

JUDEIDADE E A CRIAÇÃO DA MEMÓRIA POTENCIAL EM GEORGES PEREC E PATRICK MODIANO

Dr. RODRIGO IELPO
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
rodrigoielpo@letras.ufrj.br

RESUMO: Em suas reflexões acerca da questão da judeidade, Jacques Derrida afirma a impossibilidade de enclausurar tal categoria em um conjunto de fundamentos passados que impeça seu próprio por-vir. Georges Perec e Patrick Modiano produziram uma obra em que a relação com a herança judaica se dá justamente na chave de uma ruptura com o passado, afastando, assim, qualquer possibilidade de constituírem uma judeidade a partir de um arquivo legado pela tradição. Isso os levará à criação do que Perec chamou, em *Récits de Ellis Island*, de uma memória potencial, a qual parece se aproximar das reflexões de Marianne Hirsch sobre a pós-memória. Segundo a autora, a experiência da geração francesa de escritores judeus que começaram a escrever após a Segunda Guerra se daria sob o signo da privação de pertencimento, promovendo, assim, um processo de invenção de lembranças. Aproximando esse processo das análises de Derrida, o presente artigo tem por objetivo pensar a judeidade em obras de Perec e Modiano em suas relações com as categorias da memória, história e ficção.

Palavras-chave: Judeidade. Memória. Ficção. Perec. Modiano.

Artigo recebido em: 30 set. 2018.
Aceito em: 17 out. 2018.

JEWISHNESS AND THE CREATION OF POTENTIAL MEMORY IN GEORGES PEREC AND PATRICK MODIANO

ABSTRACT: In his reflections on the question of Jewishness, Jacques Derrida affirms the impossibility of enclosing such a category in a set of past foundations that prevent its own future. Georges Perec and Patrick Modiano produced a work in which the relation with the Jewish heritage happens precisely through a rupture with the past, thus preventing any possibility of constituting a Jewishness from an archive bequeathed by tradition. This will lead them to the creation of what Perec calls potential memory in *Récits de Ellis Island*, which seems to get close to Marianne Hirsch's reflections on post-memory. According to her, the experience of the French generation of Jewish writers, who began to write after World War II, would be under the sign of deprivation of belonging, thus promoting a process of invention of memories. Relating this process to Derrida's investigations, this article intends to analyze the relation between Jewishness and the categories of memory, history and fiction in the works of Perec and Modiano.

Keywords: Jewishness. Memory. Fiction. Perec. Modiano.

*Le nom des morts n'est-il pas
disponible à nos fantaisies,
Simon?¹*

RUPTURA E CRIAÇÃO

Em um poema intitulado “Nasci esburacado”, publicado em 1929 no livro *Ecuador*, o escritor Henri Michaux encena o que seria a experiência de uma ausência fundadora do seu próprio ser:

Tenho sete ou oito sentidos. Um deles: o da falta.
Eu o toco e o apalpo como se apalpa madeira.
Mas, seria antes uma grande floresta, dessas que não
se encontram mais na Europa faz muito tempo.

¹ RACZYMOW, Henri. *Contes d'exil et d'oubli*. Coll. Le Chemin, Gallimard : Paris, 1979, p. 103.

E é a minha vida, minha vida pelo vazio.
Se ele desaparece, esse vazio, me busco, enlouqueço e é ainda pior.
Construí-me sobre uma coluna ausente. (MICHAUX, 1998, p.189)²

É desse vazio original, porém, que Michaux desenrola o fio dos versos, respondendo a um imperativo de criação. A “coluna ausente” torna-se, assim, a página em branco sobre a qual o poeta pôde performar a variedade de escritos através dos quais “se construiu”. Da ausência à multiplicidade das formas, o poema de Michaux dramatiza exemplarmente o que diz Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza*³ ao afirmar que “Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa” (BENJAMIN, 1985a, p.116). Essa operação leva Benjamin a conceber “um conceito novo e positivo de barbárie.” (BENJAMIN, 1985a, p. 116). Porém, Benjamin procurou inscrever esse movimento de ruptura no que considerava ser uma crise da tradição ligada à perda da “experiência comunicável”, qual seja, aquela que podemos legar às futuras gerações:

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens (...). Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? (BENJAMIN, 1985a, p. 114)

Essas palavras remetem às relações entre experiência e memória, uma memória que Benjamin define em relação com a tradição: “A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 1985b, p. 211). É justamente o rompimento dessa “cadeia da tradição” que parece figurar em parte importante das obras de Georges Perec e Patrick Modiano, as quais encenam reiteradamente o movimento de ausência e escrita dramatizado pelo poema de Michaux.

² “J’ai sept ou huit sens. Un d’eux : celui du manque. / Je le touche et le palpe comme on palpe du bois. / Mais ce serait plutôt une grande forêt, de celles-là qu’on ne / trouve plus en Europe depuis longtemps. / Et c’est ma vie, ma vie par le vide. / S’il disparaît, ce vide, je me cherche, je m’affole et c’est encore pis. / Je me suis bâti sur une colonne absente.”

³ *Experiência e pobreza* foi publicado em 1933 e *O narrador* em 1936. Entretanto, ainda que esses textos tenham sido escritos antes da Segunda Guerra Mundial, Benjamin já pressentia sua aproximação, assistindo desde 1933 ao crescimento do poder do partido nacional-socialista e de seu principal líder, Adolf Hitler. Aliás, é esta “intuição” que podemos constatar de forma muito clara em um fragmento de *O Narrador* em que o filósofo explica o fracasso da “faculdade de intercambiar experiências”. De acordo com Benjamin, “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo (...). Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje” (BENJAMIN, 1985b, p.198).

