

**A SEDIMENTAÇÃO E A INOVAÇÃO COMO ATOS
INTENCIONAIS QUE CONFIGURAM
DORA BRUDER COMO UM
ROMANCE-DE-TESTEMUNHO**

**SEDIMENTATION AND INNOVATION AS INTENTIONAL
ACTS THAT CONFIGURE
DORA BRUDER AS A
TESTIMONY NOVEL**

Edson Ribeiro da Silva¹

Resumo: O presente estudo observa *Dora Bruder*, de Patrick Modiano, na sua condição de literatura de testemunho, entendendo-se que se trata de um romance que faz uso tanto da memória individual como da coletiva para que ele possa configurar a verdade daquilo que narra e assumir-se como testemunho com valor de arquivo. Para tanto, recorre-se a teorias sobre os tipos de testemunhas, sobretudo a de Agamben. As convenções que Searle estabelece para distinguir a ficção do documento, assim como sua ideia de que a obra literária é produzida por uma intencionalidade, são atreladas ao percurso que Iser define para a recepção pelo leitor-ideal, que parte do gênero para chegar a especificidades de obras. As noções de sedimentação e inovação, de Ricoeur explicam a maneira como o romance assume modos menos convencionados de configuração, que mimetizam o real sem negar sua natureza de gênero ficcional. Assim, o gênero romance pode inovar-se em um subgênero como o romance-de-testemunho, servir à fixação da memória coletiva e ter a intencionalidade que o define reconhecida pelo leitor-ideal, sem recair em categorizações que deixam de observá-lo como arte literária para ver nele apenas o documental.

Palavras-chave: Modiano; *Dora Bruder*; testemunho.

¹ Professor do Programa de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária na Uniandrade, em Curitiba, Paraná, Brasil: <edribeiro@uol.com.br>.

Abstract: The present study observes *Dora Bruder*, by Patrick Modiano, in its condition as testimony literature. Understanding that it is a novel that makes use of both individual and collective memory so that it can configure the truth of what it narrates and assume itself as a testimony with archive value. To do so, theories on the types of witnesses are used, mainly that by Agamben. The conventions that Searle requires to distinguish fiction from the document, as well as his idea that the literary work is exposed by an intentionality, are linked to the way that Iser defines for reception by the ideal-reader, who starts from the genre to arrive at specificities of configuration. Ricoeur's notions of sedimentation and innovation explain the way in which the novel assumes less conventional modes of configuration, that mimic the real without denying its fictional gender nature. Thus, the novel genre can be innovated in a subgenre such as the testimony novel, serve the fixing of collective memory and have the intentionality that defines it recognized by the ideal-reader, without falling into categorizations that fail to observe it as literary art to see only the documentary in it.

Keywords: Modiano; *Dora Bruder*; Testimony.

O GÊNERO COMO PARADIGMA E O SUBGÊNERO COMO INOVAÇÃO

É recorrente que a chamada “literatura de testemunho” seja definida como gênero. Chamar as possibilidades de expressão literária que partem do embate entre a criação para ser arte literária e as demais intenções, como a de servir como documento, arquivo histórico ou registro da experiência com a memória individual, que passa a ter valor como integrante da memória coletiva, de “gênero” é um modo de evitar o aprofundamento acerca de questões constitutivas do fenômeno literário, essenciais à recepção de toda obra pelo leitor tido como ideal e pelo teórico interessado na representação e não somente na coisa representada.

Assim como a literatura de testemunho, a autoficção também vem sendo chamada de gênero. O mesmo ocorre com possibilidades de representação como o realismo fantástico. Essa simplificação tem levado a engodos teóricos, que podem ser detectados quando o estudioso chama tanto um romance quanto uma peça teatral de “autoficção”, ou usa a expressão “literatura de testemunho” para falar de um poema de Carolina Maria de Jesus, no mesmo trabalho em que há referências a seu diário ou a sua autobiografia. Ou seja, o fato de que um autor possa partir de uma possibilidade de representação, uma modalidade literária, para produzir gêneros textuais reconhecíveis ou indiscerníveis passa a ser evitado para que tudo possa ser submetido a um denominador que se evade do fenômeno estético que define fenomenologicamente cada obra de arte como resultado de uma intenção.

A existência de possibilidades de configuração e de representação a partir da memória tem sido um problema para quem reconhece que tanto a autoficção quanto o testemunho, e normalmente as duas possibilidades se imbricam, constituem tendências consolidadas da literatura contemporânea. Algo que ocorria antes dos fenômenos de retorno do real, normalmente atribuídos a estéticas pós-modernas. Falar de tais possibilidades como gêneros poderia parecer apenas um capricho teórico, atitude de quem visa categorizar as obras literárias. No entanto, a problemática do gênero é incontornável quando se pensa que as principais abordagens a respeito da apreensão do texto literário, a Estética de Recepção e a Teoria do Efeito Estético, com destaque para o modelo desenvolvido por Wolfgang Iser em *O ato da leitura*, partem do reconhecimento do gênero literário historicamente reconhecível pelo leitor, através de seu repertório de leituras, para que este chegue às especificidades que fazem de cada obra um evento artístico único. A relação entre a sedimentação de um gênero e as inovações constituídas por certos autores é a base para que a recepção da obra literária ocorra de modo satisfatório. Da mesma forma, as teorias cognitivistas sobre a leitura partem dos conceitos de gênero para o estabelecimento dos modelos gerais de apreensão pelo receptor. O modelo ascendente parte das unidades do texto para chegar ao reconhecimento do gênero e à sua intenção; o descendente pressupõe que, a partir do reconhecimento inicial do gênero e de sua intencionalidade, chega-se às unidades que o constituem. A Escola de Genebra, por sua vez, deu uma forma definitiva àquilo que, em Mikhail Bakhtin, aparecia sobretudo como formas convencionadas e cristalizadas. Os gêneros, para ela textuais e não mais discursivos, são as formas convencionadas pela sociedade, reconhecíveis de imediato pelo receptor, neste caso leitor, que determina a partir desse reconhecimento as regras para uma recepção satisfatória.

Parece estranho que, enquanto as teorias mais completas acerca da leitura, do literário ou do não-literário tenham delimitado o conceito de gênero a configurações estruturais e a intenções estabelecidas de antemão, alguns segmentos da teoria literária usem o mesmo conceito para evitar o enfrentamento de uma problemática que é, sobretudo, de natureza estética. A atenção tem se voltado para a temática das obras. No entanto, a razão dessa simplificação torna-se evidente quando se constata que a natureza culturalista dos estudos sobre a literatura de testemunho tenta evitar aproximações com terminologias estruturalistas, mais preocupadas

com a representação que com a coisa representada, ou que as abordagens sobre a autoficção recorram a teorias genéricas sobre a natureza ficcional da memória ou a natureza memorialística do imaginário, tudo isso leva a contornar o fato de que a autoficção nada mais é que a configuração da obra literária a partir da ambiguidade do pacto de leitura, aquele mesmo que, para um teórico como Iser, para os cognitivistas ou para os teóricos da Escola de Genebra, só ocorre a partir do reconhecimento de que há uma intencionalidade que preside à elaboração do texto e que se esforça para direcionar a sua recepção.

Os problemas que envolvem a natureza da literatura de testemunho como sendo ou não história, sendo ou não literatura, possuindo ou não valor artístico, também acometem a autoficção, quando esta passa a ser observada como coisa representada, e não como configuração da linguagem que dá origem a uma representação. Evita-se considerar que um romance, uma tragédia ou um diário podem ser testemunhais, porque são gêneros consolidados, ou que os dois primeiros gêneros podem ser, ao mesmo tempo, autoficcionais, enquanto o terceiro é reconhecido como escrita-de-si. Chamar de gênero aquilo que é parte da intenção que dá origem a cada obra apenas evita o problema de uma reflexão sobre a estética que os gêneros efetivamente assumem quando são testemunhais ou autoficcionais. Ou seja, contorna-se o problema da configuração, como arte, daquele material memorialístico que se tornou escrita a partir de uma intencionalidade.

