

Memória e rastro em *Dora Bruder* de Patrick Modiano
Memory and trace in Dora Bruder by Patrick Modiano

https://doi.org/10.46551issn2179-6793RA2022v24n1_a07

Profa. Dra. Ana Karla Canarinos
Prof. Dr. Fabio Ávila Arcanjo

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo a análise do romance *Dora Bruder* (1997), de Patrick Modiano, tendo em vista as questões em torno de rastro e da memória. Considerando que se trata de uma narrativa inserida na tradição literária testemunhal, ao longo deste artigo pretendemos discutir de que maneira o rastro e os vestígios deixados pela protagonista do romance funcionam como uma forma – ainda que lacunar – de resgatar a memória de pessoas anônimas e esquecidas pela História. Sob este aspecto, este artigo apresenta a seguinte hipótese: o rastro em *Dora Bruder* se configura a partir de três instâncias narrativas principais: 1) na representação de Paris; 2) no hibridismo de gênero e 3) na temática do Holocausto.

PALAVRAS-CHAVE: Holocausto; Memória; Espaço; Rastro.

ABSTRACT: This work aims to analyze the novel *Dora Bruder* (1997), by Patrick Modiano, highlighting issues around the trace and the memory. Whereas this is a narrative embedded in the testimonial literary tradition, throughout this article we intend to discuss how the trail and traces left by the protagonist of the novel work as a way – in a lacunar form - to rescue the memory of anonymous people forgotten by history. In this regard, this article presents the following hypothesis: the trail in *Dora Bruder* is configured from three main narrative instances: 1) in the representation of Paris; 2) in the hybridity of gender and 3) in the theme of the Holocaust.

KEYWORDS: Holocaust; Memory; Space; Trace.

Introdução

Em uma instigante apresentação da chamada literatura do trauma, Márcio Seligmann-Silva (2003) evoca o clássico testemunho *A espécie humana*, de Robert Antelme, escrito de forma contígua, no ano de 1947, em relação à libertação dos campos de concentração do *Terceiro Reich*. O teórico brasileiro ilustra o caráter aporético da rememoração testemunhal, articulada em meio a um campo de forças, mediante uma conjugação da latente necessidade de narrar os traumas vivenciados com “a percepção de fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e de sua conseqüente inverossimilhança”¹.

O gesto inaugural da literatura de testemunho ou uma espécie de testemunho *avant la lettre*, dependendo do ponto de vista de quem analisa, apresenta-se alguns anos antes dos seminais escritos de autores sobreviventes da barbárie nazista. Estamos falando do fim da Primeira Guerra Mundial, a partir de duas chaves: a primeira, mais comprometida com o factual, traz o nome de Jean Norton Cru, combatente do exército francês, que vivenciou a traumática realidade dos bombardeios e das trincheiras, relatando tais vivências em suas obras *Témoins* (1929) e *Du Témoignage* (1930).

A segunda chave, digamos mais ficcional, encontra ressonância na obra literária do alemão Erich Maria Remarque, que, a exemplo de Jean Norton Cru, foi igualmente um combatente da Primeira Guerra Mundial. Sua obra *Nada de novo no front* (1929) pode ser considerada um libelo contra a idealização da guerra, construindo um relato deveras cru dos horrores experienciados pelos soldados. A marca caracterizadora da supracitada obra é o desalento, conforme podemos observar nas seguintes palavras: “Não somos mais a juventude. Não

¹ SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 83.

queremos mais conquistar o mundo. Somos fugitivos. Fugimos de nós mesmos e de nossas vidas²”.

A despeito de a Primeira Guerra Mundial ser o cenário propiciador de um gesto de escrita testemunhal que podemos caracterizar como inaugurador, o terreno mais fértil para esse tipo de produção literária foi a experiência traumática vivenciada em campos de concentração e guetos, consequenciais à política burocrática de extermínio operada pela Alemanha nazista. De acordo com Seligmann Silva (2005), a partir de 1970, estudos voltados para lidar com a questão do testemunho ganharam impulso, apesar da existência de textos contíguos ao fim da Segunda Guerra Mundial, como o já citado livro de Robert Antelme e o célebre *É isto um homem*, de Primo Levi, igualmente lançado em 1947.