Em um artigo sobre Perec e a judeidade, Marcel Bénabou define a experiência da geração francesa de escritores judeus que começaram a escrever após a Segunda Guerra Mundial como “a sensação de estarem privados de pertencimento, de estar em ruptura com alguma coisa, o sentimento agudo de uma falta, de uma ausência (...)” (BÉNABOU, 1985, p. 22)⁴. Assim, se Benjamin procurava refletir sobre a crise encenada exemplarmente pelos versos de Michaux a partir do que seria uma condição do homem moderno europeu nesse imediato pós-guerra⁵, a situação de Perec e Modiano se apresenta como oportunidade para pensarmos o desenvolvimento posterior e os desdobramentos dessa crise tal como se encontra dramatizada por estes autores. É esse movimento que entrevemos em dois versos de um poema do próprio Perec em que este, ao homenagear o etnólogo Georges Condominas, recita o que seria a dinâmica de seu trabalho: “(...) se resignar a delinear neste espelho negro / meu mundo erodido / dedicado a estes magros arcanos” (PEREC, 1994, p. 51)⁶. O escrito como esse espelho que dá a ver o mundo em sua própria falta, “erodido”, evidenciando de igual modo sua impossibilidade de formar uma imagem clara, pois que se trata de um espelho negro, sem reflexo visível, compondo por isso mesmo os mistérios do livro, “estes magros arcanos”. Novamente, é essa erosão que movimenta a positividade da barbárie aludida por Benjamin ao fazer do vazio o próprio operador da escrita.

Em *Récits d'Ellis Island [Narrativas de Ellis Island]*, filme dirigido por Robert Bober com texto de Perec, uma voz em *off* acompanha a câmera que procura apreender as paisagens do que sobrou de Ellis Island. Durante a primeira metade do século XX, esta ilha foi o ponto de passagem obrigatório para todos os imigrantes – judeus ou não – que desejassem imigrar para os Estados Unidos.⁷ Em certo momento do filme que nos remete diretamente ao problema indicado há pouco, o narrador faz a seguinte afirmação: “O que para mim se encontra aqui não são de modo algum referências, raízes ou rastros, pelo contrário: alguma coisa de informe, no limite do dizível, alguma coisa que eu posso nomear fechamento, cisão ou corte (...)” (PEREC, 1995, p. 57)⁸. Em um filme que tenta refletir sobre a trajetória dos imigrantes judeus forçados a

⁴ “la sensation d'être privé d'appartenance, d'être en rupture de quelque chose, le sentiment aigu d'un manque, d'une absence (...)”

⁵ Interessante notar que o poema de Michaux foi publicado em 1929. Escrito pouquíssimo tempo antes, seus versos marcam, assim, sua proximidade temporal com a data de publicação dos próprios textos em que Benjamin trata dessa questão.

⁶ “se résigner à cerner dans ce miroir noir / mon monde érodé / dédié à ces maigres arcanes.”

⁷ Segundo Perec, a ilha teria se transformado em centro de recepção para os imigrantes em 1º de janeiro de 1892, tendo encerrado suas atividades para este fim em 12 de novembro de 1954 (PEREC, 1995, p. 35-36).

⁸ “Ce qui pour moi se trouve ici, ce ne sont en rien des repères, des racines ou des traces, mais le contraire: quelque chose d'informe, à la limite du dicible, quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission, ou coupure (...)”

deixar seus países de origem em função da guerra, o que Perec diz encontrar são signos de um vazio constitutivo. Porém, é justamente a partir dessa falta “de rastros” que câmera e texto tentam reconfigurar um espaço possível de memória, aludindo ao fato de que essa ausência é paradoxalmente o que “é para mim muito intimamente e de modo muito confuso ligado ao próprio fato de ser judeu” (PEREC, 1995, p. 58)⁹. Esse tipo de formulação terá um peso importante naquilo que Marianne Hirsch denominará mais tarde de pós-memória. Para a crítica, esse termo designaria “uma forma poderosa de memória precisamente porque sua conexão com seu objeto ou fonte é mediada não por meio de lembranças, mas através de um investimento imaginativo e criação” (HIRSCH, 1996, p. 662)¹⁰. A ausência e a ruptura assinaladas por Perec acabariam por incitar uma espécie de imperativo narrativo sobre os fatos passados, remetendo aos primeiros versos do poema sobre Condominas, citado há pouco: “isso começa nos meandros da memória, / anamnese (...)” (PEREC, 1994, p. 49)¹¹. Entretanto, como percebemos pelo caso de *Ellis Island*, a falta de lembranças concretas sobre os fatos a serem narrados acabaria por levar ao movimento de criação em relação à memória como mencionado por Hirsch.

A partir desses pressupostos é que gostaria de pensar as produções de Perec e Modiano, levando em conta, para isso, a forma como estas procuram encenar as relações entre categorias como memória, história e ficção. Tal rede conceitual permite reverberar as reflexões que Jacques Derrida desenvolve em *Abraham, l'autre* ao aludir à “questão do meu pertencimento à judeidade e ao judaísmo (...)” (DERRIDA, 2003, p.17)¹². Parte de *Judéités [Judeidades]*, livro que reúne as conferências apresentadas em um evento sobre este tema a partir da obra e do pensamento do próprio Derrida, as reflexões aí expostas pelo filósofo estabelecem, primeiramente, um diálogo com o livro *Réflexions sur la Question Juive [Reflexões sobre a questão judaica]*, que Sartre havia publicado em 1946. Derrida critica, entre outras coisas, o alcance da definição que Sartre procurava dar do judeu a partir de uma relação determinada pelo olhar do outro: “o Judeu está em situação de Judeu porque ele vive em uma coletividade que o toma por Judeu” (SARTRE, citado em DERRIDA, 2003, p. 27)¹³. Aprofundando os problemas relativos ao seu próprio pertencimento à cultura e à religião judaicas, Derrida acaba por questionar a validade da própria noção de judeidade¹⁴, abrindo para isso uma discussão com o livro *O*

⁹ “est pour moi très intimement et très confusément lié au fait même d’être juif.”

¹⁰ “is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation.”

¹¹ “ça commence dans des méandres de mémoire, / anamnèse (...)”

¹² “(...) question de mon appartenance sans appartenance à la judéité ou au judaïsme (...)”

¹³ “le Juif est en situation de Juif parce qu’il vit dans une collectivité qui le tient pour Juif.”

