

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS

*A ESCRITA AUTOFICCIONAL DE RÉGINE ROBIN:
MOBILIDADES E DESVIOS NO REGISTRO DA
MEMÓRIA*

KELLEY BAPTISTA DUARTE

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. ZILÁ BERND

Tese de Doutorado em Literaturas Francesa e Francófonas apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras.

PORTO ALEGRE
10 de novembro de 2010

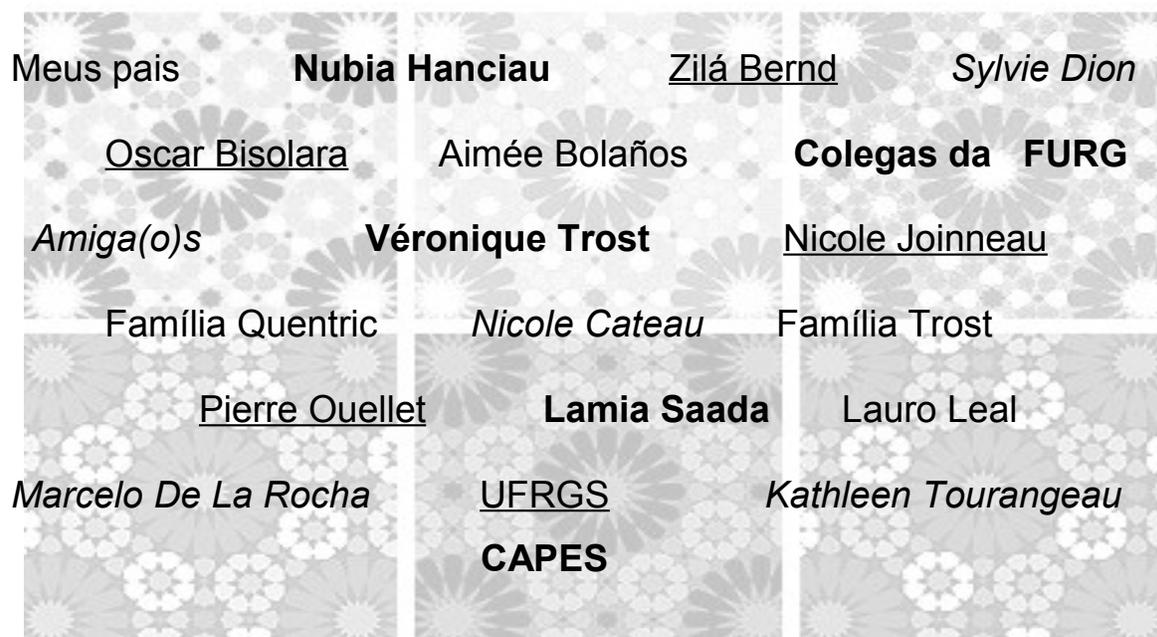
Dedicatórias:

aos meus alunos – é por eles que busco o aperfeiçoamento;

aos sobreviventes da Shoah e à geração do pós-guerra.

Há um poema, de autoria atribuída a Saint-Exupéry, que diz mais ou menos assim: “cada um que passa em nossa vida, nos deixa um pouco de si”.

Por isso, meus agradecimentos formam um mosaico dos quatro anos de pesquisa; mosaico inerente a mim...



une écriture qui me sert de phare...

Resumo

Régine Robin (1939-) privilegia narrativas autoficcionais e híbridas para recompor os fragmentos de sua memória e impedir o esquecimento dos resquícios de sua herança judaica que se agregam ao percurso de uma identidade ainda em processo. Ao experimentar o cosmopolitismo da cidade de Montreal, na condição de migrante no Quebec, e sem poder conter o fascínio pelas grandes metrópoles, R. Robin recompõe seus itinerários, suas deambulações, escrevendo na fronteira do real e da ficção. Em sua obra, ela mistura autobiografia, biografia, romance, ensaio, teoria e toda essa confluência, que denota a mobilidade e a manipulação de elementos e gêneros diversos, dá conta de um universo no qual o leitor é convidado a acompanhar as *flâneries* (passeios sem destino, sem rumo) da escritora e de personagens que representam os desdobramentos de sua identidade. Ao longo dos percursos memoriais, que abrangem os espaços territoriais, lingüísticos e aqueles da internet, revela-se a consciência de uma pertença múltipla ou da não-pertença, cuja identidade em construção encaminha-se para o híbrido e o diverso. Portanto, minha análise do universo robiniano propõe determinar o relevo dessa escritora no que concerne a ultrapassagem do conceito fixo de gênero literário, chamando a atenção para a autoficção enquanto gênero da mobilidade, bem como para outras formas híbridas de narrativas do eu que caracterizam, ao mesmo tempo, as transferências entre culturas e o apagamento de fronteiras em sua obra.

Palavras chave: autoficção, memória, identidade, mobilidade, Régine Robin.