Há, portanto, certo hiato entre a escrita e a plena recepção dos textos, provocado, entre outras coisas, por uma malfadada tentativa de esquecer o passado. A respeito do testemunho, Annette Wieviorka tece importantes considerações:

O testemunho, sobretudo quando se encontra integrado em um movimento de massas, exprime tanto a experiência individual quanto os discursos que a sociedade faz, no momento em que a testemunha conta a sua história a respeito dos acontecimentos enfrentados por ela. Ele diz, em princípio, o que cada indivíduo, cada vida, cada experiência do Holocausto tem de irredutivelmente único.³

Há, e o excerto anterior sacramenta essa ideia, um deslizamento entre aquilo que seria da ordem do partilhado (um determinado testemunho se soma aos demais textos pautados pelo mesmo projeto de fala, compondo um mesmo domínio de mobilização) e o individual, corroborando na célebre definição de Paul Ricoeur: “a especificidade do testemunho consiste no fato de que a

² REMARQUE, 2010, p. 75.

³ WIERVIORKA, 1998, p. 13. No original: “Le Témoignage, surtout quand il se trouve intégré à un mouvement de masse, exprime, autant que l’expérience individuelle, le ou les discours que la société tient, au moment où le témoin conte son histoire, sur les événements que le témoin a traversés. Il dit, en principe, ce que chaque individu, chaque vie, chaque expérience de la Shoah a d’irréductiblement unique”.

asserção de realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha⁴.

Isto posto, é basilar a afirmação segundo a qual ninguém pode testemunhar por aqueles que vivenciaram os acontecimentos traumáticos. Há essa especificidade individualizada, ao mesmo tempo em que temos um elemento coletivo dessa atividade, culminando em uma necessidade de testemunhar. Existe, destarte, um dever de transmissão, os memorialistas sendo porta-vozes daqueles que sucumbiram ao sistema totalitário, mas há um dever de conscientização – “tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente)⁵”. Notemos o quão aporético é essa escrita, pois ela precisa conjugar pontos de inflexão destoantes, tais como a necessidade com a impossibilidade, o individual com o partilhado e a denegação com a perlaboração.

Após esse longo preâmbulo, chegamos ao cerne da obra que se constitui como corpus do presente artigo, já que ela embaralha ainda mais essa sinuosa escrita testemunhal. Como classificar *Dora Bruder*, de Patrick Modiano? A partir do que afirmamos, em linhas anteriores, ela não pode ser caracterizada como literatura de testemunho, uma vez que, em nenhum momento, escutamos a voz da homônima personagem. Façamos um rápido exercício de síntese para explicar do que se trata o livro em questão. Patrick Modiano, ganhador do prêmio Nobel da Literatura no ano de 2014, é um dos autores contemporâneos franceses mais conhecidos, justamente pela mistura de diversos gêneros em sua prosa narrativa: relatos autobiográficos e memorialísticos, dados estatísticos de jornais, cartas e narrativas fictícias que extrapolam o plano da autoficção. O hibridismo de gênero é uma técnica narrativa largamente utilizada por diversos autores vanguardistas do século XX, e já aparece como a tônica das obras de Modiano desde *Flores da Ruína* (1991) permanecendo como uma característica

⁴ RICOEUR, 2007, p. 172.

⁵ GAGNEBIN, 2009, p. 47.

determinante no romance *Dora Bruder* (1997). Para além do hibridismo narrativo, o autor também constrói em seus diversos romances – desde *La place de l'étoile* (1968) até *Dora Bruder* – uma Paris tão protagonista quanto os próprios personagens. Ou seja, o espaço ganha uma dimensão subjetiva no romance, a ponto de roubar o protagonismo. Por um lado, isso se deve à obsessão de Modiano em representar as ruas, ruelas, os arrondissements e boulevards de Paris, como uma tentativa de apreender essa cidade que, por todo o século XIX, tornou-se a mais importante no cenário artístico mundial, ao ponto de ser considerada por Pascale Casanova, em *A república mundial das letras*, como a “cidade-literatura⁶”. Outro aspecto de destaque da produção literária de Modiano é a recorrência da temática do Holocausto, que aparece desde a elaboração do roteiro do filme *Lacombe Lucien* (1974), juntamente com o cineasta Louis Malle, até a publicação de *Dora Bruder* (1997).

