

## Uma “poética das intermitências” na literatura de Patrick Modiano

---

### *A “Poetic of Intermittences” in Patrick Modiano’s Literature*

Lilian Reichert Coelho\*

Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSB

219

---

**RESUMO:** A partir de Didi-Huberman (2011), traçam-se relações entre o brilho do poder que cega pelo excesso de luz e alguns “lampejos de contrapoder” que a literatura contemporânea permite entrever nas frestas do cenário inominável que irrompeu violentamente no passado recente e se propaga de modo contínuo no presente em múltiplos espaços. Assim, neste momento agudo de convocação à resistência ao estado permanente de exceção (AGAMBEN, 2004), propõe-se a leitura da relação entre memória e política tal como plasmadas por uma literatura que não se recusa a enfrentar a questão da responsabilidade moral e da ética frente às ameaças contra a vida e contra a liberdade. Essa ideia é relacionada à produção literária do escritor francês Patrick Modiano, sob a hipótese de que suas (contra)narrativas performativas se insurgem - pela alusão, emprego de elipses e criação de personagens como seres evanescentes - como afrontas à absurda aparência de normalidade instaurada por práticas e discursos que emperram a elaboração de um projeto coletivo de futuro e se esforçam para elidir o passado, relegando-o ao silêncio e ao apagamento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficção contemporânea. Resistência. Responsabilidade moral. Memória. Política.

**ABSTRACT:** From Didi-Huberman (2011), we trace here some relations between the brightness of the power that blinds by the excess of light and some “counterpower flashes” Contemporary Literature allows to glimpse through the cracks of the unnameable scene that erupted violently in the recent past and overspread itself continuously in present time in a multiplicity of spaces throughout the world. So, in this acute moment of appealing to the resistance of the permanent state of exception (AGAMBEN, 2004), we propose an approach to the relation between memory

---

\* Doutorado em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

and politics as shaped by a literature that doesn't refuse to confront the question of moral responsibility and ethics face the threatens against life and freedom. This idea is related here to the literary production of the French writer Patrick Modiano, under the hypothesis that his performative (counter)narratives outrages power - through allusion, use of ellipses and creation of evanescent characters - against the absurd appearance of normality proposed by practices and discourses that foreclose the construction of a collective Project of future and promote an endeavor to forget the past relegating it to silence and dissolution.

**KEYWORDS:** Contemporary Fiction. Moral Responsibility. Memory. Policy.

É preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir. Penso nesses versos em que meu pai não poderia ter pensado, versos inescritos na época, versos que lhe faltavam. Penso em meu pai na última reunião clandestina que lhe coube presenciar, quieto entre militantes exaltados, abstraído do bulício da vozes. Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar **apesar** da óbvia derrota, gritar **apesar** da rouquidão da voz, agir **apesar** da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se?

220

Julián Fuks (grifos meus)

A relação que estabeleço entre o escritor brasileiro Julián Fuks e Patrick Modiano, o autor francês que escolhi para guiar esta reflexão, advém não necessariamente da coincidência temática, mas do apreço de ambos pela locução prepositiva “apesar de’ um contexto ruim, resistir”, que abordo neste texto a partir de Didi-Huberman. No mesmo capítulo do trecho aqui utilizado como epígrafe, o narrador continua, ao falar do pai e também da própria escrita: “Quietos entre militantes exaltados, abstraído do bulício das vozes, meu pai se entregava à política que sempre há no ensimesmar-se” (FUKS, 2015, p. 79). Conforme a abordagem de Fuks, não se trata de um ensimesmamento estritamente pessoal e intimista, mas orientado eticamente para o outro. Movimento realizado na literatura de Modiano também, talvez de modo ainda mais acentuado.

Uma espécie de ética perpassa o trabalho literário de Modiano, centrada na interpelação de si por um sujeito que assume posicionamento questionador acerca de sua responsabilidade moral (BUTLER, 2015), num compromisso com outros que sofreram perseguição, que foram vítimas do mal, do aniquilamento. A meu ver, isso constitui um modo intrigante e um tanto incomum de abordar fatos históricos na literatura contemporânea, no caso específico, a Ocupação nazista na França, pois, em geral, o que temos desse período e mesmo das diversas ditaduras que se impuseram no século XX é o acento no testemunho, na (auto)biografia, na tentativa de representar o mal ou, ao contrário, denunciar sua irrepresentabilidade. Uma das tônicas da literatura contemporânea parece estar, justamente, num esforço de reler o passado pessoal e coletivo em termos das implicações pessoais e das relações com o presente, como faz Fuks.

Didi-Huberman, autor do livro *A sobrevivência dos vaga-lumes*, compreende “[...] que uma experiência interior, por mais ‘subjéctiva’, por mais ‘obscura’ que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão” (2011, p. 135). Por isso, creio ser necessário distinguir os diversos regimes (auto)biográficos que matizam a literatura contemporânea, o que não é tema aqui. Nem todos têm o viés político de Julián Fuks, com *A resistência* (2015); de Marcelo Rubens Paiva, com *Ainda estou aqui* (2015); de Chico Buarque, com *O irmão alemão* (2014), para citar apenas boas publicações brasileiras recentes. Convocar na ficção um exemplo, uma vida singular, um vaga-lume, “[...] é, afirmar que em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado com consideração” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 60-61).

