volume, das edições Adrien Maisonneuve, e *Le Rite sacré de l’amour magique*, de Maria de Naglowska. Faz 50 anos que eu ainda os tenho e me questiono por que certos livros ou objetos se obstinam a te seguir como um rastro de toda sua vida, sem seu conhecimento, enquanto outros, que eram preciosos para ti, você os perdeu.”

narrador faz uma breve descrição de Geneviève, personagem com a qual ele encontrara, a partir de um termo usado por Madeleine Péraud.

« Elle marche à côté de sa vie », m'avait dit autrefois Madeleine Péraud. Et elle avait employé le terme « somnambule ». Il évoquait ce ballet que j'avais vu dans mon enfance et dont je gardais en mémoire le nom de l'interprète, Maria Tallchief. Peut-être Geneviève Dalame marchait-elle « à côté de sa vie », mais elle le faisait d'un pas léger et souple, comme une danseuse (MODIANO, 2017 : 54).⁸

Assim, a partir de um vestígio oral, Jean lembra de um momento de sua infância e utiliza dessa lembrança para construir, ou reafirmar, um breve perfil desta personagem. Ele faz uso de um saber de tipo “venatório”, o qual é caracterizado, na perspectiva de Ginzburg, pela “capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente ” (GINZBURG, 1989 : 152). O dado aqui analisado é uma declaração de uma senhora que conhecia Geneviève e Jean remonta a realidade de um período em que ele não tivera contato com essa personagem – ou o que é considerado por ele como realidade – distante dele, uma vez que ele não a encontrava há seis anos.

O narrador tenta organizar suas lembranças, classificadas por ele mesmo como peças de um quebra-cabeça. Suas anotações consistem em fragmentos desordenados, nomes e frases breves. Tal ação é executada com o intuito de que aquelas palavras isoladas lançadas num papel se enquadrem em parágrafos e capítulos coesos e coerentes. Jean afirma que durante essas tomadas de notas desgarradas, alguns nomes brilham por intermitência assim como sinais que dão acesso a um caminho secreto (MODIANO, 2017). Ele prossegue afirmando que “Paris est ainsi constellé de points névralgiques et des multiples formes qu'auraient pu prendre nos vies” (MODIANO, 2017 : 64). Dentre os pontos nevrálgicos, estava um nome escrito ao acaso seguido de um ponto de interrogação: “Madame Hubersen”. Este nome chamava-lhe atenção e o remetia a uma vaga lembrança. Porém, ele não se lembrava a que nome estaria ligado “Madame Hubersen”. Após ler com cautela sua lista de nomes – peças de um quebra-cabeça – ele descobre que Madame Hubersen estava ligada a Madeleine Péraud, que por sua vez tinha uma ligação direta com Geneviève.

Assim, os acontecimentos narrados no romance não são muito nítidos e permitem ao leitor interpretações divergentes. Levando em conta os pontos nevrálgicos parisienses – os “fantasmas” de Paris – de *Souvenirs dormants*, pode-se afirmar que nessa opacidade da

⁸ ““Ela caminha ao lado de sua vida”, dissera-me num outro momento Madeleine Péraud. Et ela empregara o termo “sonâmbula”. Ele evocava o balé que eu assistira na minha infância e do qual guardo na memória o nome da intérprete, Maria Tallchief. Talvez Geneviève Dalame caminhava “ao lado de sua vida”, mas fazia isso com um passo leve e flexível, como uma dançarina. “

realidade há zonas privilegiadas, os indícios – aqui comparáveis aos pontos nevrálgicos, os nomes de uma lista – que permitem decifrá-la. Tal tese é o ponto nevrálgico – os *points névralgiques*, colocados pelo narrador, ou seja, elementos cruciais para a construção narrativa – essencial do paradigma indiciário, posto que “minúsculas particularidades paleográficas foram empregadas como pistas que permitiam reconstruir trocas e transformações culturais” (GINZBURG, 1989 : 177). A aproximação com Ginzburg é de grande valia pois, em *Souvenirs dormants*, Paris é um personagem importante e o narrador metaforiza alguns raciocínios próximos à cidade, por exemplo ao enunciar a vontade de que os nomes tivessem linhas coloridas para indicar uma direção, assim como nas estações de metrô.

Desta arte, seja em *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* ou em *Souvenirs dormants*, nota-se a presença de uma leitura de rastros, de traços. Estes diferem parcialmente dos rastros físicos analisados por um caçador como pegadas na lama, fezes de animais, ou por médicos como catarros, pulsações, córneas (GINZBURG, 1989). Os traços seguidos são, sobretudo, verbais: são nomes que ativam sua memória e, a partir disso, os personagens de ambas as obras se predispõem à análise de determinadas escrituras. Por mais que haja indícios físicos como uma caderneta, uma etiqueta, um livro, uma carta, até mesmo o verso de uma fotografia, os elementos grafados nestes materiais se sobrepõem ao papel propriamente dito.

III – MELANCOLIA CRIATIVA E IDENTIDADE

Direciono-me agora à uma outra temática bastante relevante em Modiano: a *melancolia*. Tentarei a seguir expor brevemente alguns tratamentos da questão: o ponto de vista patológico defendido por Freud (2014), o etimológico a partir de Cunha (2010), as reflexões de Maraia Rita Kehl (2014) que retomam a definição antiga de melancolia e, por último, o conceito de *mélancolie blanche* apresentado por Tiphaine Samoyault (2014).

Tomando, ainda, como base a leitura de Ginzburg cabe lembrar que Modiano apresenta uma marca regular em sua obra: o desaparecimento. A leitura do paradigma indiciário, a ação de seguir os traços está ligada ao desaparecimento, à ausência, posto que ler um indício é observar uma marca de uma antiga presença, a qual está ausente agora. É justamente nesse âmbito que a narração *modianesca* assume uma tamanha relevância para a narração de uma realidade histórica. O autor francês assume majoritariamente uma narração do passado, principalmente, do período da Ocupação alemã na França. No entanto, há um “impasse”: Modiano nasce após a Segunda Guerra Mundial e mesmo assim ele consegue narrar histórias daquele período traumático para muitos franceses.