Résumé

Régine Robin (1939-....) privilégie des récits l'autofictionnels et hybrides pour recomposer les fragments de sa mémoire et empêcher de l'oubli les vestiges de son héritage juif qui s'agrègent au parcours d'une identité encore en construction. En expérimentant le cosmopolitisme de la ville de Montréal, dans la situation d'immigrante au Québec, et sans pouvoir contenir sa fascination pour les grandes métropoles, R. Robin recompose ses itinéraires, ses déambulations, en écrivant à la frontière du réel et de la fiction. Dans son œuvre, elle mélange autobiographie, biographie, romance, essai, théorie, et toute cette confluence, qui dénote la mobilité et la manipulation d'éléments et de genres divers, rend compte d'un univers dans lequel le lecteur est invité à accompagner les flâneries de l'écrivain et des personnages qui représentent les dédoublements de son identité. Tout au long des parcours mémoriels qui recouvrent les espaces territoriaux, linguistiques et de l'internet, apparaît une conscience d'appartenance multiple ou de non-appartenance, dont l'identité en construction chemine vers l'hybride et le divers. Donc, mon analyse de l'univers de R. Robin vise à déterminer le relief de cette écrivain dans son dépassement du concept fixe de genre littéraire, attirant l'attention pour l'autofiction comme genre de la mobilité tout comme pour d'autres formes hybrides de narration du moi qui caractérisent, en même temps, les transferts entre cultures et l'effacement des frontières dans son œuvre.

Mots-clés : autofiction, mémoire, identité, Régine Robin.