A noção de “gênero” que se assume aqui, para que se evite usar o termo sem um critério que seja o da ciência da linguagem, é a que a Escola de Genebra fixou a partir de Bakhtin. Gênero textual é algo mais discernível que gênero discursivo, sobretudo após a Análise do Discurso francesa ter estabelecido uma diferença categórica entre texto e discurso. Na teoria literária, ocorre muitas vezes de aquilo que seria a base para a constituição de discursos, como a atenção para o eu, ser visto como gerador imediato de gêneros, como ocorre com abordagens do testemunho e da autoficção.

Retorna-se, aqui, a John R. Searle (2002a) como definidor de uma teoria da linguagem que parte da intencionalidade como fator que dá origem ao enunciado. Ainda é Searle (2002b) quem norteia, aqui, uma teoria sobre a natureza do texto ficcional e da asserção que se quer expressão da verdade, desenvolvida a partir de convenções que resultam numa relação contratual entre autor e leitor. Ou seja, nele o contrato de leitura já é o reconhecimento das intenções do texto. Essa mesma

intenção pode ser percebida no leitor implícito ou no contrato de leitura como reconhecimento de regras de jogos estabelecidas de antemão, que o leitor-ideal deve saber reconhecer, conforme o modelo de Iser (1996). O encontro dessas duas teorias esclarece obscuridades que permeiam os estudos sobre a literatura de testemunho e a autoficção e evita que estas sejam simplificadas como gêneros.

A intencionalidade evidencia, entre outras coisas, a configuração da obra para ser ou não arte. E a teoria sobre a natureza da ficção esclarece aspectos diante dos quais as teorias sobre as escritas testemunhais tantas vezes arrefecem, chamando-as de gênero antes de precisar se elas intencionam ser arte, arquivo, ambas as coisas, ou se assumem a autoficção como possibilidade de realizar essa ambivalência. O modelo de recepção iseriano confirma o quanto uma noção mais restrita de gênero é necessária a uma leitura bem sucedida pelo menos do texto que se quer literário. Pois, a partir do momento em que uma obra já não intenciona ser literatura, os instrumentos analíticos da teoria literária já não são necessários nem dão conta dela.

INTENCIONALIDADE E FICÇÃO

Novamente, é preciso que uma teoria acerca da natureza da linguagem sirva como esteio para que se enxergue a literatura também como constituída por essa mesma linguagem. Afinal, é recorrente que alguns teóricos, como Antoine Compagnon em *O demônio da teoria*, neguem que uma intenção que origina o texto possa determinar seus modos de recepção. A negação da intencionalidade como elemento inseparável de toda recepção choca-se com o que a Escola de Genebra definiu como sendo os elementos constitutivos da textualidade. Reconhecer a intenção que preside à elaboração do texto é etapa da depreensão de seu sentido. No caso da arte, é preciso que essa própria constituição seja vista como sentido.

Quando lançou *Intencionalidade*, em 1983, John R. Searle já tinha definido a obra literária como um ato ilocucionário em que o ato de fala que produz o texto também o faz ocorrer como literatura e não outro tipo de ato. A literatura ocorre porque um enunciador teve a intenção de produzir um ato de fala que pudesse ser apreendido como arte, ou seja, o uso da linguagem nele não é um meio para um sentido aberto, à deriva, mas é fim que precisa ser reconhecido em suas especificidades para que a recepção seja

bem sucedida. A intencionalidade aparece nele de um modo que o aproxima das teorias sobre a textualidade: “Enunciar é um ato ilocucionário que, em outro nível de descrição, é um ato de emissão. É a realização do ato de emissão com um certo conjunto de intenções que converte o ato de emissão em um ato ilocucionário e, desse modo, impõe Intencionalidade à emissão” (SEARLE, 2002a, p. 39). Essas intenções, evidentemente, não podem ser reduzidas a algo que se dispersa e que fica sujeito a recepções aleatórias.

O critério que estabelece a intencionalidade como elemento norteador da recepção pelo leitor faz com que ele mesmo sirva para definir a natureza do ficcional ou da assertiva, ou seja, documental. Em “O estatuto lógico do discurso ficcional”, Searle estabelece aquilo que pode ser definido como ficção a partir de critérios contratuais de leitura, ou seja, não há elementos na linguagem que diferenciem o enunciado ficcional do assertivo. Como fingimento que não quer ser recebido como mentira, a ficção depende, para ser recebida com sucesso, da apreensão da intenção daquele que produz o enunciado. Ou seja:

Ora, *fingir* é um verbo intencional: ou seja, é um daqueles verbos que integram em si o conceito de intenção. Não se pode realmente dizer que se fingiu fazer algo a menos que houvesse a intenção de fingir fazê-lo. Portanto, a nossa primeira conclusão leva-nos imediatamente à segunda conclusão: o critério identificador a respeito de um texto ser ou não uma obra de ficção tem necessariamente de residir nas intenções ilocutórias do autor. Não há propriedade textual, sintática ou semântica, que identifique um texto como obra de ficção. O que o faz ser uma obra de ficção é, por assim dizer, a postura ilocutória que o autor assume relativamente ao texto, e essa postura depende das intenções ilocutórias complexas que o autor tem quando escreve ou de algum modo compõe o texto (SEARLE, 2020, [s.p.], grifo do autor).

O fato de não haver linguística ou lógica que torne reconhecível a ficcionalidade de um texto faz com que esse reconhecimento dependa de convenções, ou seja, de um contrato de leitura. Se o mesmo enunciado pode ser lido como asserção ou ficção, a possibilidade de reconhecimento de sua natureza reside em um conjunto de convenções que impedem, antes da ação efetiva da leitura, que esta recaia na completa deriva e dependa unicamente da experiência receptiva do leitor.

Searle (2002b) parte daquelas convenções que define como “verticais” para especificar o que faz com que um enunciado assertivo, ou documental, ou figurado seja reconhecível como tal pelo receptor. Trata-se de um

conjunto de regras definidas pela relação contratual entre quem produz e quem recebe o enunciado:

- 1 A regra essencial: o autor de uma asserção compromete-se com a verdade da proposição expressa.
- 2 As regras preparatórias: quem fala tem de estar em condições de apresentar indícios ou razões a favor da verdade da proposição expressa.
- 3 A proposição expressa não pode ser obviamente verdadeira tanto para quem fala como para o ouvinte no contexto da locução.
- 4 A regra da sinceridade: quem fala compromete-se com a crença na verdade da proposição expressa (SEARLE, 2002b, [s.p.]).

O conjunto de compromissos assumidos por quem enuncia existe como um pressuposto extratextual. Comprometer-se com a verdade da coisa dita e com a possibilidade de comprovação dessa verdade, fora do texto, é possível porque os gêneros textuais carregam consigo esse conjunto de compromissos convencionados. É o que permite que se exija a prova documental do historiador, mas não a do romancista.

Ora, o que torna possível a ficção, segundo sugiro, é um conjunto de convenções extralinguísticas, não semânticas, que rompem a ligação entre as palavras e o mundo estabelecida pelas regras atrás mencionadas. Pensemos nas convenções do discurso ficcional como um conjunto de convenções horizontais que rompem as ligações estabelecidas pelas regras verticais. Suspendem as exigências normais estabelecidas por estas regras. Tais convenções horizontais não são regras de significado; não fazem parte da competência semântica do falante (SEARLE, 2002b, [s.p.]).