No ensaio “Mélancolie blanche”, Samoyault (2014) analisa, além do papel que os nomes desempenham na obra de Modiano, a presença nela de algo que ele denomina “melancolia branca”. Segundo Samoyault, confiar à ficção sua história ou sua ausência de história, é afirmar que os nomes próprios não são suficientes para fornecer a identidade. O que está em jogo não é apenas conferir personalidade ou múltiplas encarnações, e sim, quem sabe, a necessidade de desfazer as indicações de um estado civil e assinaturas pelos nomes próprios. Essa instabilidade dos nomes é encarada como uma característica de um trauma da Ocupação, tendo em vista que nesse período a mudança de nome poderia ser uma condição de sobrevivência. Daí a inconstância, a irregularidade das identidades dos personagens. Como o personagem principal de *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* que inicia o romance nomeado “Jean Daragane” e num momento da narrativa descobre tivera outro nome, “Jean Astrand”. Outro exemplo está no segundo romance aqui analisado, cujo narrador-personagem não diz seu nome e apenas o lê num boletim policial “Jean D.”. Assim, nota-se um paradoxo: os nomes não desempenham um papel tão relevante para os personagens da narrativa mas, ao mesmo tempo, são relevantes para ativar a memória dos personagens. No primeiro romance, Daragane recebe uma ligação de um homem – Gilles Ottolini, ausente da narrativa a partir do terceiro capítulo – que está interessado em um nome anotado na caderneta perdida de Daragane. Este não se lembrava da pessoa que Ottolini procurava. Os nomes são esquecidos por eles e, em alguns momentos, as pessoas surgem com um nome diferente de quando ele as conheceu. Em *Souvenirs dormants*, a mobilidade identitária é imperceptível: os personagens surgem com um nome e finalizam o romance com o mesmo nome. Todavia, a ausência é um ponto de suma relevância para o romance. Logo no início, o narrador afirma que caminhava com seu pai, “um desconhecido”, e que depois ele sumira e outros personagens somem e reaparecem, ou apenas desaparecem.

Levando em conta essa importância dos nomes para a análise da narrativa, é válido tecer algumas considerações acerca da questão da *melancolia*. Considerando uma definição etimológica, tal vocábulo consiste num estado de tristeza e depressão; ele vem do latim *melancholía*, derivado do grego *melagholía*, de *melan(ós)* significando “negro, sombrio, funesto” a que é adicionado *cholé*, significando “bílis, veneno ” (CUNHA, 2010 : 418). Considerando o ponto de vista clínico, Freud apresenta a melancolia como uma suspeita de disposição patológica e afirma que ela é caracterizada

por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações

e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (FREUD, 2010 : 47).

Embora possamos inferir que haja melancolia freudiana em alguns personagens de Modiano, devido à reclusão ou à solidão a que são submetidos, estas definições não são o ponto forte na análise da obra modianesca. No entanto, Samoyault (2014) diferencia a *mélancolie noire* da *mélancolie blanche*. A primeira apresenta um valor mais tradicional, mais freudiano, seu motor são as representações funestas, ela é caracterizada pela dominação da morte como um todo, pelo apagamento e anulação. Já a *mélancolie blanche* é estruturada pela vida de modo geral. Há nessa melancolia o peso da vida e a culpabilidade de ser sobrevivente. Este tipo de *melancolia* revela figuras que manifestam sua ausência de consideração pelo mundo exterior. A partir dessa postura não participativa se desenrola uma relação com o mundo externo fundada sobre a identificação de um rosto numa foto, de um nome, de uma pessoa com a qual se cruza várias vezes por acaso.

Ora, essa postura é visível em ambos os romances aqui analisados: Jean Daragane é um escritor que não tinha contato com ninguém, seu telefone não tocava há tempos, ele chega a pegar uma foto sua criança sem saber que aquele era ele mesmo; o narrador-personagem de *Souvenirs dormants* é indiferente ao mundo, ele observa os “fantasmas parisienses”, mas acredita que não era visto por eles. Samoyault aponta, também, a presença de um “testemunho branco” (*témoin blanc*) em Modiano. Esse testemunho corresponde a um sofrimento impossível de ser dito ou reconhecido. Deste modo, ao deixar essas lacunas em sua obra, Modiano representa a ausência de pessoas que não estão mais ali. Algumas lacunas são preenchidas apenas com o nome dos personagens, por exemplo, em *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Ottolini – o homem que liga para Daragane – desaparece da narrativa logo no início, porém seu nome é mencionado até o fim do romance gerando a expectativa de seu reaparecimento, que não ocorre.

Maria Rita Kehl (2014) em seu livro sobre a melancolia faz algumas considerações que podem também interessar à nossa leitura. Kehl aponta a divergência da melancolia clínica freudiana com a melancolia na tradição do pensamento ocidental, a qual “relacionava o humor oscilante dos melancólicos a um traço de genialidade” (KEHL, 2014 : 23-24). Por Freud ter escolhido a designação romântica e antiga de melancolia para distinguir a abordagem psicanalítica da doença e a consagrada pela medicina do séc XIX, perdeu-se a extensa e rica

tradição que vinculava as expressões da melancolia às grandes tarefas do pensamento, à posição de exceção ocupada por alguns sujeitos no laço social, às manifestações da cultura e, acima de tudo, ao enigma da criação estética (KEHL, 2014 : 24).

Como consequência, o melancólico em Freud perdeu essa grandeza criativa atribuída pelos antigos e pelos românticos.

Segundo Kehl, o melancólico torna-se aproximadamente ao mesmo momento muito frio e muito quente a partir do desequilíbrio causado pelo excesso da bile negra. Ao residir nesses dois extremos, ele se encontra aberto à criação poética, assim, tornando-se outro. Para se ter o controle desse *outro* – apresentado por Kehl a partir da leitura de Aristóteles – alguns melancólicos passaram a descrever suas experiências em público. Deste modo, o melancólico representava um sujeito que teria perdido seu lugar na sociedade e sentia necessidade de se reinventar no campo da linguagem. Tal ação gerava nele uma inevitabilidade de refletir ou criar uma obra capaz de reinventar a ordem mundial, com o intuito de completar sua excentricidade.

Minha hipótese é que elementos da melancolia freudiana, da definição aristotélica, e da *mélancolie blanche* são visíveis em Modiano. A melancolia freudiana pode ser vista, por exemplo, no comportamento misantrópico de Jean Daragane, um escritor solitário e sem interesse pelo mundo externo. Entretanto, observar unicamente o comportamento dos personagens não é de grande valia neste momento. Mais vale analisar a melancolia aristotélica defendida por Kehl (2014).

Em “Le temps indéfiniment perdu”, Rabaté compara alguns escritores da segunda metade do século XX – Modiano, Georges Perec e Claude Simon – com a escrita proustiana (como já aponta o título deste ensaio fazendo referência ao livro *À la recherche du temps perdu*). Tal comparação é de suma importância para este trabalho, retomá-la-ei mais adiante. Por ora, atendo-me à reflexão que o autor faz sobre a obra de Modiano. Segundo Rabaté (2014), toda a obra de Modiano seria uma decadência melancólica da busca, uma investigação interminável e fragmentada que revela a extensão da perda em vez de remodelar uma identidade precária. Nela as peças do quebra-cabeça nunca formarão uma imagem completa afirmando-se, assim, essa procura interminável. Gostaria de levantar a hipótese de que é possível fazer dialogar essa “decadência melancólica da busca” com o conceito de *mélancolie blanche* e com o tratamento da melancolia defendido por Kehl.