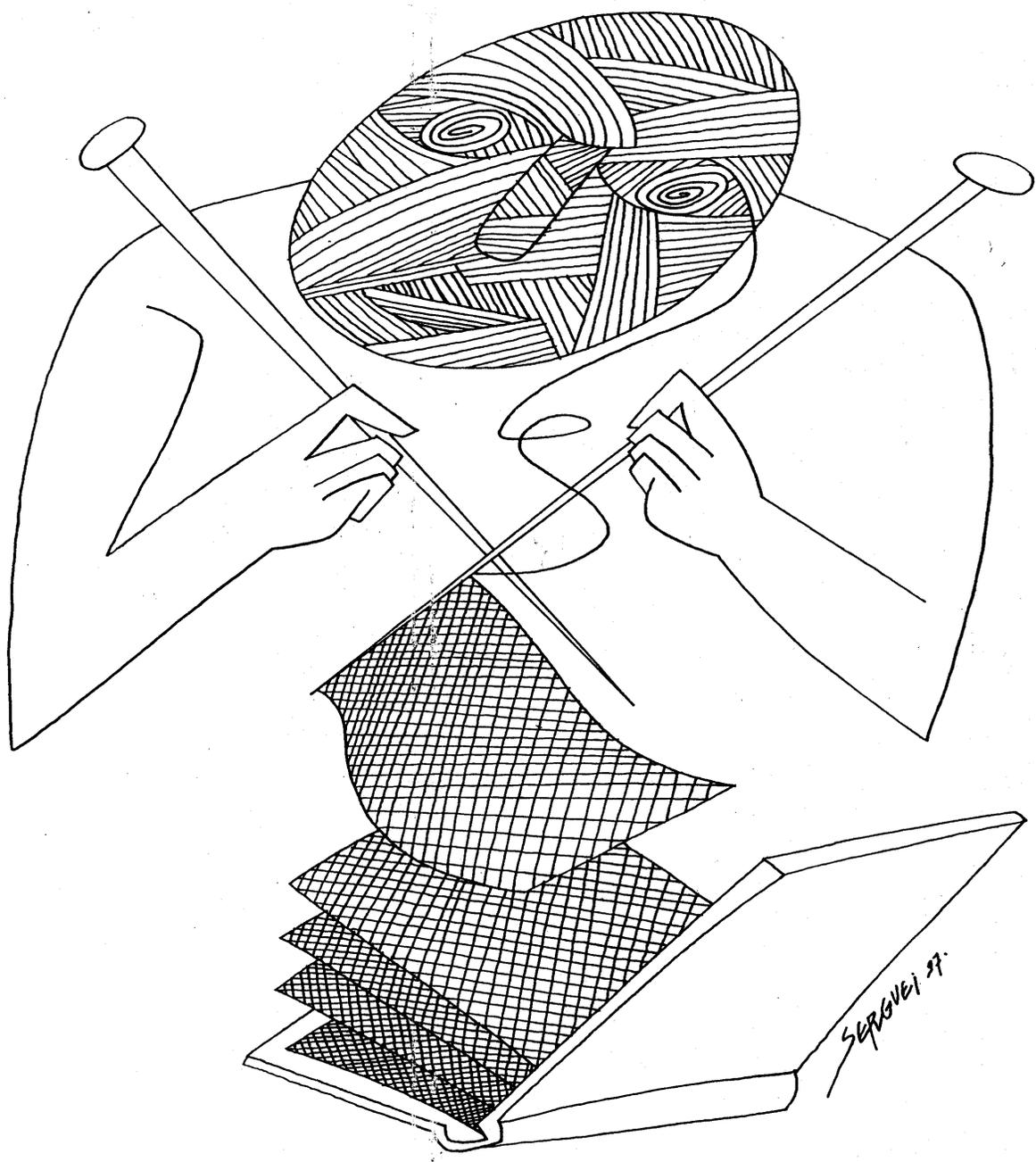


Ilustração do artigo "Paysages de l'autofiction", *Le Monde*, 24 de janeiro de 1997.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
1 – Pressupostos teóricos	36
1.1 Das bases autobiográficas às limitações do gênero.....	37
1.1.1 Teorizações de base e definição canônica lejeuniana.....	38
1.1.2 Individualismo e narcisismo do autobiógrafo.....	41
1.1.3 Autobiografia: realidade e veracidade.....	44
1.2 Autoficção: gênese do termo e evolução de um conceito	60
1.2.1 Primeiras pistas.....	62
1.2.2 Definições e contradições do termo	69
1.2.3 Autoficção e Shoah: uma narrativa do trauma	77
2 – O <i>détour</i> autobiográfico: itinerários de uma escrita autoficcional, híbrida ou do fora-do-lugar	84
2.1 Autoficção: uma estratégia híbrida da pós-modernidade	87
2.2 <i>Le cheval blanc de Lénine ou l’Histoire autre</i> (1979), uma autobiografia?	93
2.3 <i>Le roman mémoriel</i> (1989), uma autoficção?	121
3 – Bioficções e biografemas na construção autoficcional: projeções do(a) autor(a); ficcionalização de si e do outro	150
3.1 <i>L’immense fatigue des pierrres</i> (1996) e as bio ficções robinianas	153
3.2 “Gratok, langue de vie langue de mort” e “Manhattan Bistrô”: novelas autoficcionais	177
3.3 <i>Mégapolis, les derniers pas du flâneur</i> (2009), autoficção reconhecida	208
4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	222
REFERÊNCIAS	233
ANEXOS	252

Apresentação

Existe, na contemporaneidade, uma forte tendência a mesclar formas discursivas e gêneros diversos em produções intelectuais que, de modo geral, ou são concebidas em territórios de confluência cultural, ou são reflexos de processos migratórios e/ou multiculturais. Acompanhando essa mobilidade do tempos atuais, que não poderia eximir o texto literário de sua influência, estão as transformações que afetam a autobiografia – modalidade particular da escrita do *eu*. Por muitos anos ela monopolizou as narrativas íntimas, foi soberana na academia e obstinadamente resistente em discursos elaborados em sua defesa. Mas hoje, após rompidas algumas brechas no tradicionalismo autobiográfico, formadas ao longo das últimas décadas, é inegável que o espaço do individual se mostre em constante abertura ao múltiplo e ao diverso. E, em virtude da mobilidade no processo de evolução da narrativa íntima, em diálogo com um mundo que, pouco a pouco, estreita suas fronteiras e aproxima as diferenças, torna-se incongruente falar em autobiografia, pois a centralização e unicidade do sujeito, narrador de sua história, tornou-se comprometida.

Minha¹ proposta inicial para esta tese de doutoramento é apresentar a ruptura do modelo de narrativas do *eu* em algumas obras de Régine Robin que sinalizam para o mesmo ponto de confluência: a subversão ou desvio da estrutura

¹ Justifico aqui, na apresentação deste trabalho, a utilização da primeira pessoa do singular com base em argumento que li de Régine Robin sobre os prefácios de livros de História. É de conhecimento acadêmico que, em estudos de caráter documental, a neutralidade, ou melhor, a impessoalidade na voz narrativa, é privilegiada. Por este motivo, R. Robin afirma ser o prefácio, em tais produções, o único espaço que autoriza o tom pessoal. É nele que pesquisadores manifestam suas escolhas, explicam os elementos norteadores de seu trabalho, falam das condições de pesquisa e até mesmo expõem traços motivadores e de prazer na sua elaboração. Pelo caráter documental e de fonte de pesquisa acadêmica que almejo para minha tese, decidi manter a impessoalidade no decorrer dos capítulos, mas sem abrir mão de assumir o *eu* em minha apresentação e retomá-la nas considerações finais.

autobiográfica em benefício de uma escrita móvel, híbrida, ou seja, autoficcional, pois mistura diferentes formas discursivas e gêneros literários; uma nova escrita reveladora da visão integradora das relações e interferências culturais que alicerçam a identidade do *eu* em processo. Tais características, indicadoras de uma hibridação textual, própria da produção robiniana, dificultam a classificação de sua obra e conseqüentemente a lançam para o topo da lista de escritores cujo modelo de produção enquadra-se no que ela preferiu chamar escrita do *hors-lieu*, ou seja, do fora-do-lugar. Embora se apresente em fragmentos esparsos, a memória, na obra de R. Robin, recompõe-se através de mecanismos textuais de ficção, manipulados pela escritora de forma a contribuir para desvelar o “sujeito” em sua produção, manifesto na escritura predominantemente autoficcional.