Patrick Modiano põe em prática essa ética-de-si de forma muito particular. O que apraz é o modo como o autobiográfico se imiscui com o histórico, com o

passado coletivo traumático, pelo acento na singularidade. Em que pese sua pertinência, o (auto)biográfico não constitui a tônica deste texto, mas as relações entre o poder e as formas de resistência, entre o “brilho do poder que cega” pelo excesso de luz e os “lampejos de contrapoder” e a responsabilidade assumida pelo escritor. A meu ver, Modiano se destaca porque não tenta explicar os fatos terríveis do passado coletivo, não tenta impor um saber ou desnudar um não-saber sobre esses fatos, não tenta fazer ver o que todos já viram, mas interroga acerca das responsabilidades de todos no horror e impõe a presença de vidas que “restam”, no sentido do que permanece ao mesmo tempo dentro e fora de uma série (CORREIA, 2012). É impossível negar que a literatura de Modiano está consignada na memória literária do Holocausto, mais especificamente da Ocupação nazista na França, mas de um modo muito próprio, ao mesmo tempo à revelia e em correspondência com os fatos históricos.

Jacques Rancière, ao discorrer sobre a aporia teórica da representação no livro *O destino das imagens* (2012), argumenta que o regime artístico contemporâneo “Não faz ver, impõe presença. Todavia, essa presença mesma é singular. Por um lado, a palavra não é mais identificada ao gesto que faz ver. Manifesta sua opacidade própria, o caráter subdeterminado de seu poder de ‘fazer ver’” (RANCIÈRE, 2012, p. 131). Em boa parte da produção literária de Modiano, se há algo a ser representado, não está dado, não é capturável no passado nem nos discursos já organizados que orientam a leitura dos fatos. Por isso, a ação que parece admitir como a mais ética é a performativa, pois, mais do que confirmar o acontecimento histórico ou apontar para ele, faz agir, na forma de uma (contra)narrativa ficcional, um saber ínfimo sobre o desaparecimento de pessoas singulares, comuns, tornadas personagens evanescentes, o que entendo como seres reais/ficcionais a que mais alude do que constrói narrativamente no texto. E, justamente da leveza, resulta sua força.

Com efeito, trata-se de contranarrativas por serem mais promessas do que enredos, no sentido de afirmarem “um por-vir que se cumpre-em-ato” (esta é

uma apropriação livre que faço aqui de um belíssimo texto de Evando Nascimento sobre Derrida) (NASCIMENTO, 2009). Na obra do escritor francês, não há lugar para a redenção, se entendida como sobrevivência após a morte construída pelo ato de representar, no sentido vicário de algo (a narrativa) que toma o lugar de alguma outra coisa (os mortos), a substituí-la ou mesmo suplantá-la, já que o real é irrepresentável, tão somente demonstrável (BARTHES, 2007). Assim, a palavra força a sobrevivência não por apresentar um substituto à vida que se encerrou, mas para fazer aparecer o próprio ser desaparecido, inscrevê-lo na ordem concreta das importâncias numa relação complexa e permanentemente insolúvel entre o passado e o presente.

Nos romances de Modiano sobre a Ocupação e seus resquícios, não há testemunho das mortes no Holocausto, mas contestação pela recusa a reproduzir textualmente os acontecimentos da guerra, o que é uma forma potente de comunicar mais. Conforme Bataille em *A experiência interior*, tal como citado por Didi-Huberman (2011, p. 144), trata-se de “não falar dos acontecimentos para melhor lhes responder”. A Ocupação nazista na França, o colaboracionismo de franceses e até de judeus como o pai de Modiano, a omissão, a cumplicidade de Paris, são sombras onipresentes e indissolúveis na produção literária do escritor francês. E as possibilidades de histórias de vida interrompidas, desaparecidas, podem ser tudo, menos um desfile de fantasmas ou uma oportunidade para as lágrimas, o torpor ou a catarse. Nesses livros, o menor, o detalhe, o anônimo, aparece como evidência mais vigorosa, mais resistente ao desaparecimento definitivo.

Modiano nasceu em 1945, portanto, no fim da Segunda Guerra. O pai era um comerciante judeu de biografia duvidosa que, ao que tudo indica, fora colaboracionista durante a Ocupação nazista na França, talvez até membro de milícias, período alvo de muitos estudos, de holofotes, vergonha nacional e discursos de culpa. Parece ressentir-se por ter nascido naquele ano, portanto, atrasado; por ter vindo depois das desapareções involuntárias de seus compatriotas judeus, logo, impotente. Em razão disso, no processo de

interrogação insistente que impõe a si mesmo, Modiano constitui seu ser escritor como alguém que procura, a rastrear índices que sabe não caberem numa narrativa completa, e é por isso, talvez, que evoca amiúde certo tipo de artifício detetivesco em algumas de suas narrativas. Mas esse ser que procura sabe que não vai encontrar nada, pois tudo já está consumado. A despeito disso, prefere o despeito à crença na destruição absoluta, destituindo de poder a solução final dos nazistas. Modiano parece crer no viço da imposição da presença/ausência pelas sobrevivências, no sentido que Didi-Huberman atribui ao reler a obra e enfrentar criticamente a mudança radical no posicionamento político de Pasolini.