Retomando Ginzburg, ao estabelecer o paradigma indiciário, e tomando como ponto inicial o paralelo entre história e literatura, podemos afirmar que a escritura modianesca busca essas lacunas deixadas por aqueles que não estão mais presentes. Trata-se sempre de caçar indícios, de explorar registros que estavam à vista e que, no presente, passaram a traços, rastros. A investigação é interminável pois o autor explora o passado, rememora histórias

impossíveis de serem ditas e reestabelecidas com clareza. A *mélancolie blanche* é observada porque a narração carrega o peso de estar viva, de ter sobrevivido ao período da Ocupação. É, também, uma narração de um trauma pós-Segunda Guerra (SAMOYAULT, 2014). Quando o narrador de *Souvenirs dormants* afirma que Paris é semeada de fantasmas, é plausível ver nessa declaração uma afirmação da presença daqueles que não estão mais ali fisicamente. Os desaparecimentos e esse vetor espectral na narrativa não são um acaso: há uma necessidade de narrar esse período traumático.

Neste âmbito, observamos, ainda, a melancolia aristotélica supracitada. Segundo Kehl, para Aristóteles o melancólico seria dotado de um forte impulso para a criação artística. Daí a presença desta melancolia em Modiano ser mais relevante do que a melancolia clínica defendida por Freud (2014). Em *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, ao expor as desventuras de um sujeito pertencente do período da Ocupação francesa, o autor francês representa com eficácia essa melancolia aristotélica. Tal como em *Souvenirs dormants*, ao narrar as experiências de Jean D. e os mistérios espectrais parisienses. Tais espectros são compreendidos como as lacunas, os espaços em branco que perpassam a narrativa modianesca não solucionando os mistérios.

IV – IMAGEM, PALAVRA, CINZA

Após a apresentação do tema da *melancolia*, passo à hipótese de Márcia Tiburi (2006) sobre o que a filósofa denomina “Filosofia cinza” e seus modos representativos nestas narrativas. Tiburi no ensaio epônimo apresenta questões essenciais para uma compreensão filosófica e a aplicabilidade da filosofia no âmbito artístico. O cinza seria uma outra maneira de pensar a filosofia, tendo em vista que as questões sobre o conhecimento sempre se mantiveram entre a clareza – o branco – e a sombra – o preto. Baseada na dialética negativa de Adorno, a autora dá um tom à filosofia, uma vez que o cinza pode representar uma tintura malfeita, algo incompleto, com tonalidades insuficientes definidas, algo nem claro, nem escuro. A filósofa afirma que “o cinza seria a cor da ausência de síntese entre opostos, não a cor da síntese, mas a cor da impotência, do fracasso de estar no limite. No limite é a cor da própria síntese, se ela for pensada não como presença, mas como a ausência de reconciliação” (TIBURI, 2006 : 264). Assim, infere-se que o cinza não é somente o intervalo ou o *mélange* do preto e do branco, ele não reconcilia a clareza e a sombra, ele é a ausência. Tiburi estabelece um paralelo entre a cinza coisa e o cinza cor afirmando que o primeiro está ao lado do segundo, uma vez que na natureza a cinza representa a fumaça das coisas mortas pelo fogo, é o fim de uma combustão extrema, pertencendo ao simbolismo do corpo morto. Já a

cor representa “o resto do vermelho profundo extinto em grafite negro com o qual ainda podemos escrever nos muros, nos papéis, nas paredes” (TIBURI, 2006 : 258).

Tentarei agora demonstrar a relevância das considerações sobre as cinzas em Tiburi (2006), para a análise de *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. A cinza-coisa, enquanto resultado de combustão, está presente em certas memórias de Jean Daragane, posto que os fatos dos quais ele tenta se lembrar já sofreram essa combustão e para ele não resta nada além de uma penumbra ou fumaça. As memórias do protagonista são narradas anacronicamente a partir da ausência, do rastro. O que dialoga, também, com a epígrafe do livro, uma frase de Stendhal: “Je ne puis pas donner la réalité des faits, je n’en puis présenter que *l’ombre*.”⁹ Essa cor sem cor, ou seja, uma cor sem vida, representativa do imenso vazio, é visível na vida do protagonista: na narrativa, Jean Daragane surge como um sexagenário, solitário, são descritas algumas passagens de sua juventude e o romance é encerrado com Daragane ainda criança. A narrativa, portanto, inverte o sentido linear da vida, ao se iniciar com o protagonista na fase adulta e finalizar com relatos de sua infância, sobretudo, do abandono de seus pais biológicos e sua “mãe” adotiva – adoção esta não esclarecida no romance. Tudo isso nos permite inferir que o protagonista viveu, nas palavras de Tiburi (2006), numa zona crepuscular, dorida, a qual o fez um senhor recluso às pessoas.

Ainda baseando-se em Tiburi, é possível ver o cinza enquanto manifestação do resto de um vermelho profundo: essa cor é observada como o sangue da vida, não como sangue da morte. Modiano faz uso desse cinza para contar histórias de personagens que vivenciaram o período da Ocupação alemã, como uma necessidade de reforçar e não deixar morrer a memória daqueles que não estão mais ali, apresentar a vida desses, ainda que sob a forma de silhuetas. Em *Souvenirs dormants* essa marca é reforçada com a apresentação de uma “Paris semeada de fantasmas”: a narrativa não versa sobre as pessoas vivas em Paris, mas sobre os espectros espalhados pela cidade. Isso dialoga com as reflexões de Tiburi, baseadas em Adorno, sobre o lugar crítico da representação. Este lugar não pode ser ignorado, embora haja, em Adorno, a afirmação do fracasso da cultura a partir de Auschwitz. A representação, a partir das manifestações artísticas, assume o papel de alertar e criticar, posto que, embora ela não ressuscite nenhum morto nem cure nenhuma ferida, ela pode evitar a morte de um sobrevivente por sufocamento (TIBURI, 2006 : 259-260). Daí o imensurável peso da literatura enquanto um ato de expurgo e de “dar voz” a quem nunca mais falará. Desta maneira, a literatura modianesca representa com eficácia esse lugar crítico da representação

⁹ “Não posso oferecer a realidade dos fatos, mas apenas sua *sombra*.” (Retirada da tradução brasileira de Bernardo Ajzenberg)

retratando, por exemplo, os sumiços repentinos dos personagens, a volatilidade de seus nomes, as falhas de memória a partir de um trauma, ou seja, ações naturais daqueles que viveram naquela época.