De antemão, devo esclarecer o sentido que a palavra “memória” adquire neste estudo. Sofia Paixão (2005) explica, em seu verbete sobre “memória”, que o termo, quando utilizado no plural, relaciona-se à autobiografia, ao diário e à literatura confessional de modo geral. Entretanto, sempre que me refiro à memória, no singular, é no sentido dicionarizado da palavra, ou seja, memória enquanto “lembança, reminiscência, impressões e conhecimentos adquiridos no passado” (Ferreira: 1999), dando conta de acontecimentos, pessoais ou não, mas que estejam ligados à formação da identidade da escritora em questão. Quando empregada no plural, a palavra ganha dimensões do conjunto de reminiscências e experiências do passado que, na situação de R. Robin, apresentam-se registradas nas obras aqui abordadas. Memórias, no plural, não serão estudadas enquanto gênero que antecedeu o postulado autobiográfico. A autobiografia, no que se refere ao relato da individualidade, superou as premissas da nomenclatura “memórias” que dava maior relevo aos acontecimentos históricos e sociais em sua relação com o eu, assim como também superou o termo “confissões” que, por sua vez, garantia a primazia do caráter religioso do indivíduo. Ainda, quando me refiro a “narrativas” memoriais, íntimas, pessoais ou do *eu*, é a acepção de Walter

Benjamin (1993) a que me reporto: narrativa enquanto resultado da experiência própria ou contada por outro, transformada novamente em experiência dos que ouvem ou lêem a história. Relato que une narrador e leitor no descobrimento da própria História.

No conjunto de sua obra, o leitor de R. Robin vai encontrar o registro de reflexões sobre sua trajetória intelectual, sua formação cultural, narrativas de histórias pessoais e de sua família, bem como de discussões sobre gênero que contemplam a teorização da autoficção. Tais elementos convergem na (re)construção da memória em produções que misturam história, teoria e autoficção. Há também o oposto a isso, ou seja, o desprendimento; uma possível tentativa de libertação do passado ou de encerramento do luto impossível, observado na última obra a ser analisada.

Escritora marcada pelo trânsito entre culturas, mas que não deixa apagar a herança familiar da cultura judaica, R. Robin mostra, em sua produção literária, a impossibilidade de seguir os preceitos normativos impostos pela autobiografia, dentre eles a fidelidade no relato verídico da vida. Conhecedora dos moldes autobiográficos instaurados por Philippe Lejeune (1975) – visto que também fez parte de seu grupo de pesquisa (Cf. Robin, 1989: 134) –, sua obra apresenta um desvio de padrões discursivos e de enunciação que esse gênero representa.

Régine Robin, Régine Maire, Régine Aizertin, Rivka Ajzersztejn (íídiche) ou Yaël (hebraico). Identidades de uma mesma pessoa: hoje, Régine Robin. Identidades múltiplas ou híbridas que se formaram ou se transformaram nas bifurcações de sua vida por conta de influências e transferências culturais. Identidades fragmentadas também reveladoras de uma escritora cujo itinerário intelectual se configura em textos onde a memória, também em fragmentos, se inscreve no curso de sua manifestação, seja ela no momento da criação teórica ou ficcional.

Judia francesa, filha de pais poloneses que migraram para a França pouco antes da Segunda Guerra Mundial, R. Robin, nome adotado para a carreira profissional, nasceu em Paris, em 1939. Viveu os primeiros anos de sua infância com a presença nazista na capital francesa. Migrou para o Quebec em 1977, exercendo e dando continuidade às atividades de romancista, teórica, lingüista e historiadora, paralelas ao cargo de professora adjunta do Departamento de Sociologia da UQÀM. Por estar à frente de projetos de pesquisa que contemplam campos diversos, R. Robin acaba por render-se à interdisciplinaridade e à multiplicidade cultural, o que a torna uma escritora inclassificável ou, como preferem dizer alguns, indisciplinar. No desenvolvimento de pesquisas sobre História Social, ela explora as linhas da grande *História* para inserir nessa as pequenas histórias, individual e/ou alheia. Foi neste percurso que ela se voltou à problematização da memória, da cultura e identidade contemporâneas, tornando-se conhecedora de dispositivos da memória qualificados de criadores ou desconstrutores.

A diversificada formação acadêmica da escritora e a forte presença das influências teóricas, recebidas ao longo dos anos de experiência enquanto pesquisadora, professora e escritora, ganham relevo em algumas de suas obras, e tornam-se responsáveis pelos intertextos nelas encontrados. Figuras renomadas como George Perec, Kafka e Michel Pêcheux são constantemente lembrados e se entrecruzam em suas produções.

O forte interesse pela ruptura das fronteiras disciplinares já se denota na primeira obra publicada por R. Robin, *Histoire et Linguistique*, em 1974. Embora essa produção não componha o *corpus* de análise em minha pesquisa, vale ressaltar que nela a escritora trata, pela primeira vez, das dificuldades na leitura de textos em História, visto que esse campo do saber lida com o documento de forma materialista. Nas lacunas causadas por essas insuficiências, entraria a lingüística que manipula a língua enquanto sistema simbólico, formado por

códigos significativos, e dá margem a múltiplas interpretações de um mesmo texto.

O olhar que lanço à seleção de obras de R. Robin promete dar conta dos fragmentos da cultura e da memória dessa escritora no texto literário. Uma vez sublinhados, ao longo da análise de sua produção, tais elementos – de cunho autobiográfico – servem para revelar os percursos da memória em busca da reconfiguração identitária na produção híbrida e autoficcional. Para tanto, quatro de seus livros serão exemplares do estudo que proponho. São eles: *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre* (1979), *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu* (1989), *L'immense fatigue des pierres* (1996) e *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur* (2009).

Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre, publicada na coleção “Dialética” da Editora Complexe, pende entre obra filosófica e teórica. A crítica literária equilibra-se entre ficção e teoria para classificá-la. No que concerne *Le roman mémoriel*, embora se anuncie no título a palavra romance, o livro é definido pela crítica e editoras como ensaio. A relação contraditória entre a composição do título e a nomenclatura atribuída foi crucial para a seleção dessa obra, pois ela evidencia a proposta inovadora de R. Robin em mesclar diferentes gêneros. A coletânea *L'immense fatigue des pierres* é também apontada como obra de ficção pelas editoras e livrarias. Entretanto, ela representa um caso curioso, pois se destaca das demais por receber a classificação proposta pela autora: “bioficções”. Apresentado como subtítulo, esse termo, que também ilustra a capa da obra, dá margem a novas reflexões sobre gênero por estar próximo, etimologicamente, da autoficção. Por isso, procurei apresentá-lo isoladamente dos demais – no capítulo que será dedicado a *L'immense fatigue des pierres* – para então entender na obra o funcionamento do termo. No entanto, sem correr o risco de consolidar tal nomenclatura como gênero literário, devido à inexistência de estudos anteriores que sustentassem a proposta, a leitura que faço de *L'immense fatigue des pierres*, encontra-se

sob os auspícios da autoficção e da biografia. Aderindo ao movimento autoficcional que se fortalece a cada ano, a mídia impressa, até então resistente à adoção do termo, rompe a tradição e classifica de “autoficção” a recente obra de R. Robin, *Mégapolis*. Entretanto, a leitura que faço dessa obra não é densa, mas destaca elementos suficientes para apoiar meu posicionamento referente à mobilidade da autoficção.

Para que seja possível salientar elementos autobiográficos nessas obras e apontá-las como autoficcionais, um breve estudo teórico sobre estes dois gêneros se faz necessário. O aporte teórico que selecionei apresenta teorias francesas, clássicas e contemporâneas dos gêneros autobiográfico e autoficcional. Em visão mais abrangente, aproximar a autoficção da obra robiniana, é estar ciente da mobilidade do termo em contexto multicultural e, no caso particular da escritora, de imigração na América do norte. Pensando nisso, optei por um conjunto de obras teóricas predominantemente canadense ou relacionado aos estudos canadenses. Devo salientar que as produções mais significativas do *corpus* teórico que nortearam a construção desta pesquisa, concentram-se na própria obra de R. Robin. É a sua produção que lança as pistas necessárias para começar a compreender a manipulação das identidades e formas discursivas múltiplas. Ensaios, entre eles *Le Golem de l'écriture*. De l'autofiction au Cybersoi (2001), *La mémoire saturée* (2003) e *Berlin chantier*, Essai sur les passés fragiles (2001) são destaques nesse conjunto de obras teóricas que compõem o *corpus* eleito. Em *La mémoire saturée*, por exemplo, R. Robin fala de uma cacofonia dos discursos da memória construída pela manipulação, falsificação, reconfiguração consciente ou inconsciente do passado. Também nesse mesmo ensaio, a escritora refere a utilização da ficção como recurso para reconstituição do passado, das memórias em narrativas autoficcionais. E para reforçar a forte confluência de discurso e gênero, teoria e prática, reflexão e narração no texto robiniano, a mesma obra a ser analisada será utilizada como referencial teórico.

Comprovar que R. Robin é inovadora no modelo e nos estudos das narrativas memoriais é igualmente um dos meus pontos de investigação. É evidente que a produção dessa escritora da migrância cultural ou transculturação representa uma identidade híbrida que provém de múltiplas experiências. Portanto, no primeiro capítulo, dedico-me às teorias dos gêneros que dão conta do registro da memória. É nele que procuro explorar as noções de autobiografia e autoficção, dando relevo às limitações desse primeiro gênero para então apresentar estudos inovadores sobre a autoficção. As teorias e pesquisas que procuram dar conta da gênese da narrativa autoficcional são por vezes divergentes. Entretanto, todas têm em comum a oferta de direcionamentos para a conceituação e aplicação da autoficção. É no primeiro capítulo que também proponho discutir os limites entre realidade e ficção, na defesa de que, mesmo na autobiografia, onde a veracidade é elemento norteador, o relato do real é falho. Com isso, procuro mostrar a impossibilidade de se analisar na contemporaneidade uma obra de cunho memorial na perspectiva do modelo autobiográfico.