Embora Modiano se posicione, como escritor, na vertente da culpa coletiva francesa, ele o faz sem a hipérbole dos discursos ressentidos que se julgam os mais corretos e definitivos, portanto, sem grandiloquência. A culpa é denunciada, mas não só. A sombra que insiste apesar do tempo que escorre é a da responsabilidade moral de todos em relação a todos. O escritor afirma a culpa sem acusar, num tom noturno, lunar, melancólico, autobiográfico, mas também sem intimismo ou narcisismo, pois os fatos da sua biografia estão nitidamente orientados para os outros, tanto aqueles que ficaram, a contragosto, aprisionados no passado quanto os leitores. Assim, o que parece definir sua política de escrita é assumir como ponto de partida a ação (escrever) da qual pode emergir alguma dignidade da ignomínia, ambas tributárias do atavismo que é a contradição humana.

Em Modiano, há uma atenção ética que inquire presente e passado sob a já mencionada lógica do por-vir num entendimento de que este está sempre aberto, mesmo diante do registro irrevogável de todas as consumações do mal atestadas pela História. Passado e presente fundem-se infinitamente, numa implicação mútua que não se conclui; portanto, sem redenção. E o procedimento é uma espécie de “epistemologia do exemplo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 69), constituída a partir de “fiapos de vida” que sobram, pelo rastro, pelo traço singular, de “pessoas que não deixam vestígios atrás de si.

Praticamente anônimas” (MODIANO, 2014a), como é o caso de tantos personagens que chamo aqui evanescentes e, de modo mais emblemático, Dora Bruder.

Dora era uma garota judia de 15 anos que teve a vida dissipada no campo de extermínio de Drancy, alguém que estava camuflada, de certa forma protegida num internato para garotas não judias, de cuja existência Modiano teve conhecimento por meio de um anúncio estranhamente detalhado de jornal publicado pelo pai da menina, ao saber da fuga da filha da escola católica onde passava por não judia e, pelo anonimato, poderia ter sobrevivido. O problema ético e a revolta de Modiano residem justamente nisso: por um milímetro Dora Bruder poderia ter sido uma das sobreviventes a testemunhar os horrores vistos e vividos, como fizeram outros. Mas não foi assim. Desse modo, os fatos históricos terríveis tomados na singularidade da vida humana permitiram a Modiano construir seu projeto literário, que é também um programa de ação fundado não exatamente na ideia predominante de resistência, pois não subverte, não se propõe contrapor aos valores e discursos oficiais. O imperativo ético do escritor reside num sussurro, num murmúrio latejante que não cessa, mas sem crítica social, sem alegoria. E isso marca sua diferença.

Dora Bruder é um livro perturbador por não esconder nada; ao contrário, por evidenciar, pelo mutismo dos índices dispersos que o escritor/narrador rastreia, uma escrita cuja estética repousa na indecisão do claro-escuro (BLANCKEMAN, 2016), a iluminar-esconder os crimes históricos e as responsabilidades de todos, inclusive dos omissos. Ou mesmo os azares de quem vive um horror extremo no presente e deve tomar decisões sobre si e sobre outros, o que aumenta ainda mais sua responsabilidade, como foi o caso de Dora em relação a si mesma ao fugir do internato. E do pai que, sem querer, tanto a delatou quanto tornou possível sua sobrevivência face ao esforço de encerramento no passado e nas estatísticas.

Em que pese tudo isso, faço um alerta: não se trata de um projeto militante ou revelador de uma “boa consciência”. É um programa literário coerente e, na visão de alguns críticos, repetitivo, acomodado numa fórmula que deu certo a partir de uma insistência temática, que é, como já dito, a Ocupação nazista na França e, principalmente, a colaboração dos franceses. Muitos críticos, acadêmicos ou não, já disseram que Modiano escreve sempre o mesmo livro, uma narrativa em que o prosaico da vida, com toda a sua pregnância, resiste sob o peso do Histórico. De fato, não há uma imagem da catástrofe, não há representação do mal, apenas a construção da “atmosfera da desgraça iminente” (RODRIGUES, 2015) ou a constatação da ocorrência do mal num passado muito recente, mas que as forças do esquecimento lutam para relegar à distância, ao silêncio, pela indiferença, pelo disfarce ou mesmo pela celebração (ARAÚJO; SANTOS, 2007).