No ano de 1987, Modiano estava folheando um antigo exemplar do jornal *Paris-Soir*, datado de 31 de dezembro de 1941, quando sua atenção se voltou para uma curiosa chamada:

Paris

Procura-se uma jovem, Dora Bruder, 15 anos, 1,55cm, rosto oval, olhos marrom-acinzentados, casaca cinza, suéter bordô, saia e chapeuzinho azul-marinho, sapatos marrons. Qualquer informação dirigir-se ao Sr. e à Sra. Bruder, bulevar Ornano, 41, Paris.⁷

Este é o ponto de partida para um intenso trabalho de pesquisa que culminou no livro a ser analisado em nosso artigo. Nossa principal hipótese, a ser mais bem trabalhada nas próximas linhas, é de que Modiano aceita a impossibilidade de narrar o horror, optando pela técnica narrativa do registro lacunar. Diante disso, o que desenvolveremos a seguir é a análise dessa tentativa de o narrador reconstruir uma experiência traumática da qual ele não fez parte e, complicando ainda mais, de uma personagem que ele não pôde

⁶ CASANOVA, 2002, p. 40.

⁷ MODIANO, 2014, p.5.

conhecer, por ela não ser uma sobrevivente, mas, sim, uma afogada (LEVI, 2004). Ademais, faremos uma análise da ideia de rastro, presente fortemente na escrita do autor, a partir de três aspectos que se entrelaçam e compõem a tônica do romance: 1) o hibridismo de gênero; 2) o espaço da cidade e 3) a temática do Holocausto. Estes três norteadores estão amalgamados na narrativa na voz em primeira pessoa do narrador-autor.

Uma análise de Dora Bruder

A cidade, enquanto um elemento norteador do texto, acompanha o protagonismo do anúncio do desaparecimento de Dora. O narrador, em 1997, ao conhecer o anúncio da fuga da menina do pensionato Sagrado Coração de Maria, em 1941 – período da Ocupação nazista na França - inicia uma busca de reconstituição da memória da família Bruder, cuja origem judaica os levou ao Campo de Concentração de Auschwitz, em 1942. Entretanto, os arquivos pesquisados pelo narrador e constantemente solicitados e citados, não dão acesso ao que ele de fato procura: a reconstrução da memória de Dora Bruder de um ponto de sua subjetividade, seus sentimentos, seus caminhos percorridos e suas intenções. Sob este aspecto, o narrador só consegue acessar a jovem judia por um efeito de identificação e imaginação que, ao mesmo tempo em que constrói a ficção, também tem por objetivo compor o discurso histórico. Há um movimento duplo na narrativa de Modiano: ao mesmo tempo em que recorre à ficção para suprir as lacunas deixadas pela História, há o movimento de banir a literatura com o objetivo de alcançar uma espécie de objetividade científica do discurso histórico e de apresentar as ações e os fatos em torno da personagem com precisão e exatidão. Para tanto, o narrador inicia sua empreitada investigando os arquivos e rastros pessoais e públicos deixados por Dora, misturando a todo momento o poder da História e da literatura para contar o real e preservar a memória do Holocausto. Portanto, o próprio livro memorial torna-

se arquivo, vestígio e rastro dos destinos da família Bruder. E, na ausência de muitos documentos e relatos de testemunhas sobre Dora, a cidade torna-se o único elo que o narrador encontra para se conectar com as experiências vividas pela protagonista.