Os primeiros passos para a manipulação dos dois termos – autobiografia e autoficção – foram dados em minha dissertação de mestrado, intitulada *Carmen da Silva: nos caminhos do autobiografismo de uma “mulheróloga”*, sob orientação de Nubia Hanciau e apresentada junto ao PPG-Letras da FURG, Mestrado em História da Literatura, em julho de 2005. Ainda que em abordagem diferenciada, seguindo a linha de pesquisa em literatura feminista, contemplei a narrativa autobiográfica em textos de uma escritora feminista local não-canônica. Embora eu já tenha apontado a presença da autoficção em uma das obras da escritora rio-grandina, o término do Mestrado trouxe consigo a vontade de completar meus referenciais teóricos. Assim, ciente das lacunas dos meus conhecimentos a respeito de um gênero em ascensão, mas interessada em aprofundar as investigações autoficcionais, iniciei a elaboração do projeto que resultou nesta tese. Sob a perspectiva feminista estudada, foi possível aduzir as primeiras limitações autobiográficas.

Um aspecto crucial para fundamentar o rompimento desse modelo canônico foi centrado no fato de Ph. Lejeune privilegiar um *corpus* masculino, dando relevo a personalidades como Rousseau, Sartre, entre outros, o que para a feminista canadense Barbara Havercroft (1996) é postura androcêntrica pelo fato de sempre pôr em destaque o “homem representativo”, em seu papel de poeta, de sábio, de cidadão, de político e de herói.

B. Havercroft, quando estuda a heterogeneidade enunciativa em narrativas íntimas no feminino, defende que o texto autobiográfico – por ser, na tradição, um espaço de representação masculina – foi propositalmente escolhido para ser o território de representação do sujeito feminino. Ela considera a diversidade e a pluralidade dos relatos íntimos da mulher, encontrados hoje em diversos países, testemunhas do desejo feminino de romper com o poder pátrio que se manifesta também no gênero de produção literária. Para ela, não há desafio melhor do que invadir um território – gênero autobiográfico – no qual a mulher pouco teve espaço.

A proximidade que pode ser estabelecida entre o primeiro estudo dissertativo e o que apresento agora para tese de doutoramento encontra-se no caráter que a escrita autobiográfica assume para B. Havercroft (2001). Seria este, em sua concepção, o espaço onde as escritoras descrevem suas experiências, reformulam-nas sob o recurso da ficção – já expressando uma tendência autoficcional – e manifestam sua crítica. Assim, o texto autobiográfico, centrado como o é na vida, no pensamento, no devir sujeito-mulher, presta-se bem à reflexão sobre as normas e sua contestação. Entretanto, aqui, o aspecto de gênero/sexo não é levado em conta. As fronteiras rompidas por R. Robin não se estendem à escrita autoficcional feminista. Somente quando pensadas no plano da ruptura, subversão e/ou atualização de um modelo, elas vêm somar àquelas já violadas pelos estudos feministas.

Até pouco tempo apontada como filão autobiográfico pelos seus seguidores convictos, procuro destacar a autoficção como gênero independente e, por vezes,

em posição vantajosa com relação à autobiografia, principalmente pelo fato de permitir a inserção do recurso ficcional diante das falhas da memória. Para isso, a estrutura do primeiro capítulo perpassa as bases autobiográficas e sublinha algumas lacunas no discurso que consolida tal gênero. O objetivo é retomar alguns preceitos indispensáveis à compreensão da autobiografia na formulação de Ph. Lejeune (1975); apontar suas limitações e, finalmente, abrir espaço para as reflexões que concernem a viabilidade da autoficção. Para tanto, recorro, dentre outras referências, aos mais referenciados teóricos que inovam os estudos da autoficção: Vincent Colonna (2004), Madeleine Ouellette-Michalska (2007) e a própria R. Robin (2001) que apresenta em *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi* seu conceito de autoficção.

Todos os teóricos que dão pistas para a pesquisa do gênero, somados ao estudo precursor de Serge Doubrovsky, o responsável pela origem do termo em 1977, serviram de alicerce às novas tendências da autoficção. Atualmente, as discussões acerca do termo se estendem ao espaço midiático e fazem desse local de difusão o simulacro de uma bancada jurídica em defesa ou em acusação da autoficção. Partindo de pesquisas na mídia impressa, procuro mostrar no primeiro capítulo a diversidade de conotações imputadas ao termo. Para alguns ela superficialmente representa um “rótulo novo” em um “produto velho”, ou seja, apenas uma outra forma para designar o que outrora chamava-se autobiografia; um “plano-marketing” que visa ao aumento da venda de livros. Já para outros críticos que levam a sério a aparição contínua do gênero, ele pode estar associado à escrita pós Segunda Guerra Mundial, proveniente de experiências únicas, vividas, presenciadas ou encontradas nos relatos do Holocausto, ou seja, na preferência terminológica dos judeus, da Shoah.²

² Shoá, também escrito da forma Shoah, Sho'ah e Shoa, do hebreu que significa catástrofe. É o termo usado por muitos judeus para contrapor à palavra Holocausto que, de origem grega, era usada na Antiguidade para denominar rituais de incineração de corpos de animais em sacrifício às divindades. Muitos acreditam ser teologicamente ofensivo sugerir que os judeus da Europa foram um sacrifício a Deus. R. Robin acrescenta no livro *La mémoire saturée* que a palavra Shoah

Na abertura do segundo capítulo, voltando-me ao importante escritor antilhano para os estudos da francofonia, Édouard Glissant (1981), estabeleço a aproximação da autobiografia com a ampla definição que ele dá para o termo *détour* [desvio]. Esse contraponto aporta informações que reforçam as estratégias da autoficção para burlar, ou melhor, desviar a rigidez do relato verídico em narrativas autobiográficas. Partindo dessa premissa, o capítulo traz exemplos de formas híbridas de narrativas memoriais, apresentadas como desvio autobiográfico; desvio manifestado predominantemente pelo recurso da ficção. O termo *détour* também pressupõe ruptura, assim como uma das acepções adotadas nesta tese para o termo “mobilidade”. Ambos serão apontados como características do modelo autoficcional robiniano.