As convenções horizontes não alteram o sentido dos enunciados. Em termos de semântica, as palavras são usadas visando ao reconhecimento do que significam. Tais convenções alteram a natureza do enunciado, que passa a ser recebido como ficcional. Ser ficcional é uma condição, evidentemente, mais fenomenológica que semântica. Significa ter sido produzido para ser algo e não o ser de modo contingente ou acidental. Searle (2002b, [s.p.]) enfatiza tal aspecto:

Houve em tempos uma escola de críticos literários que pensavam que não se devia considerar as intenções do autor ao examinar uma obra de ficção. Talvez haja algum nível de intenção em que esta extraordinária perspectiva seja plausível; talvez não se deva considerar as motivações ulteriores de um autor ao analisar a sua obra, mas no nível mais básico é absurdo supor que um crítico

pode ignorar completamente as intenções do autor, uma vez que identificar um texto como romance, poema, ou até mesmo como texto é já fazer uma afirmação acerca das intenções do autor.

A conclusão do linguista é que o ato de se produzir um enunciado já corresponde a uma convenção, a qual torna possível o reconhecimento de regras estabelecidas para a produção, mas que, evidentemente, devem ser assimiladas por quem o apreende. As convenções originam gêneros textuais, que carregam consigo as intenções que lhes dão origem. Por isso, o autor pode falar em romance ou poema como reconhecíveis antes da leitura, ou seja, ele supõe um modo descendente de o receptor apreender o texto.

O reconhecimento de um modelo descendente de apreensão aproxima Searle de Iser. Trata-se, novamente, de se estar de posse de um repertório de leituras que torne possível, em Searle, reconhecer, de antemão, o gênero e sua natureza ficcional, e, em Iser, depois do reconhecimento da tradição histórica do gênero, o desvelamento das especificidades de cada obra como inovação em relação àquelas convenções. Por isso, Iser pensa em um tipo de leitor que não seja inocente ou passivo diante da obra literária. O repertório é condição para a leitura bem-sucedida. A arte literária demanda o leitor-ideal, aquele que é capaz de passar do plano das convenções estabelecidas para cada gênero, sedimentação, para o que cada obra representa como desenvolvimento ou ruptura em relação às expectativas criadas pelo gênero. Essas expectativas, evidentemente, residem no nível do reconhecimento de uma intencionalidade que, de antemão, norteia a recepção, mesmo que no nível mais básico. Pode-se esperar do leitor comum, por exemplo, que reconheça o gênero e permaneça no nível das expectativas geradas pelas convenções mais primárias, como a de apreender o romance ou o conto como ficção. Esse leitor não teria condições, talvez, de reconhecer especificidades do contrato ou pacto de leitura de cada subgênero, como a exatidão nas referências factuais do romance-histórico ou a ambiguidade entre biografia e invenção do romance autoficcional. É para esse leitor que são produzidas as narrativas da indústria cultural.

A RELAÇÃO ENTRE A FICÇÃO E A VERDADE NA LITERATURA DE TESTEMUNHO

As noções de ficcionalidade de Searle e de Iser assumem uma natureza estranha quando diante de modalidades da narrativa literária que exigem um leitor-ideal capaz de reconhecer os limites entre a sedimentação dos gêneros e a inovação trazida pelos subgêneros. Essa natureza é estranha porque as convenções verticais foram deixando de ser um critério aplicável para toda narrativa literária. O linguista já havia apontado a possibilidade de asserções e de informações de natureza documental em obras pertencentes ao romance, gênero ficcional. Da mesma forma que, nelas, há comentários e juízos que são assertivos, há também a exatidão na narrativa de fatos históricos, do registro de locais, entre outros. Searle estava pensando no gênero romance em sua forma mais sedimentada para poder atribuir à sua natureza a prevalência das convenções verticais.

Em Iser, o que define a ficção é ainda a sua natureza de jogo. A mimetização de ações, sem intenção de enganar, é uma das quatro formas primordiais de jogo, que ele empresta do antropólogo Roger Caillois. A *mímica* é a forma que Iser atrela diretamente à mimetização do real na narrativa ficcional. Trata-se de fingir ser um outro, sem intenção de enganar, como forma de compreensão da realidade. As outras formas de jogo, o *ágon*, o *alea* e o *ínlis*² também constituem a narrativa literária; no entanto, a *mímica* explica o processo de fingimento da ficção. A partir dessa tipologia, o teórico alemão descreve várias possibilidades de regras de jogos que constituem o texto literário. Da diferença entre *mapa* e *território*, ou seja, entre a representação e a coisa representada, Iser busca precisar o que faz com que o jogo literário seja uma relação entre convenções e liberdade. O fato de a linguagem ser objeto e não apenas meio faz com que, no jogo literário, o mapa tenha prioridade sobre o território, porque na literatura “o significante se torna metacomunicação, pois a produção de seu significado só se estabiliza através do *modo* da sua emergência. Pois não há uma condição transcendental que ofereça contornos a algo que ainda não existe” (ISER, 2013, p. 346, grifo do autor), raciocínio em que a ênfase sobre o *modo* lembra: “trata-se de encenar a realização, se se

² Trata-se das quatro formas de jogo que Wolfgang Iser adota de Roger Caillois: *ágon* é o jogo como competição, em que há uma disputa e um vencedor; *alea* é a luta involuntária contra os desígnios do destino; *mímica* é a imitação do outro, como ocorre nas brincadeiras infantis; *ínlis* é a perturbação momentânea da percepção, seja pelo êxtase ou recreação, proporcionada por diversos mecanismos.

quer, por meio da linguagem, falar sobre a linguagem” (p. 346). Ou seja, a linguagem é mapa e território, o que Iser nomeia “significante dividido”, maneira de tratar da tão propalada opacidade da linguagem ou da forma na arte. A atenção sobre os *modos* pelos quais a obra literária se constitui traz ao jogo iseriano possibilidades de tratar de fenômenos que, se vistos a partir da coisa representada, acabam por categorizar como gêneros manifestações que evidenciam como estes se renovam.

O jogo literário, entre eles o da narrativa ficcional, exhibe sua liberdade a partir do que era regra convencional. Ou seja:

Se o jogo do texto permite a combinação livre de jogos opostos, cabe perguntar se esse jogar contra ou com o outro segue determinadas regras. Pois jogar torna-se um jogo quando regras são introduzidas. [...] O princípio regulador que subjaz ao centramento e à dissipação se desenvolve no jogo do texto como regra regulatória e regra aleatória. [...] Entendendo essas condições básicas como regra regulatória, ela funcionará menos de forma prescritiva do que como limitação da liberdade de jogo. Isso significa que a regra regulatória fixa os parâmetros do ser-jogador; isso é válido mesmo quando os jogos são jogados contra sua forma estabilizada por convenções no conjunto em que se inserem. Pois sua estrutura se mantém mesmo no estado de inversão (ISER, 2013, pp. 364-365).