A abundância de detalhes que o narrador recorrentemente dá ao leitor a respeito da topografia parisiense contrasta com a insuficiência de dados e vestígios encontrados da protagonista. Em trechos como “Conheço bem este bairro do bulevar Ornano. Quando eu era criança, minha mãe me levava ao Mercado das Pulgas de Saint-Ouen”⁸, o narrador já percebe no espaço uma ligação com a protagonista, uma vez que ele enfatiza que conhece muito bem o bairro onde ela foi criada. No entanto, como o narrador não tem muitos documentos aos quais acessar, pois “as pistas de Dora Bruder e seus pais, nesse inverno de 1926, se perdem nos subúrbios de Paris, na região nordeste, à margem do canal de l’Ourcq”⁹, ele pressupõe e imagina quais teriam sido os passos e os sentimentos de Dora ao fugir do Sagrado Coração de Maria: “o que nos faz decidir a empreender uma fuga? [...] Suponho que a madre superiora tenha procurado rapidamente os pais de Dora, para saber se ela tinha ficado com eles”¹⁰. Ou seja, neste trecho, o discurso imaginativo ganha maior destaque sobre o discurso científico, justamente pela ausência de recursos historiográficos capazes de oferecer com exatidão os motivos que levaram Dora a fugir do pensionato. O que o narrador tem são os rastros, e a cidade acaba por ser o principal deles.

Se por um lado, a obsessão pelos rastros de Dora abre espaço para o ficcional através das recorrentes sugestões desse narrador-detetive a respeito das atitudes da menina: “Com o mapa do metrô, tento refazer o trajeto de Dora. Para evitar muitas mudanças de linhas, devia pegar o metrô em Nation [...]. Seus pais a levariam?”¹¹; por outro lado, os rastros de Dora deixados na cidade

⁸ MODIANO, 2014, p. 5.

⁹ MODIANO, 2014, p. 17.

¹⁰ MODIANO, 2014, p. 54

¹¹ MODIANO, 2014, p. 41.

– e que o narrador acessa pela via da flânerie –, funcionam também como um resgate da própria memória pessoal:

Há vinte anos, experimentei uma aventura parecida. Soube que meu pai fora hospitalizado no Pitié-Salpêtrière. [...] Lembro que vaguei durante horas pelo enorme hospital, à sua procura. Entrava em prédios antigos, nas salas de enfermaria, repletas de camas, e as perguntas que fazia às enfermeiras recebiam sempre respostas contraditórias. [...] Eles me lembravam Manon Lescaut, a época em que esse lugar era usado como prisão para mulheres, com o sinistro nome de Hôpital Général, antes de que fossem deportadas para Louisiane.¹²

Portanto, os rastros de Dora estão tanto entrelaçados com a representação da cidade quanto com o hibridismo textual. O narrador cita obituários, lista de entrada de judeus nos campos de concentração, notas e colunas de jornais, cartas endereçadas aos chefes de polícia e relatos autobiográficos. A prerrogativa de cientificidade destes documentos de jornais ou de cartas contrapõe, em alguma medida, a imaginação literária do narrador na reconstituição da memória de Dora. No entanto, tanto os documentos oficiais quanto a ficcionalidade compõem o rastro deixado por Dora Bruder. A ficcionalidade, por sua vez, perpassa sobretudo pela representação da Paris de Modiano.

Patrick Modiano não é o primeiro autor a colocar a capital francesa como protagonista de suas obras. Charles Baudelaire, em *Fleurs du Mal*, também já colocava os problemas da modernidade urbana como centro de sua poesia. A Paris de Charles Baudelaire presenciou o Barão Haussmann reestruturar a velha cidade a partir da construção dos bulevares, galerias e alargamento das ruas: “Calçadas largas eram raridade antes de Haussmann, as estreitas ofereciam pouca proteção contra os veículos. A flânerie dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias¹³”. Ou seja, o desenvolvimento da nova Paris foi o pontapé inicial para que o ato de flunar pela cidade se tornasse possível. Os caminhos cobertos de vidro, revestidos de

12 MODIANO, 2014, p. 15.

13 BENJAMIN, 1994, p. 34-35.

mármore e com blocos de casas luxuosas em frente a suas ruas largas com novas calçadas tornam-se “a parada predileta dos passeadores e dos fumantes, esse picadeiro de todas as pequenas ocupações imagináveis encontra seu cronista e seu filósofo¹⁴”. É nesse sentido que o próprio espaço da cidade, ainda no século XIX, guarda dentro de si uma contradição incontornável: por um lado, contém em si a monstruosidade das desigualdades, das perdas das tradições do passado e da atrofia da experiência coletiva em prol da individualidade, por outro lado, atualiza a potência da magia da novidade e da nova sensibilidade que brotava do novo cenário.