Em *Ronda da noite*, romance de 1969, o narrador - um jovem de 20 anos, que suspeito ter sido inspirado no pai de Modiano, faz jogo duplo, ao trabalhar tanto para a milícia francesa quanto para a resistência - pontua:

Estamos no verão, eu me dizia, para me tranquilizar. Todo mundo vai voltar no mês que vem. Era verão, de fato, mas ele se prolongava de modo suspeito. Nenhum automóvel mais em Paris. Mais nenhum pedestre. De quando em vez, as badaladas e um relógio rompiam o silêncio. Na curva de uma avenida, sob o sol, cheguei a pensar que vivia um pesadelo. As pessoas tinham saído de Paris no mês de julho. No fim da tarde se reuniam pela última vez nos cafés dos Champs-Élysées e do Bois de Boulogne. Nunca como nesses instantes eu experimentara a tristeza do verão. É a estação dos fogos de artifício. Todo um mundo prestes a desaparecer brilhava pela última vez sob a folhagem e as lanternas japonesas. As pessoas se atropelavam, falavam muito alto, riam, beliscavam-se nervosamente. O êxodo começava. Durante todo o dia, passeio nesta cidade que naufraga. As chaminés soltam fumaça: eles queimam seus velhos documentos antes de fugir. Não querem sobrecarregar-se com bagagens inúteis (MODIANO, 2014b, p. 17).

Um mundo a perecer que, no entanto, brilha, ainda que “pela última vez”. As pessoas fogem porque farejam o perigo; a luz insidiosa do poder (a quase onipresença dos nazistas e o governo de Vichy) que irradia mais intensamente as persegue com a publicação de decretos, de leis absurdas, do dia para a noite.



Ninguém está a salvo. Ao contrário do que pode parecer, a ausência da palavra “judeu” só aumenta a sensação de risco para toda a humanidade pela eliminação do traço étnico-religioso que dá o tom da perseguição. Um mundo que rui durante o verão não parece prenunciar qualquer desgraça, mas os verbos no presente em associação com o pretérito imperfeito contribuem para acentuar a tensão e o perigo, a iminência e a consumação do mal que todos temem.

Modiano escreveu muitos livros, e, com o passar do tempo, nota-se que a rarefação das personagens (que chamo aqui de evanescência) aumenta, restando ao narrador eticamente comprometido a potência articuladora da fala a partir dos que perderam a própria voz pela violação, evidenciando algo mínimo sobre as vidas a que se refere, desde os rapazes da resistência que sucumbem pela delação do narrador em *Ronda da noite*, até o fotógrafo Francis Jansen, amigo de Robert Capa, que também desaparece em *Primavera de cão* (1993), e a menina comum Dora Bruder. Uma das personagens centrais da literatura de Modiano, Dora Bruder, cujo nome é também o título do livro, publicado em 1997, é uma personagem muda, não pronuncia fala alguma no livro, sequer como personagem de ficção. A garota emudecida pela desapareição involuntária é a única guardiã do próprio mistério, que Modiano e seu narrador sabem não haver possibilidade de alterar, pois não há dúvidas de que Dora Bruder foi morta no campo de extermínio nazista. Ela não é, como personagem histórica, uma sobrevivente que pode testemunhar com a própria voz e o próprio corpo, mas resiste na narrativa como vaga-lume pelo compromisso moralmente responsável do escritor seu conterrâneo que se esforça para não deixá-la perdida no passado, no quantitativo da guerra.

Nesse sentido, a performance política de Modiano consiste em repetir a mesma história, com o objetivo de comprovar o estatuto temporal das sobrevivências pela intermitência da memória, num movimento que torna sensível uma certa beleza naquilo que desaparecia durante os anos da guerra. Não naquilo que desapareceu por completo, mas na desaparencia que teima em demonstrar.

Seus personagens são como cometas, tiveram sua luz rapidamente fulgurante e brilham mais no rastro impuro que deixam. O escritor encontra nesses fiapos de vida as ressurgências inesperadas do horror (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 124) por meio de uma *Poética das Intermitências*, dos destinos discretos, das luzes menores que resistem apesar da grande luz do poder, da mídia, dos discursos oficiais e que, por isso mesmo, os confrontam. Sobrevivências minúsculas que afrontam o poder com a debilidade de sua luz mínima.

Essa é a noção de sobrevivência que Didi-Huberman (2011) apresenta, associando-a à imagem dos vaga-lumes, a partir de Pasolini e de outros filósofos e artistas. Vaga-lume é a luz fraca que vaga pela noite, em sua “vocaçãõ a iluminar o breu em movimento”, a se contrapor, em sua existência bela, errante, quase imperceptível, porém, resistente, aos holofotes do poder, às grandes luzes que se levantam para cegar contra qualquer possibilidade de insurgência.

Pasolini, na juventude vivida na Itália durante a Segunda Guerra e até os anos 1970, acreditava na capacidade de resistência dos “lampejos de contrapoder”, de luminescências fracas, mas potentes, cheias de vida, contra a iluminação artificial dos projetores do poder. O movimento de resistência seria “a descoberta encantada dos vaga-lumes”, o ato de provocar sua reaparição intermitente mesmo sob o risco de seu definitivo desaparecimento. A partir de Pasolini, em cartas pessoais, obras poéticas, cinematográficas e escritos políticos, Didi-Huberman (2011, p. 49) afirma que: “Há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes”.