O modo como a regra regulatória se relaciona com a regra aleatória, conforme o trecho acima, evidencia a possibilidade de um gênero reconhecido de antemão pelo leitor, como o romance, gerar subgêneros que complexifiquem as regras que criavam o conjunto de expectativas, como ocorre no romance de testemunho e no romance autoficcional. O próprio conceito de ficção como suspensão das regras verticais de Searle torna-se passível de negação quando diante desses subgêneros. Afinal, o que constitui um gênero é algo irredutível à natureza da coisa representada, como realidade ou fingimento. Mas ele ainda necessita de elementos estruturais, mesmo naquela condição de inversão ou de evidenciar, através da metacomunicação, o que foi inovado a partir das convenções sedimentadas. Os planos de leitura do modelo iseriano, assim como a intencionalidade no modelo de Searle, apontam para o gênero como convenção sedimentada que precisa ser detectada. No caso da narrativa literária tradicionalmente atrelada à ficção, como o romance e o conto, não se trata de saber a natureza ficcional do texto como regra, mas de perceber aqueles elementos formais que os constituem. Dizer que é conto tudo aquilo que o autor nomear como tal é uma forma de se reconhecer que o ato de nomear o texto pelo seu gênero é básico para

que as regras do jogo sejam estabelecidas pelo autor e percebidas pelo leitor. Nomear é algo que supera a sedimentação convencional; na verdade, serve à criação de expectativas no leitor. A partir delas, daquela inserção em uma tradição histórica, percebida através do repertório de leituras pelo leitor-ideal, pode-se criar um fio condutor para a recepção, que pode fracassar no caso do leitor comum, mas que corresponde a uma intenção primordial do autor. Saber conduzir a recepção, até onde isso é possível, é tarefa daquele que faz suas intenções serem percebidas, como ocorre com o autor-ideal ou o autor-implícito iseriano. O mesmo pode ser notado no autor-modelo de Umberto Eco (1994). A projeção de como o autor-empírico ou real quer ser percebido evidencia que, de fato, a intencionalidade dá origem a estratégias de jogo literário, sobretudo a metacomunicação, em que a linguagem fala sobre a própria linguagem. Ou seja, não é falar da realidade ou da ficção que faz de um romance uma obra reconhecida pelo gênero. A principal estratégia reside na linguagem e no *modo* como ela se configura a partir das regras regulatórias e aleatórias.

Essa fluidez dos gêneros historicamente constituídos como ficcionais de assumirem a realidade do fato histórico e da autobiografia, ou seja, de problematizarem a natureza do pacto de leitura e torná-lo durativo, e não mais encerrado no paratexto, possibilita configurações estéticas em que é recorrente que o leitor-ideal busque a memória coletiva ou o lugar de fala nelas. Assim, o que o romance-histórico sempre havia relativizado é recrudescido pela autoficção e pelo testemunho. Ficção não define o romance ou o conto, mas o modo como historicamente ela foi constituindo tais gêneros é fundamental para que ocorra o jogo da *mímica*, um contrato de leitura em que estar jogando tem prevalência sobre a natureza da coisa representada. Aquela prevalência que o reconhecimento do gênero sedimentado tem sobre suas inovações na recepção conforme Iser (1996).

O testemunho funciona, na narrativa romanesca, naquela condição explicitada por Iser ao tratar das regras regulatória e aleatória. Ao assumir um lugar de fala como testemunha, o autor assume também o conjunto de convenções verticais conforme estabelecidas por Searle. Ter autoridade como testemunha decorre também da possibilidade de se fazer da memória individual uma constituinte da memória coletiva. Esta, como resultado de um conjunto de elementos já comprovados de memórias individuais dispersas, serve como respaldo quando uma nova voz se assume como testemunha. Ela possibilita ao narrador testemunhal o cumprimento de

convenções verticais. Os documentos físicos fazem parte dessa memória. O conhecimento coletivo de imagens de Auschwitz, assim como os vestígios do próprio lugar, dá a uma testemunha, como Primo Levi, a credibilidade para que ele insira a sua memória individual nesse conjunto. Mas Levi optou pelo relato documental e não pelo romance. O seu lugar de fala funciona como o real a partir do qual a *mímica* do romance-de-testemunho se instaura. Iser falaria dessa *mímica* como sendo ela um *como se* ficcional. Mas esse *como se* do romance é o caso da regra que joga contra aquilo que se convencionou: “Isso significa que a regra regulatória fixa os parâmetros do ser-jogador; isso é válido mesmo quando os jogos são jogados contra sua forma estabilizada por convenções no conjunto em que se inserem. Pois sua estrutura se mantém mesmo no estado de inversão” (ISER, 2013, pp. 364-365). Ou seja, o *como se* apenas lembra agora que o que se tem em mãos para ler é romance e não documento puro. O jogo que instaura a obra como romance é a *mimese II*, conforme estabelecida por Paul Ricoeur (1994): é a configuração da obra, como narrativa literária, a partir da memória, que constitui o jogo por parte do autor-testemunha. “Com *mimese II*, abre-se o reino do *como se*. Eu poderia ter dito o reino da *ficção*, de acordo com um uso corrente em crítica literária” (p. 101, grifos do autor), mas o filósofo sabe que a configuração da narrativa literária não pode ficar limitada à natureza de verdade ou de invenção do narrado. Configuração é um processo de elaborar os recursos que a tradição da narrativa foi disponibilizando ao longo de sua formação. “A constituição de uma tradição, com efeito, repousa sobre o jogo da inovação e da sedimentação. É à sedimentação, para começar por ela, que devem ser relacionados os paradigmas que constituem a tipologia da tessitura da intriga” (p. 107), ou seja, aquela natureza sintagmática, mais do que paradigmática, que constitui um gênero. A organização de uma intriga, mais que sua natureza, é responsável pelo estabelecimento de uma tradição, como produção de sintagmas sedimentados. Paradigma é, no trecho abaixo, o modo como a tradição fixa modelos, normalmente obras consagradas, como base para uma tradição acerca de cada gênero:

Esses paradigmas saíram de uma história sedimentada cuja gênese foi obliterada. [...] Ora, esses paradigmas, eles próprios oriundos de uma inovação anterior, fornecem regras para uma experimentação ulterior no campo narrativo. Essas regras mudam pressionadas por novas invenções, mas mudam lentamente e até resistem à mudança, em virtude do próprio processo de sedimentação (RICOEUR, 1994, pp. 108-109).

Se existe a sedimentação, como base para a criação de pactos de leitura, que esclarece, de imediato, a existência de uma intenção facilmente detectável, a inovação procede como aquela regra que joga contra a regra regulatória e origina a regra aleatória. Ou seja:

Quanto ao outro polo da tradição, a *inovação*, seu estatuto é correlativo ao da sedimentação. Há sempre lugar para a inovação na medida em que o que, em última instância, é produzido na *poiésis* do poema é, sempre uma obra singular, esta obra. É por isso que os paradigmas constituem somente a gramática que regula a composição de obras novas – novas antes de se tornarem típicas. [...] Mas o inverso não é menos verdadeiro: a inovação permanece uma conduta governada por regras: o trabalho da imaginação não nasce do nada. Ele liga-se, de um modo ou de outro, aos paradigmas da tradição. Mas pode manter uma relação variável com esses paradigmas (RICOEUR, 1994, p. 109, grifos do autor).

Estar governada por regras faz com que a inovação, de Ricoeur, se assemelhe à regra aleatória, de Iser. Assim como a sedimentação remete à regra regulatória. Sedimentação e inovação remetem aos dois planos que constituem a recepção, para Iser: reconhecer um gênero literário em sua tradição e criar expectativas para, em seguida, perceber como a obra, em sua individualidade, diferencia-se dos paradigmas através de uma criação particularizada. Aquilo que Iser diz acerca dos gêneros também pode se referir à própria narrativa literária, em Ricoeur, como criadora de novos gêneros e derivados:

O leque de aplicações é vasto; desdobra-se entre os dois polos da aplicação servil e do desvio calculado, passando por todos os graus da “deformação regrada”. O conto, o mito e em geral a narrativa tradicional atêm-se mais ao primeiro polo. Mas à medida que nos afastamos da narrativa tradicional, o desvio, o afastamento torna-se a regra. Assim, boa parte do romance contemporâneo deixa-se definir como anti-romance, na medida em que a contestação predomina sobre o gosto de simplesmente variar a aplicação (RICOEUR, 1994, p. 109).