Em tempos de terror, quando cada qual tem em si algo do conspirador, o papel do detetive pode também ser desempenhado. Para tal a *flânerie* oferece as melhores perspectivas. “O observador – diz Baudelaire – é um príncipe que, por toda a parte, faz uso do seu incógnito”. Desse modo, se o flâneur se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua autoestima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno voo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista.¹⁵

Nesse sentido, Modiano se insere na tradição de Baudelaire cujo cerne está pautado na *flânerie* como fio condutor da ficção. O narrador de Modiano, dessa forma, é esse flâneur-detetive, que a partir da observação e da vigilância não apenas se atenta para o desaparecimento de Dora Bruder na publicação da edição antiga do *Paris-Soir*, como também se impõe a tarefa de reconstruir através do mecanismo da pós-memória a vida da garota. Esta reconstrução, por sua vez, ocorre a partir da representação do espaço, cujo acesso do narrador permite a fusão entre passado e presente. A *flânerie* pelas ruas, pelos metrô e pelos lugares nos quais a família Bruder habitou restabelece, em alguma medida, o trauma. Determinadas regiões de Paris são assombradas pelo fantasma de Dora, cuja presença irracional o narrador sente o tempo todo:

¹⁴ BENJAMIN, 1994, p. 35.

¹⁵ BENJAMIN, 1994, p. 38.

Desde então, a Paris na qual tentei encontrar suas pistas manteve-se deserta e silenciosa como naquele dia. Caminho pelas ruas vazias. Para mim elas continuam do mesmo jeito, mesmo à noite, à hora dos engarrafamentos, quando as pessoas correm na direção das bocas do metrô. Não posso nem mesmo me impedir de pensar nela e de sentir o eco da sua presença, em certos bairros. Na outra noite, foi perto da estação do Norte.¹⁶

Os rastros de Dora aparecem observados pelo narrador flâneur, que, pelos vestígios deixados por ela na Paris da Ocupação Nazista, persistem em aparecer enquanto uma memória fantasmagórica cuja força aponta não apenas para a memória dos Bruder, como também para a memória autobiográfica do narrador. O narrador se identifica a todo instante com Dora. Sua autobiografia permite que ele sinta os percalços que a protagonista passou. Após relatar a fuga de Dora do pensionato, o narrador cria um paralelo com a sua própria fuga, destacando suas emoções e sentimentos. Passamos, desta forma, da lacuna histórica sobre os desdobramentos da família Bruder para uma história pessoal rememorada, cujo objetivo é reescrever aquela que foi apagada, ou seja, reinventar a história de Dora. O narrador generaliza certas emoções para além das trajetórias estritamente individuais, compartilhando-as com um leitor envolvido e o convidando a identificar-se tanto com Dora quanto com o narrador graças aos sentimentos ligados à situação de fuga.

Finalmente, o narrador também compartilha uma angústia pelo esquecimento. Esquecimento de sua própria história, também marcada pelos rastros e esquecimento que o próprio espaço da cidade recai:

Todos os edifícios da rua, do lado ímpar, tinham sido demolidos havia pouco tempo. E outros edifícios que estavam atrás deles. Em seu lugar restava apenas um terreno baldio, ele mesmo cercado por imóveis demolidos pela metade¹⁷.

¹⁶ MODIANO, 2014, p. 137.

¹⁷ MODIANO, 2014, p. 127.

O espaço se modificou, alguns prédios e casas foram demolidos e quase desapareceram. Restaram apenas alguns vestígios que contam uma história com lacunas as quais o historiador e o narrador-flâneur tentam desvendar, seja recorrendo aos elementos históricos, seja recorrendo à ficção.

Ainda se podiam ver, nas paredes a céu aberto, os papeis de parede de antigos quartos, os vestígios de condutos de chaminé. Era possível imaginar que o bairro tivesse sofrido um bombardeio, e a impressão de vazio era mais forte¹⁸.