Márcia Tiburi disserta sobre a dialética entre palavra e imagem a partir das teorias de Adorno e Benjamin. O primeiro defende que a palavra é “um arcabouço de expressão carregado de história.” Já para Benjamin, segundo Tiburi,

a palavra é imagem, estrela de constelações, lugar de epifania da verdade no seu entrelaçamento ao Nome. Palavras, do ponto de vista literário, são imagens – e, portanto, eloquentes em si mesmas –, do ponto de vista filosófico mais tradicional são sua negação à procura da eloquência do espírito (TIBURI, 2006 : 263).

Atendo-se a esta definição e levando-se em conta o ponto de vista literário, pode-se deduzir que em *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, a palavra, por ser literária, guarda uma força expressiva em si mesma, porém, ao mesmo tempo, abre-se para as histórias que as compõem, remetendo justamente às imagens que dialogam com ela. Ela se apresenta como esse “lugar de epifania” para Jean Daragane. Para ilustrar essa afirmação, cito a passagem a seguir:

Les quelques pages qu’il venait de lire n’étaient qu’un brouillon maladroit, une accumulation de détails qui cachaient l’essentiel. Un seul nom provoquait son trouble et avait pour lui l’effet d’un aimant : Annie Astrand. Mais il était à peine lisible au milieu de ces mots entassés sans double interligne. Annie Astrand. Une voix lointaine captée très tard à la radio et dont vous vous dites qu’elle s’adresse à vous pour vous transmettre un message. Quelqu’un lui avait affirmé un jour que les voix de ceux dont vous avez été proche dans le passé, vous les oubliez très vite. Pourtant, s’il entendait aujourd’hui la voix d’Annie Astrand derrière lui, dans la rue, il était certain qu’il la reconnaîtrait (MODIANO, 2014 : 48).¹⁰

Ao ler o nome Annie Astrand no dossiê dado por Ottolini, Daragane cria uma série de imagens em seu pensamento relacionadas a ela, ele chega a ver seu rosto durante o sonho. A partir da percepção desse nome, dessa palavra, Daragane inicia sua busca sobre essa tal Annie Astrand e a relação que ela tinha com ele. Uma imagem, possivelmente, arquivada em sua memória que a partir do processo da rememoração, via leitura de palavras, a fez renascer e ativar uma série de lembranças.

¹⁰ “As poucas páginas que tinha acabado de ler não passavam de um rascunho desacomodado (**desajeitado**), uma porção de detalhes a esconder o essencial. Somente um nome o perturbava, com um efeito magnético (**e tinha para ele o efeito de um ímã**): Annie Astrand. Mas ele era quase ilegível em meio àquelas palavras amontoadas com um entrelinhamento mínimo (**sem espaço duplo**). Annie Astrand. Uma voz distante, captada no rádio, tarde da noite, que você sente se dirigir a você para lhe transmitir alguma mensagem. Tinha ouvido de alguém (**Alguém tinha lhe afirmado**), um dia, que costumamos esquecer muito rapidamente as vozes daqueles que estiveram próximos de nós no passado. No entanto, se ouvisse agora a voz de Annie Astrand atrás dele, na rua, tinha certeza de que a reconheceria” (MODIANO, 2015 : 45-46). (Com sugestão de outra possível tradução em **negrito**)

Vale a pena ainda articular à reflexão de Tiburi (2006), a partir de Benjamin e Adorno, as noções de “escritura” e “palavra” presentes em Barthes, e a palavra como ideia em a *Origem do drama trágico alemão* de Benjamin (2016). Para Barthes, em “La mort de l'Auteur” (1972), a escritura (*écriture*) se encontra entre a língua e o estilo: este é classificado como uma metáfora, um segredo; aquele seria um corpo de hábitos e prescrições. A escritura é uma função, ela estabelece uma relação entre a criação e a sociedade, ela é observada como a linguagem literária transformada por sua destinação social, ela é uma realidade ambígua. Além disso a escritura pode ter outras definições como: “a linguagem em sua representação gráfica, a arte de escrever, o documento lavrado em cartório, o conjunto dos livros da Bíblia” (MOTTA, 2010 : 233). Todas essas definições têm em comum o caráter textual, o caráter de haver um conjunto de palavras para se obter um texto. Neste trabalho nos apoiaremos mais precisamente na definição barthesiana a seguir:

l'écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs, car le langage n'est jamais innocent : **les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles.** (...) Toute trace écrite se précipite comme un élément chimique d'abord transparent, innocent et neutre, dans lequel la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une cryptographie de plus en plus dense (BARTHES, 1972 : 16) (Grifo nosso).¹¹

Tal definição barthesiana da escritura e da memória segunda das palavras são extremamente produtivas para uma leitura de Modiano. Ao final de *Souvenirs dormants* o narrador se depara com um folheto dentro de um livro, este folheto usado como marcador de páginas, apresentava algumas palavras e números, o que parecia ser um itinerário. O narrador, com pouca precisão em suas lembranças, fixa-se em um termo – *Nemours* – que fez com que ele se indagasse se houvera um sócio ou um duplo dele mesmo que tenha passado por Nemours.

Segundo Tiburi, “a palavra é casca.” Esta afirmação coincide tanto com a definição de Barthes, que acabei de resumir, sobretudo nos termos que destaquei, mas também com a definição de Benjamin de ideia e palavra em *Origem do drama trágico alemão*:

a ideia é da ordem da linguagem, mais precisamente, na essência da palavra, aquele momento em que esta é símbolo. Na percepção empírica, em que as palavras se decompuseram, elas possuem, paralelamente ao seu lado simbólico mais ou menos escondido, um explícito significado profano (BENJAMIN, 2016 : 24-25).

¹¹ “A escritura se mantém plena de lembrança de seus usos anteriores, visto que a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio de novas significações. (...). Todo rastro escrito se precipita como um elemento químico inicialmente transparente, inocente e neutro, no qual a simples duração faz aparecer pouco a pouco todo um passado suspenso, toda uma criptografia cada vez mais densa”. (Tradução própria).