Embora seja contestável o que Ricoeur diz acerca da opção do conto por um polo menos inovador, sua noção de “anti-romance” aplica-se perfeitamente a possibilidades como a autoficção e o testemunho. O autor que se dedica a uma modalidade nova ou a um subgênero que gera tentativas redutoras de categorização busca modos menos paradigmáticos de configuração. Aquilo que se quer ambíguo, impreciso, afasta-se da regra que o torna imediatamente categorizável, no que se refere à inovação. Mas não há como a inovação não ser uma conduta governada por regras, e estas fazem com que o gênero, bem mais que a modalidade do texto, apareça de modo mais evidente, quando do delineamento de intencionalidades.

Ao procurar definir a literatura de testemunho, Wilberth Salgueiro (2012, p. 299) vê-se tolhido pelas oscilações a que essa modalidade se submete, e chega a categorizá-la como um gênero:

A presença da ficção na confissão e no testemunho não invalida, em hipótese alguma, os traços gerais do “gênero testemunho” (híbrido, aliás, como os demais gêneros, subgêneros e outras formas podem ser). Ao contrário, este cruzamento amplifica a questão. Cada texto, cada caso há de propor protocolos e pactos, que hão de variar, certamente, a partir mesmo do repertório e do acolhimento do leitor.

Esses traços gerais correspondem a um conjunto de procedimentos recorrentes, que levam Salgueiro a considerar como gênero aquilo que pode se configurar conforme inúmeros gêneros literários. Não pode ser uma especificidade do romance. A tentativa de estabelecimento desses traços gerais esbarra, conforme o próprio autor, nas possibilidades de a escrita literária testemunhal subverter o que seria o seu paradigma. Ou seja:

Para cada um desses traços, poderia, se fosse o caso, listar contra-exemplos de textos testemunhais que não são em primeira pessoa (1), em que não há “sinceridade” no relato (2), em que o desejo de justiça é irrelevante (3), em que a vontade de resistência é mínima (4), em que o valor estético, de “altas literaturas”, deseja se impor desde sempre ao valor ético (5), em que o relato se refere a poucos ou mesmo a um sujeito (6), em que não se detecta trauma fundamental algum (7), em que rancor e ressentimento inexistem (8), em que o vínculo com a história dos homens é bem tênue (9), em que não há sinais nem de sentimento de vergonha (10), nem de culpa (11), e em que não aparece a problemática da irrepresentabilidade do trauma (12). Mas, evidentemente, vale o conjunto dos traços e o diálogo entre estes e outros elementos. Destaque-se que a questão da verdade, da sinceridade, da confiabilidade do testemunho é apenas uma das pontas, a mais visível talvez (SALGUEIRO, 2012, p. 293).

As negações que o autor lista no trecho correspondem a rompimentos de paradigmas. Esses traços gerais, ao todo doze, correspondem à forma afirmativa daquilo que, no trecho, o autor admite já ter visto não ocorrer em textos reconhecidamente testemunhais. Chama a atenção, sobretudo, a quarta negativa, que sugere que o testemunho pretenda ser antes documento que grande literatura. Da mesma forma, o atrelamento a uma permanência na memória como traço passional limita o lugar de fala àqueles que ainda escrevem sob o impacto do fato narrado. A necessidade do trauma limita a possibilidade de testemunho àquela categoria da testemunha de primeiro grau, que vivenciou o fato traumático para a

coletividade. Assim, as testemunhas oculares e as que ouviram relatos de vítimas perdem seu direito à voz.

Tais traços comuns correspondem a uma tentativa de categorização. Novamente, é o esforço pela criação de um paradigma, do qual autores terão que escapar, através da inovação.

No entanto, a literatura tratada como de testemunho, sobretudo configurada como romance, mostra que esses traços poderiam definir a narrativa documental, como a de Primo Levi, mas não a produção romanesca acerca dos grandes traumas coletivos narrados por autores que se assumem como possuidores do direito ao lugar de fala da testemunha. É o que ocorre, por exemplo, com romancistas como Imre Kertész, Orhan Pamuk, Herta Müller, J. M. Coetzee e Patrick Modiano. A condição de quem está presente em um trauma coletivo traz graus diferentes de experiência traumática. Coetzee não é vítima do *apartheid*, mas conviveu com ele. Pamuk tem uma visão quase jornalística da ocidentalização do seu país muçulmano. Já Müller, Kertész e Modiano vivem em países invadidos outrora pela Alemanha nazista. A natureza dos traumas é diversa. Vai do olhar amedrontado de Müller à condição de filho de vítima da Shoah, como Modiano. A possibilidade de narrar traumas coletivos como pessoas que estavam presentes quando eles aconteceram cria uma possibilidade de romances-de-testemunho que subvertem as categorias que Salgueiro estabelece. No entanto, são autores que conviveram com traumas coletivos, testemunhas de graus diferentes. As configurações de suas obras mostram processos de mimetização que perseguem antes a inovação que a sedimentação. Em casos como o de Pamuk e Müller, de modo mais tímido. Em Kertész e Modiano, de modo arrebatador. Assim, é mais fácil chamar as obras dos primeiros de romance, enquanto que Modiano, por exemplo, possui obras que desafiam classificações menos cuidadosas. No Brasil, essa ambiguidade é algo que se percebe em obras como *Ainda estou aqui* e *Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva, em que o testemunho se aproxima ou se afasta do documento em direção ao romance; uma ou outra dessas possibilidades pode ser percebida na trilogia *O lugar mais sombrio*, de Milton Hatoum; na produção de Conceição Evaristo ou em *Torto arado*, de Itamar Vieira Júnior. Ser testemunha exige que o romance, tantas vezes, jogue contra si.

UM OLHAR SOBRE O CASO DE *DORA BRUDER*, DE PATRICK MODIANO: O TESTEMUNHO COMO CONFIGURAÇÃO ROMANESCA

Patrick Modiano é um dos casos mais significativos dos caminhos imbricados que a literatura das últimas décadas tem assumido, sobretudo no que se refere à ambiguidade dos pactos de leitura. Definido, frequentemente, como memorialista, o que se encontra na sua produção narrativa não se parece com os paradigmas recorrentes quando a categorização se resume a configurações mais estanques. O memorialista acabou por tornar-se, ao mesmo tempo e pelas mesmas obras, um documentarista, um biógrafo, um autor de romances policiais e até mesmo um historiador. No entanto, o que percorre a produção de Modiano é sua evidente intenção de produzir romances.

A definição dada pela Wikipedia inglesa para *Dora Bruder* faz uso dessa variedade de categorias como se elas naturalmente se imbricassem:

Dora Bruder é uma biografia, uma autobiografia e um romance policial do escritor francês Patrick Modiano sobre uma garota adolescente judia que desapareceu durante a ocupação alemã em Paris. Foi lançado na França em 2 de abril de 1997 e publicado em inglês em novembro de 2014 (WIKIPEDIA, 2021a, [s.p.], grifo do autor).³

Na Wikipedia francesa, essa alternância de categorizações é vista como problemática, e a palavra do próprio autor sobre sua intenção ganha relevância:

Dora Bruder é uma narrativa ao mesmo tempo biográfica e autobiográfica de Patrick Modiano publicada em 2 de abril de 1997 pelas Edições Gallimard. Ainda que por vezes considerada como um romance por jornalistas e ensaístas, ela é para seu autor uma pesquisa, com uma forte implicação pessoal por tentar reconstituir a vida de uma moça parisiense de confissão judaica, Dora Bruder, desaparecida em Paris em uma manhã de 1941 (WIKIPEDIA, 2021b, [s.p.], grifo do autor).⁴

³ “**Dora Bruder** is a biography, an autobiography and a detective novel by French writer Patrick Modiano about a Jewish teenage girl who went missing during the German occupation of Paris. It was first published in French on 2 April 1997 and published in English in November 2014.” As traduções de citações em língua estrangeira são de minha responsabilidade.