¹⁴ Derrida retoma e desenvolve nessa conferência parte das reflexões que já havia feito sobre o tema em *Mal d’archive* (1995).

Moisés de Freud: judaísmo terminável e interminável, no qual o historiador Yosef Haym Yerushalmi procura estabelecer uma distinção

“entre o *judaísmo* (*judaísmo*: a cultura, a religião, a comunidade histórica, e mesmo nacional ou “estado nacional”, etc.), e, por outro lado, uma *judeidade* (*jewishness*), uma essência judaica independente do judaísmo, uma identidade essencial do ser-judeu que poderia sobreviver interminavelmente a um judaísmo que permaneceria finito e terminável (...)” (DERRIDA, 2003, p. 39).¹⁵

Derrida critica em Yerushalmi a ideia de que a judeidade, a despeito das diferenças com o judaísmo, conteria “uma essência judaica”. Para ele, “O por-vir, isto é, o outro, decidirá o que ‘judeu’, ‘judaísmo’ ou ‘judeidade’ terão significado.” (DERRIDA, 2003, p. 41)¹⁶ Ou seja, trata-se de deslocar essas noções de qualquer fundamento original ao qual toda tentativa de categorização conceitual teria que remeter, abrindo-as, justamente, para a produtividade performativa de seus próprios destinos. Desse modo, a posição de Derrida sobre a questão da judeidade acaba encontrando-se com o caráter criativo que Hirsch percebe na formação da pós-memória, pois o por-vir que construirá sua rede de significações “dependerá, necessariamente, enquanto por-vir, de uma experiência de invenção ao mesmo tempo profética e poética” (DERRIDA, 2003, p. 41)¹⁷. Mas uma profecia que não se cumpra jamais, uma vez que “a condição para que o por-vir continue por vir é não apenas que ele não seja conhecido, mas que não seja *cognoscível enquanto tal*” (DERRIDA, 1994, p. 114)¹⁸.

JUDEIDADE OU OS MODOS DE PROFETIZAR UM PASSADO

Ecoando as reflexões de Derrida, Betty Fuks, ao pensar o modo como Freud teria experienciado sua condição de judeu, indica, da seguinte maneira, o que o termo judeidade nomearia:

¹⁵ “entre le *judaïsme* (*judaism* : la culture, la religion, la communauté historique, voire nationale ou « état nationale », etc.) et, d'autre part, une *judéité* (*jewishness*), une essence juive indépendante du judaïsme, une identité essentielle de l'être-juif qui pourrait interminablement survivre à un judaïsme qui resterait, lui, fini et terminable (...)”

¹⁶ “L'à-venir, c'est-à-dire l'autre, décidera de ce que ‘juif’, ‘judaïsme’ ou ‘judéité’ auront signifié.”

¹⁷ “L'à-venir, c'est-à-dire l'autre, décidera de ce que « juif », « judaïsme » ou « judéité » auront signifié. Bien que cet à-venir ne soit la propriété de personne (ni seulement des philosophes, des exégètes, des politiques, des militaires, etc.), il dépendra nécessairement, en tant qu'à-venir, d'une expérience d'invention à la fois prophétique et poétique.”

¹⁸ “La condition pour que l'à-venir reste à venir, c'est que non seulement il ne soit pas connu mais qu'il ne soit pas *connaissable comme tel*.”

o modo como cada sujeito vive sua condição de judeu (...). Trata-se de algo a ser definido e sempre construído, jamais concluído, mesmo que o Judaísmo enquanto religião não conte para o sujeito. Portanto, é um projeto que ultrapassa a simples observância dos modelos do passado, escapa às contingências relativas ao mero nascimento e determina a inserção do sujeito no futuro. (FUKS, 2015, p. 95)

Apesar das diferenças entre os dois autores, tanto para Perec como para Modiano, a experiência de ruptura provocada pelo nazismo deve ser pensada como ponto de referência capital ao dificultar exatamente “a simples observância dos modelos do passado”, indicando, desse modo, certo tipo de problematização que permitirá pensarmos a judeidade em suas obras.

Perec, nascido em 1936, perdeu seus pais, ambos judeus poloneses, ainda criança, mortos em situações diretamente ligadas à guerra. Seu pai, como combatente junto a *Légion étrangère*, enquanto defendia a França, e sua mãe, após ter sido transferida de um campo de concentração em Drancy, nos arredores de Paris, na França, para Auschwitz. Quanto a Modiano, nascido em 1945, seu pai ocupava uma posição ambígua nas delicadas relações entre judeus e nazistas. Como aludem alguns de seus livros, apesar de judeu, para sobreviver em uma França ocupada, o pai do escritor teria se aproximado de determinados círculos colaboracionistas, o que, segundo Bruno Blanckeman, explicaria a relação ambígua do autor com a figura do pai ao longo de sua obra, tornando-se ora acusador, ora defensor do destino paterno na história do antissemitismo europeu. De todo modo, essa ambiguidade parece mimetizar o movimento de ruptura com essa mesma história, mobilizando, por meio da ficção, sua necessária e ao mesmo tempo impossível narração: “Em *Les Boulevards de ceinture*, o pai joga o filho sob um vagão de metrô, cena de ficção que exprime, para além da violência íntima da qual está carregada, a ideia de uma geração jogada no vazio por aquela que a precede.” (BLANCKEMAN, 2009, p. 57)¹⁹

São esses vazios e silêncios que incitam a pensar as relações das categorias mencionadas mais acima com a noção de judeidade, o que nos remete à especificidade do lugar que a memória teria para a própria formação do povo judeu. Como Yerushalmi afirma no artigo *Réflexions sur l'oubli* [*Reflexões sobre o esquecimento*], “O esquecimento, reverso da memória, é sempre negativo: é o pecado capital de onde virão os outros” (YERUSHALMI, 1988, p. 10-11)²⁰. Ainda segundo o historiador, “O Israel antigo aprende quem

¹⁹ “Dans *Les Boulevards de ceinture*, le père précipite le fils sous une rame de métro, scène de fiction qui exprime, par-delà la violence intime dont elle est chargée, l'idée d'une génération précipitée dans le vide par celle qui la précède.”