Ou seja, observar e ler os vocábulos de um texto, seria ler um signo, um símbolo, posto que por trás de uma palavra há uma memória segunda (BARTHES, 1972). Tal como ocorre no primeiro romance de Modiano aqui apresentado, por exemplo na passagem já citada: “Le Tremblay. Chantal. Le square du Graisivaudan. Ces mots avaient fait leur chemin.” (MODIANO, 2014: 33). Os nomes próprios (ou topônimos), as palavras citadas, direcionam os pensamentos e reflexões para um ponto de sua memória de que ele nem se dava conta há anos. Essa ativação da memória longínqua, além de ser importante para apresentar o paradigma indiciário na narrativa (GINZBURG, 1989), é de grande valia para expor a potencialização presente nas palavras, sobretudo em sua essência (BENJAMIN, 2016). Assim, no momento em que o protagonista escrevera nomes em sua caderneta ou em seu livro, talvez, aqueles nomes tivessem uma representação não tão valiosa, eram nomes inocentes, neutros (BARTHES, 1972).

Desta maneira, é plausível afirmar que a leitura dos nomes em Modiano – seja por parte do leitor ou por parte dos personagens – tem grande significação para a compreensão das narrativas. Até mesmo a mudança de nomes ou a ausência deles são relevantes: o pai do narrador de *Souvenirs dormants* é chamado de *un inconnu* pelo próprio filho. Essa designação – *un inconnu* – aparece não só nesse romance como em outros. Ora, sendo um desconhecido, um desaparecido, por que colocá-lo na narrativa? Embora não tendo uma resposta definitiva para tal pergunta, infere-se que marcar esse lugar de um corpo que não está mais ali é narrar o cinza das pessoas, isto é, o resultado da combustão, do desaparecimento de um corpo que não está presente (TIBURI, 2006 : 258).

Sobre a importância dos signos em Modiano, cabe salientar o título de um livro que aparece em ambos os romances aqui analisados: *Le Temps de rencontres*. Em *Souvenirs dormants* este nome surge logo no início. Já no outro romance, ele surge após o protagonista “voltar ao mundo externo”. Isso reforça a reflexão de Barthes acerca da noção de texto. Segundo Barthes (1984), um texto é um tecido de signos, ele é composto por escrituras múltiplas e o escritor simplesmente imita um gesto anterior, ele é autor de um *mélange* de vocábulos. Com isso, supõe-se que estes romances, escritos pelo mesmo autor, dialogam indiretamente entre si, pois com um olhar mais atento, percebe-se que há diferenças notáveis, porém o pano de fundo e as características “clássicas” modianescas estão ali.

V – SONHO E MEMÓRIA

A arte mnemônica e sua representatividade percorrem a literatura modianesca de tal forma que não mencionar tal reflexão é, basicamente, impossível. Não apenas as

rememorações por parte dos personagens mas, também, a ausência de memória também é um ponto relevante para a análise da obra. Estamos analisando aqui dois romances de Modiano. No entanto, cabe citar, brevemente, um outro exemplo. Em *Rue des boutiques obscures* (1987), o narrador inicia a narrativa afirmando: “Je ne suis rien. Rien qu’une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d’un café”. Esse nada (*rien*) pode ser lido como o próprio personagem enxergara a si mesmo naquele momento: sofria de amnésia e nem do seu nome tinha certeza, ou seja, a ausência da memória, do trabalho de rememoração é super visível neste romance. Assuntos como amnésia, memória, vazio, nada, ausência, sonho são frequentemente notados em Modiano.

Alexandre Gefen, em “D’un syndrome confuso-onirique” (2012), cita uma tese de doutorado defendida em 1948 pelo psiquiatra Pierre Bour intitulada *De la guérison d’un syndrome confuso-onirique chez un adolescent*. Essa síndrome tem como características: atitudes insólitas, ansiedade, sucessão de momentos de ociosidade e episódios oníricos, a afeição é acompanhada por transtornos mnésicos variados, há um sentimento de *déjà-vu* e de falsos reconhecimentos. Neste artigo, Gefen aborda com maior ênfase aspectos autobiográficos em Modiano como os mistérios nas relações, o fetichismo por listas de nomes e lugares, entre outros. A narrativa de Modiano está localizada, majoritariamente, no período da Ocupação, como vimos. O autor nasce logo após a Segunda Guerra e seus textos carregam o rastro, o trauma de um período de barbárie. Ora, crê-se que o objetivo é narrar o não-narrável, reconstruir a total abolição. Daí as hesitações na memória e a fragmentação do sujeito. Segundo Gefen (2012), a narrativa modianesca avança como um “sonambulismo enunciativo” tendo em vista as deambulações mentais que os personagens apresentam e que o narrador – seja ele personagem ou não – também expõe: as rememorações são construídas com pouca exatidão; elas divagam por um espaço não definido; as lembranças se dão como no espaço onírico não seguindo uma cronologia exata. Assim, esses buracos, lacunas nas reminiscências são tão representativas quanto uma construção mnemônica cronológica.

A síndrome confuso-onírica de Gefen pode ser observada em *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*: em algumas passagens o narrador sempre questiona se aquilo fora um sonho ou não; Jean Daragane fica quase toda a narrativa ansioso a espera de Ottolini que não reaparece; ele é tomado por algumas sensações de *déjà-vu*. No quinto capítulo do romance o narrador afirma : “Là, tout s’était passé en douceur, un carnet d’adresses perdu, des voix au téléphone, un rendez-vous dans un café... Oui, tout avait la légèreté d’un rêve”(MODIANO,

2014 : 58).¹² Ora, tudo tinha a leveza de um sonho, mas era ou não um sonho? Ainda neste capítulo o narrador continua:

Le jour allait bientôt se lever et dissiperait les ombres. Il se retrouverait seul dans son bureau après un mauvais rêve. Non, il n'avait jamais perdu ce carnet d'adresses. Ni Gilles Ottolini ni Joséphine Grippay qui se faisait appeler Chantal n'avaient jamais existé (MODIANO, 2014 : 62).¹³

Com isso, é plausível admitir que tudo não passara de um sonho. Porém, não há uma exatidão nesta inferência. Mais adiante, ainda nesta página, o narrador faz uma reflexão acerca do pensamento de Daragane:

Une menace ou un avertissement ? Dans les rêves, pensa Daragane, on ne sait pas très bien à quoi s'en tenir. Un rêve ? On verrait, au lever du jour. Pourtant, là, en face de lui, elle n'avait rien d'un fantôme. Il n'aurait pas su dire si l'on entendait très bien les voix dans les rêves, mais il entendait très bien la voix rauque de Chantal Grippay.¹⁴

Nesta passagem é possível observar que os pensamentos do protagonista são confusos sem plena firmeza do que se trata. O desconhecimento do protagonista sobre se está no estado de vigília ou no espaço onírico é explícito, sempre é possível questionar se aqueles momentos estão ocorrendo no momento de vigília ou não. Esses falsos reconhecimentos – ameaça ou advertência, não saber a que se agarrar – condizem com algumas características da síndrome confuso-onírica, na acepção de Gefen. Em *Souvenirs dormants*, essa incerteza de estar ou não no espaço onírico também é visível, por exemplo quando o narrador diz ter a sensação de estar num sonho: “Je me suis assis et j'avais la sensation d'être englué dans un rêve. Sans doute, cette sensation était due aux jours interminables où je n'avais parlé à personne” (MODIANO, 2017 : 64).¹⁵ Neste caso o narrador se vê dentro de um sonho pois seu comportamento quanto à sociedade era de reclusão e essa confusão o coloca na incerteza de estar vivendo um sonho ou não.