A sensação de vazio, de impotência e o silêncio aterrorizante causado pelo esquecimento se mistura ao rastro deixado no espaço por Dora,

os restos de papel de parede que ainda pude ver há trinta anos [...] eram vestígios de quartos onde tínhamos morado antes – quartos em que viveram rapazes e moças da idade de Dora, que os policiais vieram buscar num dia de julho de 1942¹⁹.

O rastro o aproximava de Dora a tal ponto, que o narrador chega a evocar uma sensação de que a conheceu: “esta frase me evoca de tal forma Dora Bruder que tenho a sensação de que a conheci²⁰”. De acordo com Emmanuel Bijou, em *La Transcription de l'histoire: Essai sur le roman européen de la fin du xx^e siècle*, *Dora Bruder* é um exemplo perfeito do romance de arquivo contemporâneo:

A invenção do documento e da ficção de arquivo demonstram a extrema ambição do romance contemporâneo diante da história: através deles, o romance pretende encontrar o texto perdido da história, para então produzi-lo no palco público.²¹

O narrador é perpassado por uma fúria verbal, como se as palavras e a literatura pudessem de alguma forma se opor ao esquecimento. Sob este aspecto, o narrador transcreve obsessivamente listas de nomes de pessoas,

¹⁸ MODIANO, 2014, p. 127.

¹⁹ MODIANO, 2014, p. 130.

²⁰ MODIANO, 2014, p. 131.

²¹ BIJOU, 2006, p. 155. Tradução nossa. No original: “L’invention du document et la fiction de l’archive manifestent bien l’ambition extrême du roman contemporain face à l’histoire : par elles, le roman entend retrouver le texte perdu de l’histoire, pour le produire sur la scène publique”.

ruas, restaurantes, hotéis ou mesmo formulários e papéis oficiais. Ele busca detalhes biográficos compulsivamente, procurando e confirmando as datas de nascimento, datas das fugas da Dora Bruder e das entradas nos diferentes campos de concentração, como se essas informações pudessem ter um valor crucial. O estilo, nesses momentos de busca incessante pelos dados, imita o da administração, do relatório e do investigador. O narrador chega ao ponto de procurar os nomes dos comissários de polícia que Ernest Bruder contatou para procurar sua filha e reconstrói as rotas possivelmente tomadas para essa busca. Seu desejo de restituição é tão intenso que às vezes ele transcreve detalhes cujo significado não compreende, mas que valem por sua qualidade de arquivo da realidade e seu desejo de preservá-los. Ele cita, por exemplo, o manual da delegacia de polícia do distrito de Clignancourt, de 27 de dezembro de 1941, que menciona o pedido de Ernest Bruder para que sua filha fugitiva fosse procurada. De um ponto de vista subjetivo, este detalhe não contribui muito na reconstituição da vida de Dora, mas o narrador obsessivo retoma cada rastro deixado. Portanto, *Dora Bruder* dá forma narrativa à família Bruder, pessoas humildes e anônimas, das quais os livros de História não citam e nem sequer conseguem dar conta da memória. É uma tentativa lacunar de reconstituição da memória daqueles que não podem contar suas próprias histórias.

O rastro e os restos

Não parece ser fortuito trazer para o presente texto algumas ideias desenvolvidas por Baudelaire e por Benjamin, uma vez que tais autores estariam no centro de um sistema estético-arte marcado por uma desconstrução estética. Para Márcio Seligmann-Silva, não se pode perder de vista

o solo histórico onde se dá esse processo de “rasgamento” do véu que encobria o belo artístico e estava no centro do jogo da representação artística: ou seja, a onipresença da espoliação econômica, dos conflitos sociais e bélicos dela decorrentes. Nesse processo, à multiplicação dos choques na vida cotidiana, descrita por Baudelaire e refletida por Benjamin, como vimos,

deve ser acrescida a multiplicação de catástrofes ao longo do século XX...²²

O que temos, portanto, é a arte propiciando um espaço de inscrição para aquilo que seria, de acordo com Seligmann-Silva (2010), a expressão do sofrimento e memória da barbárie. O romance *Dora Bruder* traça esse movimento, mas, claro, de forma contida e trôpega, já que seu autor está lidando com resquícios e rastros. É interessante pontuar que essa memória da barbárie foi retroalimentada por uma série de obras testemunhais, que obtiveram ascensão a partir dos anos de 1970. O que foi relatado nesses livros compõe um quadro memorialístico, ao mesmo tempo partilhado e individualizado, conforme apontado no início do artigo. Em *Dora Bruder*, há a elipse, o vazio e a luta contra o esquecimento (quantos e quantas não ficaram relegados ao anonimato, transformando-se em meros registros estatísticos?).