²⁰ “L'oubli, le revers de la mémoire, est toujours négatif ; c'est le péché cardinal d'où découleront les autres.”

é Deus através do que ele fez na história. Assim, a memória tornou-se essencial à fé de Israel e, finalmente, à sua própria existência” (YERUSHALMI, 1984, p. 25)²¹. Em outras palavras, de acordo com Yerushalmi seria na e pela história que o povo judeu se reconhecera enquanto tal, encontrando, desse modo, a fonte dos fios que serviriam para tecer sua unidade identitária. Ora, tanto no caso de Perec quanto no de Modiano, é justamente essa inscrição na história que parece falhar. Perec afirmou mais de uma vez seu sentimento de não pertencimento à cultura judaica, como ele nos diz por ocasião de uma entrevista sobre *Récits d'Ellis Island*.²² Segundo o escritor, após a morte de seus pais, “Fui, em seguida, adotado por uma família judia integrada para quem ser judeu não correspondia mais a nenhuma prática (...). Sou, em suma, judeu por ausência, com um sentimento de despossessão...” (PEREC, 2003a, p. 139-140)²³. Mas é esse sentimento que, ao mesmo tempo que é enunciado, servirá de motor para a construção do filme que ele realizará com Robert Bober sobre a imigração dos judeus nos Estados Unidos. Trata-se, como o próprio escritor diz, da busca por uma memória que não é a sua, mas que poderia ter sido, conduzindo-o na montagem daquilo que ele chamará de uma “memória potencial”: “Longe de nós no tempo e no espaço, para nós, esse lugar faz parte de uma memória potencial, de uma autobiografia provável”

²¹ “l’Israël antique apprend qui est Dieu par ce qu’il a fait dans l’histoire. Ainsi, la mémoire est devenue essentielle à la foi d’Israël et, pour finir, à son existence même.”

²² As complicações referentes às relações entre assimilação cultural e identidade judaica na Europa do século XX são exemplarmente encenadas pela trajetória e obra de Victor Klemperer. Filólogo nascido na Alemanha no final do século XIX, filho de um rabino e casado com uma protestante, Klemperer, como nos mostra Sonia Combe em seu prefácio à edição francesa do livro *LTI, A linguagem do Terceiro Reich*, viveu “este breve momento da história alemã que permitiu a secularização do espírito judeu, a aculturação dos Judeus e sua apropriação do universo cultural alemão” (KLEMPERER, 1996, p. 17). Porém, com a ascensão do nazismo e o advento da guerra, Klemperer, que considerava-se antes de mais nada alemão, acaba tornando-se, aos olhos da sociedade alemã, acima de tudo judeu, remetendo-nos à problematização de Sartre quanto à determinação identitária pelo olhar do outro. Klemperer, porém, assim como Derrida, não parece aderir à arbitrariedade radical dessa fórmula. Seu próprio posicionamento crítico indicaria a importância de um esforço reflexivo quanto aos movimentos de autodeterminação de sua identidade. Além disso, mesmo o lugar desse outro indica uma multiplicidade de olhares nesse jogo de determinação como percebemos em *LTI*. No quinto capítulo, “Fragmentos do diário do primeiro ano”, Klemperer nos apresenta algumas passagens do diário que manteve durante os anos de regime nazista, e que veio a ser publicado após a guerra. Sensível a toda essa problemática identitária, o autor exemplifica essa multiplicidade ao tecer um comentário sobre o tenor polonês Jean Kiepura:

17 de junho. Afinal, qual será a nacionalidade de Jan Kiepura? Outro dia não permitiram um recital seu em Berlim, pois estaria sendo visto como o “judeu Kiepura”. Depois, quando participou de um filme produzido pelo consórcio Hugenberg,⁴⁰ ele já era o “famoso tenor do Scala de Milão”. Quando se assobiava em Praga a música *Heute Nacht oder nie!* [Esta noite ou nunca!], ele era o cantor alemão Kiepura. Muito tempo depois fiquei sabendo que, na verdade, era polonês... (KLEMPERER, 2009, p.76)

²³ “J’ai été ensuite adopté par une famille juive intégrée pour qui être juif ne correspondait plus à aucune pratique (...). Je suis en somme juif par absence, avec un sentiment de dépossession...”

(PEREC, 1995, p. 56)²⁴. Retomando o diálogo com Derrida, poderíamos chamar essa memória de uma memória “profética e poética”. Uma “autobiografia provável” é aquela capaz de mobilizar sua ligação com o passado a partir das relações futuras que será capaz de tecer por meio da ficção, problematizando a viabilidade de uma recuperação factual de uma herança legada. Estamos no terreno do que Derrida chamou de uma “messianidade espectral”, termo paradoxal que parece remeter à ideia de uma vinda futura – o por-vir do sentido de herança que comporia o arquivo da memória – fantasmagorizada pelos espectros do passado, sempre presente, mas desde o princípio perdido – o que o enredaria, por isso mesmo, na economia temporal da profecia como um passado a ser confirmado apenas posteriormente à sua própria realização.

São essas mesmas figuras de ausência e desposseção que se encontram dramatizadas na figura do protagonista de *Rue des Boutiques Obscures* [*Rua das lojas obscuras*]. Tendo perdido sua memória durante o período de ocupação nazista na França, o narrador afirma logo na primeira página do livro: “Não sou nada além de uma silhueta clara, nesta noite, na varanda de um café” (MODIANO, 2013a, p. 337)²⁵. A afirmação ecoa ao longo de todo livro. Porém, ao invés de levar a uma derrisão absoluta quanto à possibilidade de reconstituição do passado, é a própria falta de definição da imagem do amnésico que não aparece senão como “silhueta”, que permite a constituição da narrativa. Detetive profissional, sua obsessão pelas pistas do que teria sido sua vida é que dará forma ao romance, como aparece indicado pouco depois do trecho citado acima:

- E você, Guy, quais são seus planos? perguntou-me, após ter tomado um gole de conhaque.
- Eu? Estou seguindo uma pista.
- Uma pista?
- É. Uma pista de meu passado ... (MODIANO, 2013a, p. 339)²⁶

Essa dinâmica detetivesca atravessa diversas obras de Modiano, como *Dora Bruder*, *Voyage de Noces* [*Viagem de núpcias*], *Chien de Printemps* [*Primavera de cão*], *Pour que tu ne te perdes pas dans le Quartier* [*Para que você não se perca no bairro*], entre outras. Nessas, o personagem principal parte em busca de pistas que possam elucidar partes de um passado cuja estrutura se

²⁴ "Loin de nous dans le temps et dans l'espace, ce lieu fait pour nous partie d'une mémoire potentielle, d'une autobiographie probable."