⁴ “**Dora Bruder** est un récit à la fois biographique et autobiographique de Patrick Modiano publié le 2 avril 1997 aux éditions Gallimard. Bien que parfois considéré à tort comme un roman par des journalistes ou des enseignants, c’est pour son auteur une enquête, à forte implication personnelle, pour essayer de reconstituer la vie d’une fille parisienne de confession juive, Dora Bruder, disparue à Paris un jour de 1941.”

Essas categorizações tornam-se confusas quando não amparadas pela teoria literária. Por isso, o fato de a obra ser definida como romance por jornalistas e acadêmicos é sintomático desse reconhecimento das possibilidades da configuração narrativa do gênero, enquanto a visão mais trivial atenta para a temática da obra. O fato de existir um eu que narra falando da própria narrativa dá origem à categorização como autobiografia, enquanto o fato de o tema referir-se a um outro, objeto de pesquisa, faz com que a redução do texto à intriga o enxergue como simples biografia. O esforço de Modiano por criar uma narrativa voltada à inovação, em que é o valor artístico que justifica a elaboração, é percebido em ensaios, nos quais a natureza ambígua é evidenciada:

Dora Bruder é uma obra ambígua na medida em que se apresenta como um livro de arquivos e vestígios, construído na investigação de um narrador para descobrir a verdade sobre uma jovem desaparecida durante a Ocupação. [...] A investigação como encenação do arquivo centra-se então na escrita da História como no poder da literatura de falar da realidade e de preservar a memória. O próprio livro memorial torna-se um arquivo e um vestígio, um túmulo monumental de destinos mínimos, mas redescobre o valor heurístico e denunciante da ficção (DOUZOU, 2021, [s.p.], grifo do autor).⁵

A palavra “ficção” foi usada para não se definir a obra como romanesca. Percebe-se o atropelo do articulista ao querer enumerar os aspectos de pesquisa, de memorialismo, de historiografia que a narrativa possibilita para concluir que tudo isso são possibilidades da narrativa ficcional, que evidencia, assim, seu valor heurístico e de denúncia. O articulista fala em redescoberta como se, em algum momento, essas possibilidades” da ficção romanesca tivessem sido obliteradas; na verdade, essa conclusão resulta do impacto da configuração romanesca de uma narrativa que, se fosse historiografia ou biografia, teria assumido outros paradigmas de gênero, reconhecíveis pelo leitor de relato documental.

O romance *Dora Bruder* é uma das obras de Patrick Modiano categorizadas como tratando da memória em mais de uma de suas formas. Nele, o eu que narra, no entanto, separa o sujeito narrador do objeto

⁵ “**Dora Bruder** est une œuvre ambiguë en ce qu’elle se présente comme un livre d’archives et de traces, construit sur l’enquête que mène un narrateur pour découvrir la vérité sur une jeune fugueuse pendant l’Occupation. [...] L’enquête comme mise en scène de l’archive se penche alors sur l’écriture de l’Histoire comme sur le pouvoir de la littérature à dire le réel et à conserver la mémoire. Le livre mémorial devient lui-même archive et trace, tombeau monumental de destins minimes, mais redécouvre la valeur heuristique et dénonciatrice de la fiction.”

narrado. A memória assoma como coletiva, e o autor, como testemunha. Uma testemunha de terceiro grau, que narra o que soube por terceiros, mas que está diretamente ligado ao seu objeto pela coincidência de elementos identitários.

O autor é um judeu filho de um sobrevivente da ocupação nazista na França e de uma atriz belga. Tratar o pai, Albert, como um sobrevivente da Shoah não é uma posição ideal, embora não deixe de ser real. Comerciante, ele nem se identificou como judeu nem usou as insígnias que seu povo era obrigado a usar. Foi preso pelos nazistas, mas escapou de um destino trágico através da intervenção de um amigo, um francês que colaborava com os ocupadores. Foi esse amigo que o levou a se tornar um negociante protegido pelos ocupantes, a enriquecer, e a ser visto como um traidor de seu povo e de seu país.

A figura do francês agente do nazismo é recorrente em Modiano, como em *Ronda da noite*. Na sua rotina, o menino foi criado pelos avós ou viveu em colégios internos. A presença do povo judeu e a memória da Ocupação ocorrem a ele de forma indireta, como ter morado em um apartamento onde viveu uma família dizimada em um campo de extermínio, ou ter como melhor amigo um escritor que foi outro agente do nazismo. A experiência de Modiano fez dele uma testemunha dos dois lados da Ocupação. Nascido em 1945, o autor assimilou essa memória, seja a da vítima ou a do pária, a partir de narrativas que lhe foram transmitidas. A sua memória da Ocupação, tema primordial de sua obra, é a construção de relatos, como o que o escritor já consagrado faz em *Dora Bruder*.

Parece paradoxal que o escritor que se tornou uma figura essencial contra o esquecimento e a possibilidade do perdão, riscos que Paul Ricoeur (2007) apontava, sobretudo diante dos negacionismos atuais, seja uma testemunha que assumiu um lugar de fala específico, o do narrador literário, a partir de narrativas do que ele não vivenciou como testemunha de primeiro grau, a visual. Existe uma produção teórica vasta a respeito da testemunha. Dentre os que buscaram categorizá-la, destacam-se Walter Benjamin, Émile Benveniste e Giorgio Agamben. O fato de eles terem tratado disso em épocas diferentes do século XX evidencia modos diferentes de relacionar aquele que assume o testemunho com sua relação com o que narra. Em Benveniste, a oposição entre a testemunha de primeiro tipo, a visual, e a de segundo, a auditiva, já antecipava as categorias de Agamben: *testis*, a testemunha que precisa provar, quase sempre em situação de

juízo, a verdade do que narra; *superstes*, a testemunha que vivenciou o narrado e fala como sobrevivente.

O “manter-se no fato” do *superstes* remete à situação singular do sobrevivente como alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte. Nosso *mártir* moderno está mais perto deste sentido do que do testemunho como *testis*. O modelo do testemunho como *superstes* tem a audição e não a visão em seu centro. Pensar a história a partir dele significa aprender a diminuir o papel dado ao *ístor* do termo e se pensar em uma história mais auricular: aberta aos testemunhos e também ao próprio evento do testemunhar, sem reduzir o testemunho a *meio*. O modelo do testemunho como *testis* é visual e corresponde ao modelo do saber representacionista do *positivismo*, com sua concepção instrumental da linguagem e que crê na possibilidade de se transitar entre o tempo da cena histórica (ou a “cena do crime”) e o tempo em que se escreve a história (ou se desenrola o tribunal) (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5).

Trata-se de uma condição ambígua quando se pensa que a função primordial do testemunho escrito é servir como arquivo (BRITO JÚNIOR, 2013). Assim, a condição da testemunha auricular como *mártir* desequilibra a condição dessa mesma testemunha quando ela é narradora do que ouviu, mas não do que vivenciou e viu. Afinal, o *superstes* é a testemunha que funciona como arquivo, no sentido de sua memória individual ser constitutiva da coletiva. O modelo positivista do *testis* é aquele que pressupõe a narrativa da testemunha como prova. Ou seja, a função do *testis* exemplifica o que Searle havia evidenciado através de suas convenções verticais. Ela precisa de provas do que narra. Não é protagonista do que narra. Para ela, não basta apenas ter presenciado o que narra; seu discurso precisa de ancoragem em um *ethos* que gere confiabilidade. Da mesma forma, é a verossimilhança construída através da narrativa um elemento que a aproxima das convenções verticais. Crer nela é crer em seu relato, na forma de pacto: é aquela confiança que ocorre, por exemplo, no pacto autobiográfico.