Levando em conta todo o arsenal literário construído em torno das vivências traumáticas dos sobreviventes da *Shoah*, é pertinente notar a inscrição de uma característica marcante desses textos: o caráter enargeico. Partimos do princípio de que a rememoração de acontecimentos traumáticos, embora seja atravessada por lapsos, silêncios e travamentos, mobiliza um dispositivo écfrástico, de tal forma que os eventos narrados são colocados “diante dos olhos” de quem os acessa. Essa é a prerrogativa da categoria retórica da *enargeia*, responsável por conferir aos textos uma grande vivacidade no que diz respeito aos detalhes. Em *Dora Bruder*, não temos esses detalhes, mas o leitor é convidado a reconstruí-los, mediante a imaginação. É sabido que Dora Bruder foi deportada, portanto, aquilo que há de partilhado na literatura de testemunho pode ser evocado em um mecanismo de projeção das experiências vividas por ela.

O rastro, levando em consideração uma visada diacrônica, possui uma lógica paradoxal. No passado, ele é a consequência de uma estrutura burocrática e sofisticada de extermínio. Ao mesmo tempo, no presente da

²² SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 96.

enunciação literária de *Dora Bruder*, ele é ponto de partida, um “fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente – sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade²³”. Jeanne Marie Gagnebin convoca Emmanuel Levinas para desenvolver melhor a noção de rastro:

O rastro não é um signo como outro. Mas exerce também o papel de signo. Pode ser tomado como um signo. O detetive examina como signo revelador tudo o que ficou marcado nos lugares do crime, a obra involuntária do criminoso; o caçador anda atrás do rastro da caça; o rastro reflete a atividade e os passos do animal que ele quer abater...²⁴

A metáfora, considerando a máquina de morte do sistema nazista, é facilmente apreendida. O “caçador” seria, justamente, aquele que deseja fortemente encobrir as pistas do seu crime. As palavras iniciais de Primo Levi, imputadas a um soldado SS, no prefácio de *É isto um homem*, evidenciam a expressa intenção de mobilizar um programático apagamento:

Seja qual for o fim da guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês.²⁵

Por outro lado, temos a figura do “detetive”, que seria, justamente, aquele que está no processo de investigação dos restos e que cumpre uma “tarefa silenciosa, anônima, mas imprescindível, do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível [...]”²⁶. Apesar de uma ausência de certezas, metaforizada pela autora na descrença da possibilidade de salvação e da ideia de paraíso, “podemos – e talvez mesmo devamos – continuar a decifrar os rastros e recolher

²³ GABNEBIN, 2009, p. 113.

²⁴ LEVINAS, 1993, p. 75 apud GAGNEBIN, 2009, p. 113-114.

²⁵ LEVI, 2004, p. 9.

²⁶ GAGNEBIN, 2009, p. 118.

os restos²⁷". Em nosso entendimento, Patrick Modiano parece ter mobilizado essa tarefa em seu romance, apesar da ausência de respostas.

Nunca irei saber como ela passava os dias, qual era seu esconderijo, quem via durante os meses de inverno de sua primeira fuga, e durante as semanas da primavera, quando novamente fugiu. Aí está o seu segredo. Um simples mas precioso segredo que os algozes, as autoridades diretas da ocupação, a prisão, os quartéis, os campos, a História, o tempo – tudo aquilo que nos empesta e nos destrói – nunca mais lhe poderão roubar.²⁸