²⁵ "Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café."

²⁶ "- Et vous, Guy, qu'est-ce que vous allez devenir? m'a-t-il demandé après avoir bu une gorgée de fine à l'eau. / - Moi? Je suis sur une piste. / - Une piste? / - Oui. Une piste de mon passé..."

dá, na verdade, pela impossibilidade da plena reconstituição, funcionando como um motor quase insano de geração de pistas que não param de se multiplicar. Ou seja, a elucidação do que foi é antes uma necessidade que mobiliza a narrativa e a faz avançar, jamais um processo que possa chegar ao seu termo por via de uma descoberta total. Trata-se, então, de encenar a própria ausência como princípio maior de ligação com o passado, o que, caso dos livros citados anteriormente, se dá sob a forma de uma busca maníaca por aqueles que desapareceram. É assim que em *Chien de Printemps*, o narrador resolve catalogar as fotos abandonadas de Francis Jansen, fotógrafo que teria sido amigo de Robert Capa. Ao ser questionado por Jansen sobre o sentido de sua iniciativa, uma vez que ele mesmo não ligava mais para essas fotos, o narrador dá a seguinte explicação: “Eu havia respondido que essas fotos tinham um interesse documentário uma vez que davam testemunho de pessoas e coisas desaparecidas” (MODIANO, 2013b, p. 594)²⁷.

Mas talvez seja *Dora Bruder* a obra mais exemplar sobre esse aspecto. Nesse livro, Modiano retoma a história que havia contado em *Voyage de Noces*, assumindo, porém, o nome real dos personagens aí mencionados. Dramatizando a busca por traços de uma jovem judia desaparecida durante a guerra, o narrador, que assume a própria identidade do autor, tenta recolher as pistas disponíveis que possam levá-lo à reconstituição dessa história. O corolário dessa procura é a construção de uma poética do entre: entre ficção e fato – Dora realmente existiu –, entre silêncio e enunciação, entre perda e reencontro. Porém, nessa tensão indecível, desde o princípio uma constatação estrutura toda a economia diegética do livro: a própria ausência de indícios. Curiosamente, é essa imprecisão quanto à disponibilidade de provas que permite ao autor passar abruptamente da história individual de Dora para o drama coletivo do povo judeu. De uma jovem precisa ao destino comum dos anônimos: “Naquela tarde, sem saber o porquê, tinha a impressão de andar sobre os rastros de alguém” (MODIANO, 2013c, p. 671)²⁸. É o que o permite, aliás, fazer outro deslocamento, imaginando, dessa vez, o cruzamento dos destinos de Dora com aquele do seu próprio pai. Durante a narração do dia em que este fora preso pela Polícia de Assuntos Judaicos, o narrador sugere um possível encontro entre os dois no interior do camburão: “Talvez eu tenha desejado que eles se encontrassem, meu pai e ela [Dora], nesse inverno de 1942” (MODIANO, 2013c, p. 680)²⁹.

No caso de Péric, a ausência também mobiliza a grande maioria de seus escritos, como venho procurando indicar, o que pode ser atestado de maneira

²⁷ “Je lui avais répondu que ces photos avaient un intérêt documentaire puisqu’elles témoignaient de gens et de choses disparus.”

²⁸ “Cet après-midi-là, sans savoir pourquoi, j’avais l’impression de marcher sur les traces de quelqu’un”.

²⁹ “Peut-être ai-je voulu qu’ils se croisent, mon père et elle [Dora], en cet hiver 1942”.

paradigmática por um de seus mais admiráveis livros, o lipograma em “e”, *La Disparition* [O sumiço]. Escrito inteiramente sem a letra “e”, o romance é dedicado a seu par homofônico “eux” – eles em português –, ou seja, àqueles que desapareceram. Essa espécie de negatividade aponta, paradoxalmente, para o vazio constitutivo que o separa e o liga ao mesmo tempo à sua herança judaica. Assim como Bénabou, Bober também afirma ser esse um paradoxo comum a toda uma geração de judeus nascidos durante ou logo após o período de dominação nazista. Segundo o diretor, a relação com o judaísmo por parte dessa geração seria “aquela do judeu pela ausência” (BOBER, citado em PEREC, 2003a, p. 141)³⁰. Essa ausência constitutiva é abordada de maneira explícita por Perek durante uma entrevista cujo trecho em questão reproduzo abaixo:

Sou judeu. Durante muito tempo, não foi evidente para mim; não era estar ligado a uma religião, a um povo, a uma história, a uma língua, muito mal a uma cultura; não estava em lugar algum presente em minha vida cotidiana, nem sequer estava escrito no meu sobrenome ou em meu nome. Era alguma coisa que pertencia a um passado do qual mal me lembrava, era uma determinação que me havia sido imposta de fora, e ainda que eu tenha sofrido com isso, não sentia a necessidade de assumi-la, de reivindicá-la. De fato, era a marca de uma ausência, de uma falta (o desaparecimento dos meus pais durante a guerra) e não de uma identidade (no duplo sentido da palavra: ser si mesmo, ser como o outro). (PEREC, 2003a, p. 141)³¹

Marca de um vazio, a judeidade de Perek não se realiza sob o signo da identidade,³² dramatizando, então, sua própria história como ficção desde suas primeiras incursões na literatura. Do mesmo modo que para Modiano, é ela que aparece reivindicada sob a forma de um branco constituinte. Claude Burgelin, importante crítico da obra perecquiana, diz que a “obra de Perek foi

³⁰ “celle du juif par absence”.