Tragamos ainda a noção de *rêverie*, em “L'espace onirique” de Bachelard para a discussão. Neste caso, vemos o sonho, o espaço onírico, como uma geometria oposta ao espaço da vigília. O autor inicia este curto artigo questionando sobre qual seria o espaço onde

¹² “Neste caso, tudo acontecera lentamente, uma caderneta de endereços perdida, vozes ao telefone, um encontro em um café... Sim, tudo tinha a leveza de um sonho” (MODIANO, 2015 : 55).

¹³ “O dia logo chegaria, dissipando a penumbra. Ele se encontraria só, em seu escritório, depois de um sonho ruim. Não, ele nunca perdera aquela caderneta de endereços. Nem Gilles Ottolini nem Joséphine Grippay, que preferia ser chamada de Chantal, tinham existido” (MODIANO, 2015 : 59).

¹⁴ “Ameaça ou alerta? Nos sonhos, pensou Daragane, não sabemos muito bem a que nos agarrar. Sonho? Vamos ver quando despertar o dia. No entanto, ali, na frente dele, o que havia certamente não era um espectro. Não saberia dizer se ouvimos as vozes no sonho, mas ele ouvia muito bem a voz rouca de Chantal Grippay” (MODIANO, 2015 : 59).

¹⁵ “Eu me sentei e tinha a sensação de estar atolado num sonho. Talvez, essa sensação era devida aos intermináveis dias em que eu não tinha falado com ninguém”.

os sonhos habitam e se há a possibilidade de um pleno repouso durante o sono. O corpo é equiparado ao momento do sono. Há no espaço onírico um ponto central: o próprio indivíduo. Antes mesmo do corpo despertar – abrir os olhos, movimento de mãos, pernas – a natureza do sono desperta. A saída de um repouso absoluto devolve o indivíduo renovado ao momento de vigília. Assim, pensar o espaço onírico em Bachelard (1970) é observar o sono enquanto ausência de movimento e repouso do corpo. A partir do fechar dos olhos, a entrada no espaço onírico dar-se-á gradativamente.

Os devaneios de Bachelard destoam das reflexões acerca do espaço onírico apresentado por Gefen. Porém, são de grande valia para apontar pontos divergentes com os romances de Modiano. Em Gefen o ponto forte é a síndrome confuso-onírica, a qual dialoga fortemente com Modiano, sobretudo nas deambulações mentais dos personagens, na sucessão de momentos de ociosidade e episódios oníricos. Gefen, no artigo mencionado, apresenta, ainda, a narrativa modianesca como um sonambulismo enunciativo, ou seja, o momento do sono em que há agitação “física” de enunciar. Em Bachelard, o espaço onírico, quando bem efetuado, é um momento de pleno repouso físico e em seguida o indivíduo se encontra renovado. Em Modiano, por exemplo em *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, o personagem principal não consegue ter uma tranquilidade a ponto de adormecer para tal renovação. Embora “acordado” – não se sabe exatamente – ele parece estar dormindo, como um sonâmbulo, a ponto de fazer confusões em seus pensamentos condizentes com as que ocorrem nos sonhos. Desta maneira, o espaço onírico apresentado por Bachelard representa muito mais um repouso do que uma enunciação, tendo em vista que o sonambulismo representa movimento físico, comparado aqui ao movimento de enunciar e de desenvolver uma história. O sonambulismo pode ser visto não só nos personagens, mas no desenrolar de alguns textos de Modiano.

Blanckeman (2009) aponta uma outra síndrome presente em Modiano: a síndrome do desaparecimento (*un syndrome de disparition*). Neste ensaio, Blanckeman destaca três pontos do funcionamento da memória na escritura modianesca: amnésia, paramnésia, hiperamnésia. O primeiro é o eixo central de um romance apenas mencionado aqui: *Rue des boutiques obscures*. Mas pode ser notado também nos dois romances analisados neste trabalho. Por exemplo, em *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, a memória do protagonista é falha, há muitos vazios em suas lembranças, no entanto alguns indícios o despertam e o auxiliam no processo de lembrança.

É plausível sublinhar que amnésia e paramnésia podem ser confundidos. Logo, cabe desfazer essa provável confusão: o primeiro termo remete à falta, à perda de memória, à uma

diminuição no processo rememorativo. Já a paramnésia seria uma consciência parcial de uma vida que seria paralela ou teria sido anterior a atual, pode haver a ocorrência de lembranças de vocábulos fora de sua semântica mais habitual (BLANCKEMAN, 2009 : 112).

Em *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* os traços de amnésia são notados, por exemplo, no momento em que o protagonista pega uma foto sua ainda criança e não se reconhece, não sabe que se trata dele mesmo naquela fotografia dentro de uma pasta. Ou até mesmo no início da narrativa que ele afirma não se lembrar de ter perdido – nem mesmo de ter tido – uma caderneta de endereços. Assim, é cabível afirmar que há transtornos nas construções mnêmicas.

No entanto, em *Souvenirs dormants* o narrador-personagem não apresenta por sua parte tantas lacunas na memória como no primeiro romance. Paradoxalmente, ele esquece de algumas passagens de sua vida, mas quando Madame Hubersen afirma que ele tinha boa memória, ele reafirma: “Oui, beaucoup... Mais j’ai aussi la mémoire de détails de ma vie, de personnes que je me suis efforcé d’oublier¹⁶” (MODIANO, 2017 : 69). Desses pontos de funcionamento da memória, o mais perceptível neste romance é a paramnésia devido às confusões que o narrador faz e à referência sobre um possível duplo ou sócia que ele poderia ter, ou seja, uma vida anterior à essa (BLANCKEMAN, 2009 : 108).