A irônica conclusão da história opera uma desconstrução. A ausência de rastros – uma das prerrogativas adotadas pelos agentes da violência nazista – transforma-se em trunfo, mesmo impossibilitando o pleno recolhimento dos restos por parte de Modiano. Há algo que pertence unicamente à Dora Bruder e isso ninguém poderá tirar dela.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, analisamos de que forma rastro e memória constituem formal e tematicamente o romance *Dora Bruder*, de Patrick Modiano. Para tanto, recuperamos toda a trajetória da protagonista contada por um narrador flâneur e detetive. A curiosidade de rastrear a vida da família Bruder tem uma perspectiva autobiográfica do próprio narrador, o que impõe à narrativa um hibridismo textual, ou seja, há um relato autobiográfico do narrador concomitantemente aos dados de jornais sobre Dora Bruder, às listas de entradas e saídas dos campos de concentração de Drancy e Auschwitz e às cartas deixadas por testemunhas do horror do Holocausto. Todos esses diferentes tipos de relatos cumprem a função de tentar desvendar o mistério em torno da vida de Dora Bruder, seus sentimentos, suas intenções, seus passos e

²⁷ GAGNEBIN, 2009, p. 118.

²⁸ MODIANO, 2014, p. 137.

sua subjetividade. Certamente, a missão que o narrador impõe a si mesmo está fadada ao fracasso do ponto de vista historicista de busca precisa pela reconstituição do real. No entanto, do ponto de vista ficcional e literário, as diversas pressuposições do narrador colaboram na reconstrução da narrativa da família Bruder. Ou seja, se há a impossibilidade de acessar o real pelos rastros deixados pela protagonista, ao menos a ficção pode usá-los de forma a manter a memória testemunhal dos anônimos viva, e colaborar, em alguma medida, na construção da História.

Nesse sentido, o conflito entre ficção e História que perpassa a obra de Modiano, ao final do romance atinge o seu maior grau, ou seja, o da impossibilidade. No entanto, através da ficção, a História ganha uma nova possibilidade; não a preconizada pela exatidão e precisão científica, mas a História contada a partir de fragmentos e testemunhos, a que tem por objetivo não necessariamente traçar com exatidão quais foram os passos de Dora Bruder, mas a que tem como objetivo principal manter a memória viva e tentar nomear – ainda que pela via da impossibilidade de dizer – o horror do Holocausto.

Tendo em vista que o narrador reconstrói a história pessoal de Dora Bruder pelos seus rastros, os poucos que ainda sobram estão atrelados ao espaço da cidade. Na ausência de muitos documentos que comprovem as ações e a forma como os acontecimentos atravessaram a vida da protagonista, o narrador flâneur caminha pelas ruas de Paris, pelas proximidades do pensionato, do Hotel onde Dora e seus pais moraram boa parte de suas vidas, pelo trabalho de Ernest Bruder, pela delegacia de polícia aonde eles se dirigiam quando eram convocados, com o intuito de desvendar seus caminhos percorridos, as estações de metrô acessadas e seus hábitos rotineiros. Portanto, o narrador tenta, em alguma medida, reconstruir a Paris dos anos 1940 pela via da *flânerie*, mecanismo largamente utilizado pela tradição literária francesa desde Baudelaire. A cidade como elo entre o passado e o presente é o maior rastro encontrado pelo narrador nessa busca pela reconstituição da memória de Dora.

Referências bibliográficas

ANTELME, Robert. **A espécie humana**. Trad. Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Record, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOUJU, Emmanuel. **La Transcription de l'histoire: Essai sur le roman européen de la fin du xx^e siècle**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

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

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

REMARQUE, Erich Maria. **Nada de novo no front**. Trad. Helen Rumjanek. Porto Alegre: L&PM, 2010.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François... [et al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: A literatura do trauma. SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História**, São Paulo, (30), p. 71-98, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WIEVIORKA, Annette. **L'ère du témoin**. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2013.

Ana Karla Canarinos tem graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e mestrado em Letras pela mesma instituição. É Master em Études Lusophones pela Université Lumière Lyon 2 e doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente é professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Fábio Ávila Arcanjo tem graduação em Letras pelo Centro Universitário Newton Paiva. É mestre e doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente realiza estágio de pós-doutoramento FAPESP em Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Recebido em novembro de 2022.

Aprovado em dezembro de 2022.