³¹ “Je suis juif. Pendant longtemps, ce ne fut pas évident pour moi ; ce n’était pas se rattacher à une religion, à un peuple, à une histoire, à une langue, à peine à une culture ; ce n’était nulle part présent dans ma vie quotidienne, ce n’était même pas inscrit dans mon nom ni dans mon prénom. C’était quelque chose qui appartenait à un passé dont je me souvenais à peine, c’était une détermination qui m’avait été imposée de l’extérieur, et même si j’avais eu à en souffrir, je ne ressentais pas la nécessité de la prendre en charge, de la revendiquer. En fait, c’était la marque d’une absence, d’un manque (la disparition de mes parents pendant la guerre) et non pas d’une identité (au double sens du mot : être soi, être pareil à l’autre).”

³² Esse vazio encontra sua “figura” mais contundente na inexistência do corpo da mãe, desaparecida após ser enviada para Auschwitz, remetendo-nos ao comentário feito por Robert Antelme em seu livro *A espécie humana* sobre a visibilidade da morte nos campos de concentração: “Notre mort naturelle est tolérée, comme le sommeil, comme de pisser, mais il ne faut pas qu’elle laisse de trace. Ni dans nos mémoires, ni dans notre espace. Il ne faut pas que le lieu où se trouve le mort puisse être situé.” (ANTELME, 2007, p. 102-103)

concebida como uma paisagem com figura ausente demandando sem cessar sua reconfiguração, para ser em seguida apagada (...) Todos esses dispositivos fariam partir ou chegar ao mesmo branco e ao mesmo preto” (BURGELIN, 1996, p. 172)³³. É no seio desse movimento entre figuração e apagamento, entre branco e preto, que os fantasmas reclamam seu direito à existência porvir, como testemunha o seguinte comentário de Perec a respeito de *W ou le souvenir d'enfance* [*W ou a lembrança de infância*], livro que aborda de maneira indireta a vida dos campos de concentração:

Sei que o que é muito importante para mim, é que no meio de *W* haja isto... o signo da ausência, que é minha separação dos meus pais, a perda (...) Efetivamente, todo o tempo há esse tipo de figura que retorna, mas isso é uma coisa que se encontra nos meus livros, mas... não sei como dizer... é por isso que eu escrevo. (PEREC, 2003a, p. 193)³⁴

Mas se em *W* esse traço de sua escrita é bastante evidente, o mesmo não se dá com outros textos. Em *La Vie mode d'emploi* [*A Vida modo de usar*], por exemplo, “a obscura e incerta experiência da herança” que não para de girar o dispositivo de uma judeidade marcada pela “oscilação e indecidibilidade” (DERRIDA, 2003, p. 40)³⁵ não é encenada de forma tão explícita. Contudo, encontramos em toda a obra referências que remetem a isso. À guisa de exemplo, podemos citar os personagens de nomes judaicos, entre os quais o da família Appenzzell, sobrenome que a crítica demonstrou ligar-se diretamente à família do escritor. E é na própria narrativa que Perec espalha os indícios dessa ligação. No capítulo XXIV, “Marcia, 1”, ficamos sabendo que a “Madame Appenzzell se obstinou a permanecer em Paris mesmo após seu nome ter figurado em uma lista de judeus que não portavam a estrela (...)” (PEREC, 1978, p. 147)³⁶. A ausência da estrela de Davi – a qual os judeus eram obrigados a portar durante o regime nazista –, ou seja, o apagamento desse traço da perda de soberania do povo judeu, é que vai comandar a tensão entre vazio e criação ficcional em sua obra.

³³ “L'œuvre de Perec a été conçue comme un paysage avec figure absente sans cesse à redessiner, puis à effacer (...). Tous ces dispositifs feraient partir ou parvenir au même blanc ou au même noir.”

³⁴ “Je sais que ce qui est très important, c'est qu'au milieu de *W* il ait ceci... le signe de l'absence, qui est la séparation de mes parents, la perte (...). Effectivement, tout le temps il y a ce type de figure qui revient, mais ça, c'est une chose qui se trouve dans les livres mais... je ne sais pas comment dire... c'est pour ça que j'écris.”

³⁵ “(...) l'oscillation et l'indécidabilité continuent, et j'oserai dire, *doivent* continuer de marquer l'obscur et incertaine expérience de l'héritage.”

³⁶ “Madame Appenzzell s'obstina à rester à Paris, même après que son nom eut figuré sur une liste de Juifs ne portant pas l'étoile (...)”

INVENTAR OS INDÍCIOS, SALVAR AS LEMBRANÇAS

Obsedado por esse tempo que a tudo destrói, ameaçando apagar todos os rastros, é preciso que o escritor, como nos lembra Derrida a respeito da testemunha, “seja capaz de inscrever, de traçar, de repetir, de ressoar, de fazer aqueles atos de síntese que são as escrituras” (DERRIDA, 1998, p. 46)³⁷. O traço, marca do que se encontra ausente, pois manifestação de um desaparecimento, é ao mesmo tempo a materialidade do escrito que permite ao escritor chegar a uma espécie de redenção poética por via de um testemunho inventivo: “(...) o testemunho deve ao mesmo tempo se conformar a critérios dados e inventar, de modo quase poético, as normas de sua atestação” (DERRIDA, 1998, p. 46)³⁸. Pensemos nessa afirmação de Perec: “Memorizado, isso quer dizer não na minha memória, mas em um *traço*.”³⁹ (PEREC, 2003a, p. 236-237)⁴⁰. O que daí depreendemos é que nesse processo de redenção, o traço não fala propriamente de uma ausência enquanto pura anterioridade. Ele assinala também as relações entre visibilidade e nomeação que possibilitam a invenção de uma memória prospectiva ou uma herança por-*vir*.