O crítico lamenta que Pasolini tenha desistido dos vaga-lumes, tendo adotado exclusivamente uma visão apocalíptica do mundo, a partir da constatação de que “a máquina totalitária se reproduz e se transforma”, criando mecanismos eficientes para que nós mesmos sejamos forçados, sem perceber, a dar “crédito ao que ela nos quer fazer ver” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42). Para Pasolini,

assim como para Giorgio Agamben, na leitura amorosa de Didi-Huberman, a luz dos refletores contemporâneos, a mídia, o poder, é tão insidiosamente poderosa que elimina qualquer capacidade de resistência fundada no “apesar de tudo”. Os vaga-lumes não podem mais formar, alhures, num lugar melhor, menos iluminado, suas belas comunidades luminosas. Nenhuma arte tem força para lhes contrapor, nenhuma resistência pode advir de sua luz cegante.

Em seu desencanto mais profundo, Pasolini, interpretado por Didi-Huberman, decreta a morte das sobrevivências, seu desaparecimento final, que significa o “desaparecimento antropológico de resistência ao poder centralizado do neofascismo italiano” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 64), a desapareção do debate público, do conflito, em nome de “um regime generalizado de tolerância cultural”, que Pasolini entende como indiferenciação, como homogeneização que não permite contrapontos porque a tudo desconflitualiza, desdialeliza. É como se estivéssemos na noite sem a possibilidade de abrir os olhos e forçá-los na busca esperçada por vaga-lumes a nos guiar rumo ao por-vir.

A esse discurso derrotista, que Didi-Huberman (2011, p. 84) lamenta, contrapõem-se as sobrevivências, mas, para que essa política se efetive, seria necessário suplantar a “grande impaciência” que Pasolini e Agamben têm com o presente, ao passo que legam ao passado uma “infinita paciência”. Ao contrário do decreto da falta de alternativas à assustadora “glória” do espetáculo, sempre há possibilidade de insurreição, fissuras por onde a pequena luz pode atravessar e permanecer fraca e pequena com sua potência renovadora. Contra o discurso excessivamente apocalíptico, Didi-Huberman afirma que “Uma política das sobrevivências, por definição, dispensa o fim dos tempos.” Alguns dão a isso o nome de esperança. Em defesa do “apesar de tudo”, Didi-Huberman critica Agamben, ainda que lhe demonstre extremo respeito, a partir de uma fonte comum, Walter Benjamin, lido por Huberman a partir do *leitmotiv* da “urgência política e estética em período de catástrofe”, o que seria uma forma potente de resistência. O argumento é: mesmo na pior situação, há capacidade de desenvolvimento da vida criativa, de fazer surgir

uma nova sensibilidade, e sua beleza pode derivar justamente daquilo que está em processo de desaparecimento.

Acredito que algo similar opera na produção literária de Modiano. A literatura conquista sua transitividade quanto menos se esforça em comunicar referencialmente os fatos verdadeiros, históricos. Quanto mais se torna ensimesmada nas buscas obsessivas pelo passado em fiapos, menos padece no cotejo dos enquadramentos representativos impostos pelo poder. Desse modo, a literatura aparece como lampejo, como um agir apesar de tudo. Nos seus livros, não há ressentimento, reatividade, sacralização da memória nem monumentalização do passado terrível, não há sequer testemunho. Trata-se da palavra empenhada, ainda que impura por aquele que não estava lá, que acusa sem acusar, que se sobreleva de modo alusivo, mas contundente, “zebrado de obscuridade” (para usar um termo de Didi-Huberman [2011, p. 137]) contra o desaparecimento forçado de pessoas; não de “uma massa”, como se convencionou dizer, mas de singularidades suprimidas pela sistemática violação impetrada pelas políticas do mal, do controle biológico, de que tratam tantos pensadores importantes como Hannah Arendt, Theodor Adorno, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Tzvetan Todorov, Judith Butler, dentre tantos outros.

Por isso acredito na possibilidade de ler a produção literária de Modiano a partir da noção de vaga-lumes que Didi-Huberman invoca via Pasolini. Ao escritor francês não interessa lançar ainda mais luz no poder e nas violências que o acompanham, sejam elas sangrentas ou assépticas como as câmaras de gás ou as armas biológicas. Também não lhe interessa a recuperação de uma memória autêntica, garantidora da veracidade dos fatos, como podemos nos iludir com seus narradores em busca de sobras de vidas, muitas vezes, assumindo o papel de detetives, profissionais ou amadores. O que Modiano instaura, por uma dinâmica poética metonímica, é justamente o contrário: a denúncia da ambiguidade do fim, o risco iminente e permanente de dissipação da vida pelo terror. E das sobrevivências, pois, da multidão informe de mortes, das massas

liquidadas para sempre, deriva a inscrição que diferencia o singular (CORREIA, 2012). Conforme pontua Correia (2012, p. 160-161), num texto sobre o artista plástico e escritor brasileiro Nuno Ramos, trata-se de “Lidar com as sobras da perda, com as ruínas, em vez de criar um duplo para o que existia antes da catástrofe”, isto é, uma representação. “O resto é incontido - fora do poder político, dos sistemas e das formas. É o que sobra do controle, é o que sobra da possibilidade de formatar e de impor conformação, resignação”, parecem enunciar Nuno Ramos e Patrick Modiano.