Resta-nos a hipermnésia, isto é, a exaltação da memória, o excesso de rememoração (BLANCKEMAN, 2009 : 108). Este modo representativo da memória não pode ser observado nos narradores, nem nos personagens dos romances abordados. Ele é captado na escritura, neutra, sem identidade, do texto. Não na escrita de Patrick Modiano, mas na tessitura das palavras (BARTHES, 1984). A escritura de grande parte dos romances de Modiano expõe um trabalho da memória exaustivo até mesmo nos detalhes mais anódinos. Ela constitui um quadro arqueológico da arte mnemônica. A memória e sua ausência são pontos fulcrais nestas narrativas. São os resíduos e as sensações naturais que assumem o eixo da narrativa: um odor, um vestido, um tipo de papel, uma foto, uma caderneta. Deste modo, estes três pontos figurativos da memória são visíveis – e cruciais para a compreensão da obra – em Modiano em mais de uma esfera (BLANCKEMAN, 2009).

Ao tratar essa temática da memória na literatura, não poderíamos deixar de mencionar o romance de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Segundo Figueiredo, a obra modianesca explora momentos de recuperação mnêmica a partir de sentidos à maneira de Proust. Num episódio célebre de *Du côté de chez Swann* – primeiro tomo de *À la recherche*

¹⁶ Sim, muita... Mas tenho também a memória de certos detalhes de minha vida, de pessoas que eu me esforcei para esquecer.

du temps perdu - o narrador ao tomar um gole de chá com migalhas do pequeno bolo (a *madeleine*) é tomado por “*un plaisir délicieux*” (PROUST, 2009 : 144), o qual o tornou “indiferente às vicissitudes da vida” (PROUST, 2006 : 71). Desta forma, com base em Figueiredo (2013), pode-se dizer que em Proust o narrador explora o momento de recuperação da memória a partir de experiências sensoriais. É a memória involuntária que o leva a lugares não antes alcançados por suas lembranças. Em Modiano, observa-se um gatilho também sensorial. Cabe acrescentar que em Modiano a retomada a partir de um gatilho sensorial é, por vezes, falha: não atinge uma completude nos fatos já ocorridos, apenas sua *sombra*.

Em *Souvenirs dormants*, ao ouvir o termo “sonâmbula”, o narrador se lembra de um balé e faz uma associação de uma dançarina e seu modo de deambular com a personagem Geneviève. E, também, ao ler alguns nomes de lugares de um itinerário, ele sente um estranhamento, uma sensação de que já passara por aqueles lugares, apenas ao ler seus nomes. Deste modo, tanto esse romance quanto o primeiro aqui observado – e grande parte da obra modianesca – apontam para essa característica da memória involuntária observada na obra proustiana. Ao ver uma foto, ouvir uma voz, ler um nome, o personagem modianesco é levado, sem querer, a um outro ambiente de sua memória. Fato semelhante ocorre em Proust: ao beber um gole de chá, o narrador-personagem retoma um momento de sua infância. Sobre estes dois autores, no entanto, há uma singela divergência: em Proust há uma espécie de milagre da memória involuntária, sendo este o ponto mais essencial da narrativa, já a memória voluntária é fragmentada, não apresenta essa potencialização criativa; em Modiano a memória involuntária é, também, ponto forte assim como a voluntária (NORDHOLT, 2008 : 201).

Annelise Schulte Nordholt, em “La mémoire absente”, também aproxima as temáticas presentes em Proust com a obra de Modiano. A memória é um *ponto nevrálgico* – expressão usada pela autora deste texto e pelo narrador em *Souvenirs dormants* – nos quais se cruzam os fios do esquecimento e das difíceis lembranças. É a obsessão pela memória, pela reconstrução do passado, pela retomada do tempo esquecido que aproximam a obra de Proust à de Modiano. Em ambos os autores, o esquecimento desempenha um papel primordial em suas respectivas obras e, também, pensar o esquecimento requer uma reflexão acerca da memória. Assim como já foi exposto, o esquecimento (*l’oubli*) em Modiano não é inocente nem casual. Ele pode ser lido como um rastro de um evento traumático: a ocupação nazista na França (NORDHOLT, 2008 : 197).

Segundo Nordholt, na obra modianesca há uma *surimpression*, o que consiste no fato de um acontecimento, um rosto, uma sensação, um ambiente, um nome, uma localidade do presente provocar um instante de fusão com um fenômeno parecido no passado revivendo-o.

Por exemplo, a leitura de nomes numa lista que retoma o passado e confunde a leitura cronológica da narrativa, gerando a indagação de qual tempo está localizado aquele discurso. Ou como em *Souvenirs dormants*, quando o narrador segura uma mala pesada, chegando a brincar com a personagem Geneviève se ela escondera um corpo ali e o peso daquela mala ainda é sentida em sua mão até o presente, até mesmo em seus sonhos:

Parfois, dans mes rêves, et même à l’instant présent où j’écris, je sens dans ma main droite le poids de cette valise, comme une vieille blessure cicatrisée, mais dont la douleur vous élance en hiver ou les jours de pluie. Un remords ancien ? Il m’a poursuivi sans que je puisse préciser quelle en était la cause (MODIANO, 2017 : 94).¹⁷

Neste caso, é possível observar esse rastro de uma sensação do presente que condiz diretamente com um acontecimento que ocorreu no passado fundindo, assim, presente e passado. Estendendo, também, para o espaço onírico a sensação de algo que ocorreu no momento de vigília.

Embora haja aproximações plausíveis com a literatura proustiana, há um ponto divergente no que toca as lembranças: em Proust as lembranças, por exemplo no episódio da *madeleine*, produzem uma sensação boa, de felicidade no personagem; em Modiano, ao contrário, as lembranças, geralmente, provocam um incômodo. Tal inquietação advém dessa *surimpression* na qual o presente e o passado não condizem exatamente, a retomada é incompleta, incerta e, por isso, acaba provocando uma sensação de vazio. Desta arte, causando uma clivagem do personagem, uma fragmentação do sujeito (NORDHOLT, 2008 : 202). Esta fragmentação é visível em *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, por exemplo, no momento em que o personagem Jean Daragane pega um passaporte e lê “Jean Astrand”. Daí uma confusão identitária, uma clivagem do personagem mediante a leitura de um nome que lhe fora imposto em sua infância.

¹⁷ “Às vezes, nos meus sonhos, e mesmo no momento presente em que escrevo, sinto na mão direita o peso dessa mala, como uma velha ferida cicatrizada, mas a dor apressa-se no inverno ou em dias chuvosos. Um remorso antigo? Ele me perseguiu sem que eu pudesse precisar qual foi sua causa.”