Esse processo também está presente em Modiano, colocando fato e ficção em uma tensão produtiva que permitirá a fabulação das memórias potenciais, como nomeadas anteriormente por Perec. Retomando a passagem sobre o destino comum de Dora e seu pai, o narrador de *Dora Bruder* diz que,

Se eu não estivesse lá para escrever, não haveria mais nenhum *traço* da presença dessa desconhecida nem da do meu pai em um camburão em fevereiro de 1942, nos Champs-Élysées. Nada além de pessoas – mortas ou vivas – que classificamos na categoria dos “indivíduos não identificados.” (MODIANO, 2013c, p. 681)⁴¹

Ao traçar a sorte de Dora e seu pai, Modiano, assim como Perec, “inscreve” o testemunho que o possibilita criar a memória – literária – desses personagens, ligando a si próprio ao destino do povo judeu durante a Ocupação francesa. Uma vez mais, o paradoxo dessa operação é que tal

³⁷ “qu’il soit capable d’inscrire, de tracer, de répéter, de retenir, de faire ces actes de synthèse qui sont des écritures.”

³⁸ “ (...) le témoin doit à la fois se conformer à des critères donnés et inventer, de façon quasi poétique, les normes de son attestation.”

³⁹ Aqui o francês *trace* remete tanto ao escrito quanto à noção de rastro. Minha opção é justificada pela ênfase dada nessa passagem à questão da própria realidade material da escrita, abrindo-se, obviamente, a toda uma problematização com a questão do indício e do que resta, ou seja, do que poderia dar testemunho, ainda que sob a forma da ausência.

⁴⁰ “Mémorisé, cela veut dire non pas dans ma mémoire, mais dans une trace.”

⁴¹ “Si je n’étais pas là pour l’écrire, il n’y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et de celle de mon père dans un panier à salade en février 1942, sur les Champs-Élysées. Rien que des personnes – mortes ou vivantes – que l’on range dans la catégorie des ‘individus non identifiés’.”

destino se dá por meio de uma herança marcada pela falta da qual o autor parece não poder se desembaraçar. Ao final de *Voyages de Noces*, livro escrito antes de *Dora Bruder*, mas que trata de um modo ficcional da mesma história da jovem judia desaparecida, o narrador sentencia:

Esse sentimento de vazio e de remorso nos submerge um dia. Depois, como uma maré, ele se retira e desaparece. Mas acaba por retornar com força e ela não podia se desembaraçar dele. Eu também não. (MODIANO, 1990, p.158)⁴²

Pode-se dizer que ambos os escritores se encontram diante da aporia que se dá entre traçar o que desapareceu e inscrever o que não pode existir senão como puro traçamento. Trata-se, assim, de pensar nessas poéticas que procuram operar a salvação do que não deixou indícios através de um processo de ficcionalização. Dito de outro modo, a redenção do passado caminha de braços dados com a invenção do presente de sua inscrição, abrindo-se, por essa via, sobre uma memória em perpétuo devir. E esta, ao reunir coisas e homens desaparecidos – retomando as palavras do narrador de *Chien de Printemps* – remeteria, tanto em Perec quanto em Modiano, aos chamados *yizker-bikher*, ou “livros de lembranças”. Estes livros, como nos explica Hirsch, eram “preparados no exílio pelos sobreviventes dos pogroms” e “destinados a preservar a memória da sua cultura destruída” (HIRSCH, 1996, p.662)⁴³. A despeito das diferenças entre as estratégias de composição dos *yizker-bikher* e os aspectos das poéticas de Perec e Modiano para os quais procurei chamar a atenção, estes escritores, do mesmo modo que aqueles sobreviventes, possuíam apenas o monumento em papel para inscrever as ausências que tanto lhes obsedaram. O assombro de Modiano diante da leitura do *Mémorial de la Déportation des Juifs de France* [*Memorial da deportação dos judeus da França*], de Serge Klarsfeld, parece confirmar essa hipótese. Impactado com a obra de Klarsfeld, Modiano escreve a seu autor: “O que é desesperador, é pensar em toda essa massa de sofrimento e em toda essa inocência martirizada sem deixar rastros. Você pôde, ao menos, reencontrar seus nomes” (MODIANO, citado em VIART, 2014, p. 55)⁴⁴. Essa tentativa de salvar “os nomes” tem, aliás, importância capital no romance *Rue des Boutiques obscures*. Sem memória, como vimos, o personagem principal passa o tempo inteiro tentando recuperar sua identidade, deslocando-se entre uma miríade de nomes que poderiam, quem sabe, ter sido seus. A cada nova

⁴² “Ce sentiment de vide et de remords vous submerge, un jour. Puis, comme une marée il se retire et disparaît. Mais il finit par revenir en force et elle ne pouvait pas s’en débarrasser. Moi non plus.”

⁴³ “prepared in exile by survivors of the pogroms, were meant to preserve the memory of their destroyed cultures.”

⁴⁴ “Ce qui est désespérant, c’est de penser à toute cette masse de souffrance et à toute cette innocence martyrisée sans laisser de traces. Au moins, vous avez pu retrouver leurs noms.”

tentativa, uma nova inscrição é gravada sobre o memorial composto por Modiano.

Quanto a Perec, poderíamos citar seus experimentos de esgotamento na construção de exaustivas listas de coisas e lugares como parte dessa mesma estratégia de redenção de um mundo que ameaça o tempo inteiro sumir. Os objetos descritos nas caves de *La Vie mode d'emploi*, por exemplo, funcionam como “lugares de memória” servindo de pontos de referência a uma certa comunidade, a saber, aquela de moradores do prédio que organiza a narrativa do romance. Ao inscrever esses objetos em um quadro espacial de ficção, Perec pode brincar com todos os traços – reais ou imaginários⁴⁵ –, fabulando um espaço de lisibilidade para essas “lembranças-tumbas”. Não parece ser outro o sentimento de Valène, pintor e morador do prédio que figura como um dos principais personagens do livro:

a própria ideia desse imóvel desventrado deixando à mostra as fissuras do seu passado, o desmoronamento do seu presente, esse acúmulo sem fim de histórias grandiosas ou irrisórias, frívolas ou patéticas tinha sobre ele o efeito de um mausoléu grotesco erguido em memória de companheiros petrificados em suas posturas finais insignificantes tanto em sua solenidade quanto em sua banalidade, como se ele tivesse pretendido ao mesmo tempo prevenir e retardar essas mortes lentas ou rápidas que, de andar em andar, pareciam querer invadir todo o prédio (...). (PEREC, 1978, p. 164)⁴⁶

Essa passagem joga exatamente com a relação entre a produção exaustiva de imagens geradas pelo livro e a construção de um monumento a todos a quem essas imagens estavam ligadas.