No decorrer de minha participação no grupo de pesquisa “Imaginários insubmissos: releitura comparada da mobilidade cultural nas Américas” (2008-2010), coordenado pela orientadora desta tese, Zilá Bernd, e apoiado pelo CNPq, as leituras e discussões realizadas nas reuniões do grupo destacaram o tema “mobilidade cultural” por meio de teorias canadenses que concebem tal expressão como estratégia para driblar a imposição das normas (lingüísticas e sociais), do poder (fixo e imóvel), da doxa e dos clichês que tendem a imobilizar os discursos (Bernd, 2010:11-16). Portanto, mobilidade, a que me refiro no estudo da obra memorial de R. Robin, assume um outro sentido, relacionado à transgressão das formas discursivas, dos modelos canônicos da autobiografia e da (re)apropriação do passado pela memória em textos autoficcionais.

Também, nos estudos ligados ao referido grupo de pesquisa, a mobilidade cultural é associada à ultrapassagem, ao ir além, à travessia, e por isso está em diálogo com o *trans* através das relações transculturais. Assim, a transculturação,

passou a ser utilizada após o lançamento do filme de Claude Lanzmann, em 1985. Para a escritora, há também a utilização da palavra Genocídio para referir esse acontecimento. Porém, em sua concepção, ela parece ser bem mais neutra ou muito generalizada, sem destacar a especificidade do extermínio dos Judeus na História. Em iídish, Shoah se escreve Hurbn, porém é uma palavra pouco utilizada (Cf. Robin: 220-221)

pensada aqui no viés da mobilidade, é igualmente estudada em sua relação com a produção interdisciplinar de R. Robin. Z. Bernd (2010) lembra ainda que as diferentes formas de mobilidade podem ocorrer no espaço (viagens, deambulações, *flâneries*), no tempo (grandes saltos temporais), na passagem de vozes narrativas (dialogismo) e no uso de metáforas que deslocam o sentido primeiro da palavra.

As obras contempladas para análise no segundo capítulo são *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre* (1979) e *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu* (1989). A primeira, mesmo sob forte influência da formação de historiadora, é considerada por Mary Jean Green inaugural no relato íntimo de R. Robin. Um aspecto inovador nessa obra, que também é marca do desvio no relato memorial – tradicionalmente considerado o relato da individualidade –, é a sua relação com o outro. Aqui, a atribuição dada à alteridade – concebida em um processo relacional – é positiva e não calcada na diferença, conforme sublinha, por exemplo, Janet Paterson (2004) ao fazer menção a um determinado “grupo de referência” que, localizado em contexto específico, é responsável pela definição de um determinado sujeito outro, estranho.

No contexto de *Le cheval blanc de Lénine*, a acepção dada ao outro é diferenciada. Ele tem sua importância destacada por ser, muitas vezes, o fio condutor de uma memória distante ou de uma não-memória. É esse outro que torna possível relembrar episódios do passado que o narrador, neste caso autoficcional, esqueceu. Ele pode ajudar na recuperação das lembranças mesmo que tenha sido espectador ou interlocutor dos acontecimentos. Isso se torna mais evidente em passagens que referem a infância, difíceis de serem recordadas em detalhes devido ao distanciamento temporal. Em *Le cheval blanc de Lénine* a presença do outro ganha destaque com a figura paterna. Por isso, o relato não está centrado na subjetividade do eu autobiógrafo, mas sim em sua relação com o diverso.

Ambas as obras apresentadas aqui são inaugurais das novas estratégias manipuladas no registro memorial. A segunda produção, *Le roman mémoriel*, conforme mencionei anteriormente, já se justifica pela própria composição do título, evidenciando a ficcionalização do romance associada às memórias. No desenvolvimento dessa produção, é R. Robin quem tenta classificá-la de acordo com características de gêneros aparentemente predominantes: autobiografia, memorial e itinerário.

Observando a segunda parte do título, “de l’histoire à l’écriture du hors-lieu”, fica evidente perceber que a história está presente também nessa produção. Cabe avaliar, ao longo da análise apresentada e em comparação à obra anterior, se se trata da história sob o olhar de R. Robin historiadora ou memorialista. Para que se possa chegar à compreensão do termo *hors-lieu* na obra, o estudo de Nubia Hanciau (2005) sobre “Entre-lugar” é particularmente importante, pois para ela, seja *hors-lieu* seja entre-lugar, estas e outras variantes servem para denominar as “zonas” de descentramento dos espaços tradicionais, marcando, com isso, a heterogeneidade das culturas nacionais no contexto das Américas. Se tais zonas ou espaços fronteiriços estão no entremeio de cruzamentos diversos, o *hors-lieu* de R. Robin pode ser associado ao híbrido enquanto resultado dessas confluências. Por isso, recupero rapidamente, nesta apresentação, definições dos termos entre-dois e híbrido, mas que ajudam a pensar a produção, por vezes considerada inclassificável.