VI – CONCLUSÃO

Em entrevista ao programa televisivo *La grande librairie*, Modiano foi questionado sobre as várias palavras que aparecem em sua obra, por exemplo: *quartier*, *l'oubli*, *Occupation*, *mémoire*, entre outras. Atenho-me à última: memória. Nesta entrevista, o escritor francês afirma que “La mémoire c’est quelques petits points, quelques fragments (...) qui flottent dans cette immense masse d’oubli.¹⁸” É perceptível que Modiano observa a memória em comparação com o esquecimento e que, basicamente, a ausência de um representa a presença de outro. Neste trabalho, observei a memória e o esquecimento de um ponto de vista dialético com base na leitura de dois romances modianescos. Há os que preferiram encaixar a literatura de Modiano no gênero policial – o que não seria, me parece, um erro – por características como a leitura de rastros, a tentativa de resolução de um mistério, personagens atuando como detetives. Nesta monografia, valorizei o trabalho da arte mnemônica, sua aplicação e sua complexidade nos textos deste autor.

Creio que a recepção de Modiano no Brasil não seja tão volumosa, sobretudo fora do ambiente acadêmico. Isso despertou mais ainda meu interesse em explorar sua obra. Modiano narra histórias de personagens que viveram durante um período turbulento da História, o que reforça ainda mais sua importância na Literatura. Retratar um momento de barbárie é não deixar aquele período – por mais doloroso que tenha sido – ser esquecido, é reforçar as ideias para as próximas gerações. Com isso, auxiliar na divulgação de textos e questões dessa magnitude é essencial para minha carreira acadêmica.

As temáticas apresentadas se entrelaçam com o viés, possivelmente, mais expressivo de Modiano: o trabalho da memória. A leitura de rastros, observação dos traços – sejam eles orais ou físicos – com Ginzburg, consiste na reconstrução de algo acabado e a memória é elemento fulcral para tal prosseguimento. A análise da presença da melancolia – *mélancolie blanche* – com Samoyault, nos textos de Modiano, e sua representatividade criativa foram exploradas por apontarem para um norte plausível de interpretação e exploração de outras temáticas, a partir de Kehl. Assim, as temáticas apresentadas reforçam o caráter emancipatória do estudo acerca da arte mnemônica.

Segundo Modiano – na mesma entrevista anteriormente citada – o foco deste livro era provocar no leitor a sensação de despertar de um sonho como se a narrativa flutuasse dentro do espaço onírico. Por isso as reflexões de Bachelard (1970) e de Gefen (2012) couberam

¹⁸ “A memória é alguns pequenos pontos, alguns fragmentos que boiam nessa imensa massa do esquecimento”. (Transcrição e tradução de minha autoria). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=--OBbgodnBw&t=354s> (Acesso em 03/01/2019)

aqui. Dissertar sobre o espaço onírico em comparação com o momento de vigília é complexo e requer um foco preciso. As ideias de Freud acerca de seus trabalhos sobre o sonho não foram completamente ignoradas. No entanto, o ponto de vista freudiano assume um viés mais técnico da psicanálise, o qual não julguei produtivo aplicar neste momento.

Desta arte, examinar e pesquisar sobre a narrativa de Patrick Modiano pode ser interpretado como um trabalho arqueológico acerca dos resíduos deixados pela memória – ou nas palavras do autor, isso seria *a própria memória* – e as lacunas que são dispostas de modo quase imperceptível. Explorar a narrativa modianesca vai além de ler obras do ganhador do Nobel de 2014. É plausível admitir que esse trabalho explora a escrita da ausência, do vazio, do trauma, da memória, do esquecimento, da sobrevivência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ASSOULINE, Pierre. “Un maître d’indécision.” In : *Le Magazine Littéraire*. Octobre, 2014. Pp. 8 – 16.
- ASSOULINE, Pierre. “Repères Chronologiques.” In : *Le Magazine Littéraire*. Octobre, 2014. Pp. 12 – 16.
- BACHELARD, Gaston. “L’espace onirique.” In : *Le droit de rêver*. Paris : Presses universitaires de France, 1970, pp. 195-200.
- BARTHES, Roland. “Qu’est-ce que l’écriture ?”. In. *Le degré zéro de l’écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, coll. “Points”, 1972. pp. 11-17.
- BARTHES, Roland. “La mort de l’Auteur”. In : *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, pp. 63-69.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2016.
- BLANCKEMAN, Bruno. “États seconds de la mémoire”. In : *Lire Patrick Modiano*. Paris : Armand Colin, 2009, pp.108-118.
- CAMPOS, Laura Barbosa. “Fotografia e Memória na Obra de Patrick Modiano.” In.: *Gláuks Online*. V. 13, n. 2, 2013.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4ª ed. – Rio de Janeiro : Lexikon, 2010.
- FIGUEIREDO, Eurídice. “A pós-memória em Patrick Modiano e W.G. Sebald”. In.: *ALEA*. Vol. 15/1. Rio de Janeiro. 2013. Pp. 137 – 151.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Cosac Naify. 2014.
- GEFEN, Alexandre. “D’un syndrome confuso-onirique”. In. *Cahiers de L’Herne*. Paris. 2012, pp. 98-104.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais. Raízes de um paradigma indiciário. ” In.: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução: Frederico Carotti. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. Pp. 143 – 179.
- KEHL, Maria Rita. "Melancolia e criação." In.: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Cosac Naify. 2014. Pp. 9 – 31.

MODIANO, Patrick. *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Paris : Editions Gallimard, 2014. [*Para você não se perder no bairro*. Trad. Bernardo Ajzenberg. – 1ª ed. – Rio de Janeiro : Rocco, 2015]

MODIANO, Patrick. *Souvenirs dormants*. Paris : Editions Gallimard, 2017.

MOTTA, Leda Tenório da. “Roland Barthes e seus primeiros toques de delicadeza minimalista: sobre O grau zero da escritura.” *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, pp. 233-247, 2010.

NORDHOLT, Annelies Schulte. “La mémoire absente”. In. : *Perec, Modiano, Raczymow: la génération d'après et la mémoire de la Shoah*. Amsterdam – New York : Rodopi, 2008, pp.187-211.

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris : Flammarion, collection « GF », 2009. [*No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.]

RABATÉ, Dominique. “Le temps indéfiniment perdu.” In. : *Le Magazine Littéraire*. Octobre, 2014. Pp. 56 – 57.

SAMOYAUULT, Tiphaine. “Mélancolie blanche.” In. : *Le Magazine Littéraire*. Octobre, 2014. Pp. 58 – 59.

TIBURI, Márcia. “Filosofia cinza”. In.: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Palavra e imagem, memória e escrita*. Chapecó : Argos, 2006. Pp. 257 – 287.

VIART, Dominique. “Au moins retrouver leurs noms”. In. : *Le Magazine Littéraire*. Octobre, 2014. Pp. 54-55