De modo geral, pode-se dizer que as anamneses criadas por Perec e Modiano em seus livros procuram dramatizar a inscrição de memórias no entrecruzamento entre lembranças individuais e aquelas de outros homens, constituindo, por esta via, o fundo comum de uma memória coletiva na qual possam, eles mesmos, inscrever-se. No artigo citado no início deste trabalho, Yerushalmi explica que “Em suas diversas conjugações, o verbo *zakhar* aparece na Bíblia não menos do que cento e sessenta e nove vezes”, e que ele “é completado por seu antônimo – esquecer” (YERUSHALMI, 1984, p.21)⁴⁷. Do

⁴⁵ Como a crítica já demonstrou e seu famoso *Cahier de charges* acabou por comprovar, grande número de objetos citados no livro fazem menção a objetos reais.

⁴⁶ “l'idée même de cet immeuble éventré montrant à nu les fissures de son passé, l'écroulement de son présent, cet entassement sans suite d'histoires grandioses ou dérisoires, frivoles ou pitoyables, lui faisait l'effet d'un mausolée grotesque dressé à la mémoire de comparses pétrifiés dans des postures ultimes tout aussi insignifiantes dans leur solennité ou dans leur banalité, comme s'il avait voulu à la fois prévenir et retarder ces morts lentes ou vives qui, d'étage en étage, semblaient vouloir envahir la maison tout entière (...).”

⁴⁷ “Le verbe *zakhar* dans ses diverses conjugaisons apparaît dans la Bible pas moins de cent soixante-neuf fois » et qu'il « se complète de son antonyme – oublier.”

indicativo *zakhar*, lembrar-se, ao imperativo *zakhor*, lembre-se, acompanhamos o movimento que comanda a dinâmica memorial nas obras desses autores. Nessas, o apagamento da herança funciona como princípio inventivo de novos futuros para um passado por- vir em que Perec e Modiano possam inscrever suas “judeidades”.

REFERENCIAS

ANTELME, R. *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard, 1978.

BENABOU, M. «Perec et la judéité». In : *Cahiers Georges Perec 1: Colloque de Cerisy (juillet 1984)*. Paris: POL, 1985.

BENJAMIN, W. Experiência e Probreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985^a.

_____. «O Narrador». In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985b.

BLANCKEMAN, B. *Lire Modiano*. Paris: Armand Colin, 2009.

BURGELIN, C. *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre: Perec avec Freud, Perec contre Freud*. Paris: Circé, 1996.

DERRIDA, J. *Mal d'archive*. Paris : Galilée, 1994.

_____. *Demeure: Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 1998.

_____. Abraham, l'autre. In: *Judéités*. Paris: Galilée, 2003.

FUKS, B. B. Freud e a invenção da judeidade. *WebMosaica: revista do instituto cultural judaico marc chagall*, n. 2 (jul-dez). v.7, p. 95-104, 2015.

HIRSCH, M. Past Lives: Postmemories in Exile. In: *Poetics Today*, n. 4. v. 17. Creativity and Exile: European/American Perspectives II, Winter, p. 659-686, 1996.

KLEMPERER, V. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Trad. de Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

_____. *LTI, la langue du III^e Reich*. Trad. Élisabeth Guillot. Paris: Éditions Albin Michel, 1996.

MICHAUX, H. *Ecuador*. Paris: Gallimard, 1990.

MODIANO, P. *Rue des boutiques obscures*. In: *Romans*. Paris: Galimard, 2013a.

_____. «Chien de Printemps». In: *Romans*. Paris: Galimard, 2013b.

_____. «Dora Bruder». In: *Romans*. Paris: Galimard, 2013c.

_____. *Voyage de noces*. Paris: Gallimard, 1990.

PEREC, G. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Danoël, 1975.

_____. *La vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1978.

_____. *La disparition*. Paris, Denoël, 1988b [1969].

_____. *Beaux Présents, Belles Absents*. Paris: Seuil, 1994.

_____. *Ellis Island*. Paris: Hachette, 1995

_____. *Entretiens et Conférences I et II*. Paris: Joseph K., 2003a.

RACZYMOW, H. *Contes d'exil et d'oubli*. Paris: Gallimard, 1979

VIART, Dominique. «Au moins retrouver leurs noms». In: *Magazine Littéraire*, Collection «Hors-série », p. 54-55, octobre 2014.

YERUSHALMI, Yosef Hayim. «Réflexions sur l'oubli». Trad.: Eric Vigne. In: *Usages de l'oubli*. Paris: Seuil, 1988.

_____. *Zakhor: histoire juive et mémoire juive*. Trad.: Eric Vigne. Paris: Gallimard, 1984.

RODRIGO IELPO é mestre em Literaturas de Língua Francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006) e doutor em Semiologia do Texto e da Imagem e em Literaturas de Língua Francesa em regime de cotutela pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pela Universidade de Paris 7 (2010). Fez estágios de pós-doutorado na UNICAMP e na Universidade de Paris 7, ambos com bolsa FAPESP. Atualmente é professor de Literatura Francesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), atuando como professor e pesquisador junto ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, na linha de pesquisa Poéticas, história e crítica. Dentre suas publicações estão o artigo “A tradução do texto teatral: performances de uma poética” (*ANPOLL*, 2018) e o capítulo de livro “Encenações acerca do ensino de literatura” (*O que significa ensinar literatura?*, 2017).