No caso do escritor francês, o que resta é contado na penumbra, por meio de filigranas de memória, de arquivos históricos deixados para trás, desorganizados, como se fossem desimportantes. E, principalmente, o que sobra é Paris, mas uma Paris cuja cartografia Modiano constrói tanto referencialmente quanto pela memória de quem viveu a vida toda na cidade (MARDEUSZ, 2016), assinalando, em movimentos sutis, os bairros judeus, o que restou após o fim da Guerra ou no que se transformou a cidade, ao mesmo tempo amada e odiada. Paris não é cenário, não é ambientação, é um organismo vivo que testemunhou o horror, em cumplicidade. E, no entanto, não deixa de ser o lugar da vida, a garantia de sua manutenção, apesar de tudo. Paris é “a” personagem de muitos dos romances de Modiano. É o espaço topofílico e topofóbico ao mesmo tempo, de abrigo e de insegurança, de mistério e de evidências. Não há necessidade de menções explícitas sob a metonímia-clichê que define Paris: Cidade-Luz. Mas essa luz, nos livros de Modiano, cega, não serve para ver melhor. Ela se expande e se retrai, num movimento indeciso de claro-escuro que mais turva e embaça a visão do que a ilumina. Com isso, também consente entrever, por contornos, aquilo que não se permite ver claramente: os fantasmas e as sombras.

Modiano se interroga a todo tempo como Paris, como metonímia da França e do povo francês, permitiu que a situação extrema pudesse ter se convertido no “paradigma do cotidiano” (AGAMBEN, 2008, p. 57), na regra, e que a indiferença pudesse ter se transformado em esquecimento. Assim, o

questionamento que perpassa boa parte de sua produção parece ser: por que os que tinham margem de liberdade para decidir e fazer alguma coisa optaram por fingir que nada viam ou que não sabiam do horror? Pergunta sem resposta a que muitos pensadores de algum modo tentaram já responder. No romance *Uma rua de Roma* (1978), o narrador condensa o que é Paris nas narrativas de Modiano:

Eu andara até a janela e olhava de cima os trilhos do funicular de Montmartre, os jardins do Sacré-Couer e, mais, longe, Paris inteira, com suas luzes, seus tetos, suas sombras. Neste labirinto de ruas e de bulevares, nós nos encontramos um dia, Denise Coudreuse e eu. Itinerários que se cruzam, entre os que são utilizados por milhares e milhares de pessoas através de Paris, como milhares de pequenas bolas de um gigantesco bilhar elétrico, que se chocam, às vezes, uma à outra. Mas disso não resta nada, nem mesmo o rastro luminoso que deixa um vaga-lume em sua passagem (MODIANO, 2014c, p. 134).

Os vaga-lumes estão no passado, como permitem observar os tempos verbais relativos à ação do narrador, totalmente irrecuperável para ele, desmemoriado há dez anos, provavelmente após o trauma de uma fuga frustrada ao tentar atravessar a fronteira, onde sua companheira, Denise, sucumbe. É significativo esse não restar nada, nem o rastro luminoso de um vaga-lume. A memória pessoal, individual, foi totalmente varrida, a história, apagada. Mas mesmo isso é parcial, pois o personagem narrador se depara com várias pessoas de quem não se lembra e que lhe fornecem informações esparsas, incompletas, sobre si, notícias que lhe parecem verossímeis. Mas um narrador desmemoriado é sempre digno de pouca confiança. De qualquer modo, as informações obtidas em conversas soturnas e misteriosas, nada elucidativas, também evocam um traço de vaga-lume, pois dão esperança ao personagem, mesmo que Denise não exista mais. No romance *Ronda da noite*, o narrador assim escreve:

Abri a janela. Uma noite de verão tão azul, tão cálida, que parecia sem amanhã [...]. O mundo definhava até a morte. Uma suavíssima, lentíssima agonia. As sirenes, para anunciar um bombardeio, soluçavam. Depois, eu só ouvia um rufar abafado de tambores. Isso durava duas ou três horas. Bombas de fósforo. Paris de madrugada estaria coberta de escombros. Azar. Tudo o que eu amava na minha cidade deixara de existir há muito. Acabava-se achando natural o desaparecimento das coisas (MODIANO, 2014b, p. 111-112).

Importa notar que o narrador menciona o “desaparecimento das coisas” e não das pessoas. Nesse romance, assim como em outros do mesmo escritor, os narradores demonstram certo apego aos objetos mais comuns, certa obsessão porque, em muitos casos, são eles que testemunham o ter-estado-ali das vidas que se foram (HIRSCH; SPITZER, 2006), como índices que perdem a referência, mas, ainda assim, insistem em remeter a alguém por sua materialidade perseverante. O narrador de *Ronda da noite* lamenta: “pobres objetos [...] me comovem mais do que o rosto dos mortos” (MODIANO, 2014b, p. 18-19).