A situação da obra de Modiano oscila entre essa confiança em um *testis* que não protagoniza seu relato, pensando nele como narrador-empírico, e que precisa constituir um conjunto de provas que o aproximam das convenções verticais, e a proximidade com uma condição de *superstes*, devido à sua proximidade com as vítimas dos traumas coletivos que narra. A distância que separa o nascimento de Modiano do trauma coletivo da Ocupação é pequena o suficiente para que ele sofra ainda com diversas de suas consequências, sobretudo nos meios em que circula, como a família, o internato e a vida intelectual. Os relatos ouvidos durante sua formação são

de pessoas ligadas aos efeitos mais traumáticos da Ocupação. O estigma de pertencer a uma raça perseguida o acompanha, motivando, no escritor, a sua representação. Modiano já antecedia os intuitos do negacionismo, que foi crescendo, e contra o qual existe uma demanda por testemunhas. Assumir uma voz testemunhal exige estratégias narrativas:

A situação radicalmente outra, na qual todos deveriam morrer, constitui sua origem negativa. A indizibilidade do testemunho ganha com este aspecto um peso inaudito. Mas o negacionismo é também perverso, porque toca no *sentimento de irrealidade da situação vivida*. O teor de irrealidade é sabidamente característico quando se trata da percepção da memória do trauma. Mas, para o sobrevivente, esta “irrealidade” da cena encriptada *desconstrói o próprio teor de realidade do restante do mundo*. E mais, o negacionista parece coincidir com o sentimento comum que afirma a impossibilidade de algo tão excepcional. O apagamento dos locais e das marcas das atrocidades corresponde àquilo que no imaginário posterior também tende a se afirmar: não foi verdade. A *resistência*, quando se trata de enfrentar o real, parece estar do lado do negacionismo. Este sentimento comum mora no próprio sobrevivente e o tortura, gerando uma visão cindida da realidade (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 10, grifos do autor).

O desafio para um autor como Modiano é demonstrar que *foi verdade*. Ele não assume a condição de Primo Levi, de quem convive com a indizibilidade do que precisa ser narrado, não somente pela “irrealidade da situação vivida” quanto pela impossibilidade de o ato de narrar levar à superação do trauma. Modiano assume uma posição coletiva de quem sabe que *foi verdade*, que acaba por tornar-se uma condição individual de *testis* que deve dispor da prova. Os fatos que antecederam seu nascimento passam a importar mais que as consequências destes em sua formação. O narrador da memória individual assume, desde as primeiras obras, também a memória coletiva. O memorialismo de uma trilogia composta por *Flores da ruína*, *Remissão da pena* e *Primavera de cão*, publicadas nas décadas de 1980 e 1990, é perpassado pelo de obras como *Ronda da noite* e *Dora Bruder*, separadas por quase trinta anos. A atenção para a própria formação, para a infância e a juventude, alterna-se com recuos para o período da Ocupação. Como se a figura do pai, enriquecido através da traição ao povo e ao país, tivesse que ser explicada através de um protagonista que representasse as mesmas atitudes, como é o narrador ilógico de *Ronda da noite*: a narrativa em primeira pessoa acaba enquanto o personagem foge da perseguição dos nazistas, dirigindo por uma estrada; ele sabe que vai morrer assim que o carro parar, mas o tempo da narração finge confundir-se com o da narrativa, mesmo havendo interpelações a um leitor de uma narrativa que, dando-se crédito ao seu desfecho, não teria

como ter sido escrita. É o tipo de pacto de leitura que precisa de um leitor-ideal, aquele que conhece a biografia do autor e sabe que a autoridade para falar dos traidores vem do convívio com pessoas que o foram.

Modiano fala do outro quando narra o passado anterior a seu nascimento. Essa imersão na memória coletiva, da qual se é testemunha sobretudo auricular, exige do autor aquela condição de testemunha que pode demonstrar a veracidade do que relata. Os limites da ficcionalização dessa memória oscilam entre o imaginário escancarado como fingimento de *Uma rua de Roma*, de 1968, e *Dora Bruder*, de 1997, em que a natureza documental do narrado esconde eventuais incursões pela ficção. O que une as duas obras é sua configuração como gênero: aquele primeiro plano de recepção iseriano faz dessas obras romances. Mas o teor documental de uma obra como *Dora Bruder* leva teóricos a categorizarem o texto até mesmo como historiografia. Há quem atente para a literariedade do texto como se ela fosse acidental. Ou secundária, como ocorre com Levi.

Modiano consegue, assim, representar fatos anteriores à sua memória individual e ser aceito como narrador confiável. A sua condição de testemunha que precisa dos indícios que servem para sustentar as convenções verticais, mesmo em obra configurada a partir dos elementos primordiais do romance, é efetivada através de dois recursos que corporificam a obra: a narrativa da pesquisa empreendida pelo eu que narra, não como etapa anterior à narração, mas como concomitante a ela; as informações resultantes dessa pesquisa e que, dispostas cronologicamente como obtidas no tempo presente da narração, constituem a biografia da personagem que aparece como o outro. Modiano agrega aqui aquele eu do narrador que deve ser identificado com o próprio autor ao relato acerca do outro, vítima direta dos traumas coletivos do povo judeu durante a Ocupação.

A voz do narrador identificado com o autor necessita de um pacto de leitura aparentado ao da autoficção, mas não idêntico. Em *Dora Bruder*, não se quer a ambiguidade acerca dessa identificação, pois a certeza garante ao autor-testemunha a sua confiabilidade. Os pactos se aparentam porque o leitor de *Dora Bruder* precisa saber, por meios extraliterários, que o autor soube da existência da garota através de conversas com amigos, através dos quais chegou ao anúncio, que aparece na página inicial da narrativa:

Há oito anos, folheando o velho jornal *Paris-Soir*, de 31 de dezembro de 1941, encontrei esta chamada: “De ontem a hoje”. Embaixo, estava escrito:

“PARIS

Procura-se uma jovem, Dora Bruder, 15 anos, 1,55cm, rosto oval, olhos marrom-acinzentados, casacão cinza, suéter bordô, saia e chapéu azul-marinho, sapatos marrons. Qualquer informação dirigir-se ao Sr. e à Sra. Bruder, bulevar Ornano, 41, Paris” (MODIANO, 2014, p. 5).

O trecho instaura um tempo presente para a narração, um eu que narra, ao mesmo tempo em que ancora sua narrativa em um tempo passado, localizada no espaço da cidade. Poderia parecer uma simples oposição entre tempo da narração, o presente em que se narra, e o tempo da narrativa, aquele dos fatos narrados, mas o eu que narra também é personagem e a narrativa de sua pesquisa não deve ser reduzida à narração. É nesse presente que o narrador-personagem reconstitui a biografia incompleta de Dora Bruder. Formar uma biografia demanda a descoberta de fatos apoiados em documentos que os comprovem. O texto constitui-se, assim, progressivamente, numa dialética que vai da hipótese à pesquisa, chegando ao documento e à posterior avaliação da validade da hipótese original. Para tanto, é preciso que as descobertas estejam validadas pela transcrição desses documentos. Eles funcionam como assimilação das convenções verticais. Fazem do autor uma testemunha que, se não esteve presente nos fatos e não possui experiência visual deles, comprova-os como pesquisador. Sua condição de biógrafo não é a do biógrafo canônico: sua presença como eu não é de mero ajuntador de fatos, pois existe uma passionalidade que percorre a falsa frieza do narrador, evidenciada, por exemplo, na reprodução das cartas em que judeus pedem informações sobre familiares desaparecidos a autoridades. O conjunto delas ocupa quase um capítulo inteiro. Não estão ali como mera prova, mas como exposição passional do trauma coletivo. Por isso, o “nós” a que esse eu se dirige está localizado no presente em que se narra:

Aqueles a quem elas foram endereçadas não se importaram com elas, e agora somos nós, que não éramos nascidos naquela época, os destinatários e guardiões:

“Sr. Chefe de Polícia

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

“Senhor Diretor do Serviço dos Judeus

Solicito que, com sua extrema boa vontade, possa libertar do campo de Drancy minha filha Nelly Traumann...” (MODIANO, 2014, p. 79).