Em outros momentos, os objetos são guardiões da memória, como neste trecho de *Remissão da pena* (1988):

Certos objetos desaparecem de nossa vida ao primeiro momento de desatenção, mas aquela cigarreira permaneceu fiel a mim. Eu sabia que ela sempre estaria ao alcance de minha mão, na gaveta de uma mesinha de cabeceira, em um compartimento do armário, no fundo de uma escrivaninha, no bolso interno do paletó. Tinha tanta certeza dela e de sua presença que me esquecia dela. Exceto nos momentos de melancolia. Então eu a contemplava sob todos os ângulos. Era o único objeto que testemunhava um período de minha vida do qual eu não podia falar com ninguém e que às vezes me perguntava se realmente tinha vivido (MODIANO, 2015b, p. 108).

Nesse livro, que consiste em uma narrativa sobre um período da infância de Modiano/do narrador, anos após a guerra, há personagens misteriosos e, na visão da criança recuperada pelo adulto em sua atividade de rememoração, cada adulto é reconhecível (cognitiva e afetivamente) por um objeto característico: um carro, um relógio, uma peça da indumentária.

A constatação da segurança existencial pela permanência dos objetos permite pontuar uma marca das narrativas de Modiano, que são as idas e vindas no tempo. O parâmetro temporal é o período da Ocupação, cujos efeitos transbordam até hoje pelo esforço de ocultamento da atividade francesa durante a invasão nazista e pelo esforço de expor publicamente a culpa pelo desaparecimento de tantas pessoas.

Sobre a ênfase nos objetos e nas descrições, suspeito que há, nos livros de Modiano, um apelo que é descritivo, mas não só. Um chamado sensorial numa dimensão hiperestésica, no sentido atribuído por Rancière, ao que chama de “regime de rarefação”, que consiste na lógica de encadear percepções acrescentadas umas às outras, e que fazem sentido, da mesma maneira, pelo mutismo, pelo apelo a uma experiência auditiva e visual mínima (RANCIÈRE, 2012, p. 136). Em Modiano, isso se materializa muito repetidamente pelo acento na clivagem entre claro e escuro, com predomínio das sombras, da cerração, do nublado, pois as narrativas mais sugerem do que explicam, mais aludem do que afirmam assertivamente algo sobre os fatos históricos aos quais remetem. Reforçam algo como um clima que se estabeleceu na época da Ocupação e que jamais deveria ter sido desfeito por completo; ao menos assim quer Modiano em sua escrita política.

Os romances de Modiano iluminam e escurecem por meio da narração de experiências fugazes, incompletas, indefinidas, capazes de interrogar seu tempo e manejar uma luz sombria paradoxalmente a uma luminosidade fraca, mas sobrevivente. A memória que evoca carrega o por-vir inscrito no presente, não o passado nem o futuro. Trata-se da memória em ato, performativa (ROUTHIER, 2017), que constrói essas narrativas não para constatar que o horror aconteceu, ou seja, para explicitar um saber, mas a memória como lugar da sobrevivência do paradoxo que Didi-Huberman toma de empréstimo a Hannah Arendt, o paradoxo da indestrutibilidade do homem justamente porque pode ser destruído.

Talvez por isso o escritor prefira as elipses, ausências entendidas de modo amplo. Acredito que as elipses típicas da escrita de Modiano se justificam pelo fato de que, para ele, como escritor, é impossível ou mesmo desnecessário narrar a própria experiência ou testemunhar, ainda mais porque seria uma falsidade, já que nasceu dois meses após o fim da II Guerra. Ele mesmo é um resto, um fiapo da humanidade que se extinguiu com a experiência dos campos de extermínio, tendo-se tornado isso sobre o que não se pode falar ou sobre o



que se deve falar ininterruptamente. A impossibilidade de falar assombra não como interdito, mas como impossibilidade ontológica. O foco, em sua escrita, não está na desumanização dos que presenciaram e têm, portanto, legitimidade para testemunhar, mas na desumanização de modo geral. Por isso, é preciso lembrar.

Os narradores de Modiano quase nunca confirmam a desapareção involuntária. Os desaparecidos reverberam como ecos, persistem apesar de tudo, mas apenas para quem está atento, talvez por isso haja certa predileção pela figura do detetive, ainda que meio torto, de algum modo a se referir ao papel do escritor. Na busca pelos fios soltos que não compõem uma história coerente, mas derivam de várias experiências diferentes e também da imaginação, Modiano asperge as narrativas com coincidências, algumas críveis, outras totalmente inverossímeis. A meu ver, trata-se de mero esforço de captar alguma pequena resistência na latência do tempo.

Mas, ao mesmo tempo em que jamais desistem de procurar, os narradores-personagens de Modiano entendem as ciladas da memória, tanto a individual quanto a coletiva. Em geral, a visão que seus narradores têm é nublada, azulada, sombria. Ou, então, a luminosidade é tão forte que cega. Nada se dá a ser visto de modo translúcido. À opacidade da visão corresponde a turbidez das palavras, os limites de dizer sobre o que se sabe, mas que não encaixa nos regimes de representação convencionais, como as histórias de detetive, por exemplo. Ou o registro na forma de diário da busca por Dora Bruder.

Sem panfletagem, parece que Modiano pretende que os leitores também assumam posição no que diz respeito a uma política de leitura dos fatos, da história, da memória, das narrativas, concebendo-as como significantes, não como significados acomodados em quadros interpretativos construídos a partir de dicotomias fixas.

A partir disso, encerro esta breve incursão à escrita política de Patrick Modiano com uma pergunta: onde estão e quais podem ser os vaga-lumes neste nosso momento sombrio? Como podemos resistir “apesar de” tudo? Talvez, por meio de imagens e narrativas-vagalume, como as de Modiano. No final do livro *A raposa já era o caçador*, de Herta Müller, com a queda do ditador romeno, a primeira manifestação das pessoas oprimidas pelo poder imposto foi sair cantando pelas ruas uma canção antes proibida. A narradora escreve: “O céu no vilarejo de uma só rua é azul e foi esvaziado de tanto entoar a canção proibida” (MÜLLER, 2014, p. 229). Apesar do tempo, das sombras, da opressão e desaparecimentos involuntários, a canção restou como sobra na memória de todos, pronta para ecoar ao menor sinal de liberdade, provando que o esforço de resistência vale(u) a pena.

## Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. História, memória e esquecimento: implicações políticas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 79, p. 95-111, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/79/RCCS79-095-111-MPNascimento-MSepulveda.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2017.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BLANKEMAN, Bruno. L’armée des ombres. In: COUTINHO, Ana Paula; OUTEIRINHO, Maria de Fátima; ALMEIDA, José Domingues de. *LaSemaine.fr 2015*. Porto: Universidade do Porto, 2016. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13984.pdf> Acesso em: 23 ago. 2017.

BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CORREIA, Maraíza Labanca. Sombria luz: o resto em Nuno Ramos. *Revista Graphos*, João Pessoa, v. 14, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/13310/8085>>. Acesso em: 8 out. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HIRSCH, Marianne; SPITZER, Leo. Testimonial Objects: Memory, Gender and Transmission. *Poetics Today*, v. 27, n. 2, Sum. 2006. Disponível em: <[http://leospitzer.net/wp-content/uploads/2016/02/leospitzer\\_testimonialobjects.poetics.pdf](http://leospitzer.net/wp-content/uploads/2016/02/leospitzer_testimonialobjects.poetics.pdf)>. Acesso em: 7 nov. 2017.

MARDEUSZ, Julia. *Lieux de mémoire, Lieux d'oubli: la mémoire et L'espace urbain dans deux romans de Patrick Modiano*. Thesis (Senior) - Trinity College, Hartford Connecticut, 2016. Disponível em: <<http://digitalrepository.trincoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1563&context=theses>>. Acesso em: 30 out. 2017.

MODIANO, Patrick. *Dora Bruder*. Tradução de Márcia Cavalcanti Ribas Vieira. Rio de Janeiro: Rocco, 2014a.

MODIANO, Patrick. *Ronda da noite*. Tradução de Herbert Daniel. Rio de Janeiro: Rocco, 2014b.

MODIANO, Patrick. *Uma rua de Roma*. Tradução de Herbert Daniel e Cláudio Mesquita. Rio de Janeiro: Rocco, 2014c.

MODIANO, Patrick. *Primavera de cão*. Tradução de Maria de Fátima Oliveira do Couto. Rio de Janeiro: Record, 2015a.

MODIANO, Patrick. *Remissão da pena*. Tradução de Maria de Fátima Oliveira do Couto. Rio de Janeiro: Record, 2015b.

MÜLLER, Herta. *A raposa já era o caçador*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

NASCIMENTO, Evando. Heranças de Derrida: desconstrução, destruição e messianicidade. In: PEREIRA, Maria Antonieta; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (Org.). *Jacques Derrida: atos de leitura*. Literatura e democracia. Belo Horizonte: A Tela e o Texto, 2009. p. 17-60. Disponível em: <[http://www.evandonascimento.net.br/desconstrucao\\_e\\_pensamento/herancas\\_de\\_derrida.pdf](http://www.evandonascimento.net.br/desconstrucao_e_pensamento/herancas_de_derrida.pdf)>. Acesso em: 14 set. 2017.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RODRIGUES, Sérgio. 'Remissão da pena': Modiano e o silêncio da história. In: \_\_\_\_\_. *Todo Prosa*. 31 jan. 2015. Disponível em: <<http://todoprosa.com.br/remissao-da-pena-modiano-e-o-silencio-da-historia/>>. Acesso em: 1 out. 2017.

ROUTHIER, Élisabeth. Performativité et éthique de la remédiation dans *Dora Bruder*, de Patrick Modiano. *Itinéraires: Littérature, Textes et Culture*, Paris, 2016-2-2017. Disponível em: <<http://itineraires.revues.org/3414>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

Recebido em: 2 de junho de 2018.  
Aprovado em: 17 de outubro de 2018.