A sequência de requerimentos vai se tornando mais contundente, conforme os detalhes de desaparecimentos e características que personalizam os desaparecidos vão sendo reproduzidos. O narrador já havia se localizado no agora da narração, que se estende também ao tempo da leitura, o que faz com que os leitores sejam guardiões desses documentos, no sentido de que seu teor não pode cair no esquecimento nem ser objeto de perdão. Muito menos, tais documentos e seu teor serem negados como fatos históricos. A partir da sua garota desaparecida e da reconstituição dos passos dela até o envio a um campo de extermínio, o narrador constrói a narrativa de um grupo, no qual ele estaria inserido se tivesse nascido pouco antes. Se o texto contém as reproduções de documentos pessoais de Dora e de sua família, como provas que encadeiam uma narrativa sobre um outro, pode-se enxergar o quanto esses documentos são modelos do que ocorria com o grupo vitimado. Ou seja:

“Bruder Ernesto

21.5.99 – Viena

nº do processo judeu: 49091

Profissão: Sem

Mutilado de guerra 100%, 2ª classe legionário francês, com sequelas de gás venenoso, tuberculose pulmonar.

Registro central E56404”

Mais embaixo, a ficha tem uma inscrição e um carimbo; “Encontra-se no campo de Drancy” (MODIANO, 2014, p. 76).

O documento acima é parte de uma biografia, mas também é memória coletiva. Modiano também teve o pai preso pelos nazistas. Certamente, também teria sido possuidor de um registro assim, não fosse a condição de pária. A memória como registro auricular junta-se aqui à experiência coletiva, diante da qual o autor pode assumir um lugar de fala testemunhal. A possibilidade da escrita autorreferencial, em abismo, instaura um presente da narração e um diálogo com o leitor, colocado como uma primeira pessoa e nunca uma segunda, o que estabelece a cumplicidade de um pacto de leitura que finge que o agora mencionado em um momento seja o mesmo da leitura; esse fingimento, que gera suspense, é recurso tipicamente ficcional, romanesco:

Precisamos de tempo, para que venha à luz o que estava escondido. Nos registros há pistas, mas não sabemos onde eles estão escondidos, quais são os seus guardiões, se estes vão permitir nossa intromissão. Ou, quem sabe, esqueceram-se simplesmente de que os registros existem. É preciso paciência (MODIANO, 2014, p. 11).

Seria uma percepção ingênua das configurações dos gêneros, literários ou não, entender esses recursos típicos da narrativa ficcional como uma inovação do gênero biografia. Da mesma forma, da asserção pura. Trata-se de fingimento ficcional fazer com que o presente da narração seja o mesmo da leitura. Ou, ainda mais, quando esse presente também é constitutivo da narrativa. Está-se diante de uma configuração que busca a inovação, no sentido de Ricoeur. Ou, no sentido de Iser, de um gênero que oferece a seu leitor uma possibilidade de reconhecimento, de confrontação com seus paradigmas, para que, durante a leitura, fiquem evidentes os modos através dos quais a necessidade de acatamento de convenções verticais não invalida sua configuração a partir de estratégias romanescas, típicas de quem escolheu fingir, mas não mentir. Por isso, *Dora Bruder* permite uma apreensão como romance. O teor testemunhal faz com que os recursos de suspense e retardamento das conclusões não possam ser reduzidos ao da narrativa policial. Modiano é mais complexo que convenções tão simplificadoras. A sua investigação não é detetivesca; é de biógrafo. O olhar memorialístico faz da obra um romance-de-testemunho, subgênero mais complexo que o romance-biográfico, visto de um olhar unicamente exterior. Esse olhar para o outro, personagem da narrativa, mistura-se ao olhar metanarrativo para o autor-narrador. Aquilo que não é sedimentado em gêneros documentais, caso da metanarrativa, é recurso romanesco; aquilo que não é sedimentado no romance, caso da comprovação documental, representa inovação. E a obra ganha com isso em valor testemunhal. A intenção do romancista era chegar a esse efeito de quem joga contra o romance, mas o confirma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Patrick Modiano constitui um dos exemplos de inovação dentro da narrativa de testemunho. Não há como categorizá-lo a todo custo como memorialista, quando atenta para a memória individual, nem como inseri-lo em esferas de gêneros não-literários, como a historiografia ou a tradição pouco literária das biografias. Seu modo de configurar a narrativa deriva dos paradigmas do romance. Como é tendência recorrente

na atualidade, seu apego ao real é aparentado com o da metaficção historiográfica ou o da autoficção. A configuração do gênero romanesco não abandona, por definição, as convenções verticais estabelecidas por Searle. A intencionalidade de produzir narrativas a partir da tradição segmentada do romance para, a partir dela, construir inovações que geram estranhamento e incerteza quanto a categorizações faz de Modiano um representante do retorno do real em gêneros tradicionalmente ficcionais. A opção pelo testemunho, que ocorre de modo menos enfático na produção a partir da memória individual, faz com que sua autoridade como testemunha insira sua obra na condição de arquivo. Ela permanece como reação a negacionismos. Consegue autoridade para dizer que *foi verdade* o que é trauma coletivo. E consegue repercussão, sobretudo, pelo efeito estético, primeiro elemento a reter a atenção do leitor-ideal. É um romance-de-testemunho, como subgênero. O impacto daquilo que narra é consequência das configurações que elabora como artista. O real possui muitos modos de ser mímica, de ser apreendido como jogo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BRITO JÚNIOR, Antonio B. de. A literatura e o local da diferença: entre testemunho e arquivo. *Revista Landa*, Porto Alegre (UFRGS), v. 2, n. 1, 2013, pp. 60-82.
- DOUZOU, Catherine. Naissance d'un fantôme: *Dora Bruder* de Patrick Modiano. *Protée*, v. 35, n. 3, pp. 23-32, hiver 2007.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- MODIANO, Patrick. *Dora Bruder*. Trad. Márcia Cavalcanti Ribas Vieira. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François (et al.). Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007.

- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Trad. Constança Marcondes César. Campinas-SP: Papirus, 1994.
- SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap). *Matraga*, Revista do Programa de Pós-Graduação da Uerj, Rio de Janeiro, v. 39, n. 31, jul./dez. 2012, pp. 284-303.
- SEARLE, John. R. *Intencionalidade*. Trad. Julio Fischer e Tomás Rosa Bueno. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SEARLE, John. *Expressão e significado: estudos da teoria da atos da fala*. Trad. Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luíza Marcondes Garcia. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Tempo e Argumento*. Revista do Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, v. 2, n. 1, jan./jun. 2010, pp. 3-20
- WIKIPEDIA. *Dora Bruder*.
- WIKIPEDIA. *Dora Bruder*.

Recebido: 16/3/2021

Aceito: 17/10/2022

Publicado: 23/2/2023