Homi Bhabha (1998), quando estuda o conceito de híbrido, reporta-o para um “terceiro espaço” – outra variante do entre-lugar – no qual ele construirá sua “memória histórica”. Zilá Bernd (1998), por sua vez, e para dar sentido à mobilidade do termo, interpreta o híbrido como ato de ultrapassagem das fronteiras. Híbrida também pode ser a composição de dois diferentes elementos, reunidos de forma anômala, para originar um terceiro, que terá as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas. O dicionário Aurélio Ferreira (1999)

entende híbrido por miscigenação ou mistura de espécies diferentes, que viola as leis naturais, definição que está estreitamente ligada à identidade e à cultura de R. Robin. Já o dicionário Houaiss (2001) aproxima-se mais da relação que se estabelece entre o termo e a produção de R. Robin, pois define o híbrido como a composição de elementos diferentes, heteróclitos, disparatados.

A aplicação do termo híbrido para relacionar a cultura, a identidade e as novas formas do relato memorial apresentadas por R. Robin, é pensada, portanto, a partir dos estudos de Z. Bernd (1998), H. Bhabha (1998), Peter Burke (2003), Sherry Simon (2004), Stelamaris Coser (2005) e a leitura que fazem do tradicional estudo de Néstor Garcia Canclini (1997). Em minha concepção, a escrita híbrida é inerente à autoficcional. A postura memorial nos textos autofissionais de R. Robin dialoga com a proposta de Sh. Simon (2004) que define o texto híbrido como aquele que “interroga os imaginários do pertencimento, levando em conta um estado de dissonâncias de interferências de várias formas” (p.13). Em *Cybermigrances, traversées fugitives* (2004) R. Robin se vale da reflexão de Sh. Simon para discorrer sobre a naturalidade em que passa da ficção à metaficção, da citação à teoria, de um gênero a outro (p. 73).

A pós-modernidade, ao trazer o híbrido à tona, enfatiza acima de tudo o respeito à alteridade e a valorização do diverso. Ao destacar a necessidade de se pensar a identidade, bem como o texto robiniano como processo de construção, desconstrução e reconstrução, reflexo de sua identidade, o híbrido, associado a sua obra autoficcional, estaria subvertendo paradigmas homogêneos, associando-se ao múltiplo e ao heterogêneo da emergente pós-modernidade. Tal expressão diz respeito à contemporaneidade, aos tempos atuais, ou o que o teórico Zygmunt Bauman (2005) prefere chamar “modernidade líquida”³. Sejam quais forem os

³ Em obra de mesmo título, parece-me que Z. Bauman (2001) consegue melhor abarcar, no uso dessa expressão, as características do mundo atual. Ela se tornaria mais pertinente por subentender a mobilidade no “líquido”, o que possibilita o acompanhamento (móvel) das constantes transformações contemporâneas, freando, assim, a necessidade de novas e posteriores criações terminológicas para dar conta desse movimento. O líquido ou liquidez é

termos correlatos, ela designa, para Yves Boisvert (1995), a transição vivida no atual momento histórico, sugestiva de um novo olhar sobre o mundo e sobre a postura do sujeito em sua nova “maneira de ser” (p. 11). Gisele M. Fernandes (2005) afirma que estando a pós-modernidade ligada ao estilo de vida e de pensamento de determinada época, ela marca seu surgimento com a heterogeneidade de um mundo caracterizado pela profusão de fragmentos e de incertezas. Estas, por sua vez, em minha leitura da obra de R. Robin, revelam-se no plano da (não) pertença, da formação (pluri)cultural, da (re)construção fragmentada da identidade, ao passo em que, para ela, se faz necessário o retorno ao passado para pensar sua inserção e condição de sujeito no presente.

Além de aderir às formas discursivas híbridas e incorporar espaços intersticiais, a autoficção reforça sua eficácia quando também assume a função de espaço de auto-análise. Revisitar os itinerários, reviver um passado ou viver o não lembrado, mesclando memória e ficção, permitiria em R. Robin, nesse processo de auto-análise, entender os percursos para a construção de sua identidade. O recurso da ficção pode também, e em muitas situações, contribuir para a recriação da identidade narrativa, o que atribui à autoficção as características que Simon Harel (1992) diz serem de uma escrita reparadora ou de cura, que simula um processo de auto-análise e auto-criação através do texto. Não por acaso, o elemento que está na base da construção das duas obras analisadas nesse capítulo é a judeidade. Ambas lidam, de modo geral, com uma memória migrante que, para R. Robin apresenta-se em fragmentos reunidos no texto para, na medida do possível, representar o passado.

O estudo que proponho contempla o literário. Porém, a análise das obras exigiu de mim um olhar interdisciplinar. Só foi possível entender a relação entre história e memória em oposição à amnésia e ao esquecimento, causadores da

entendido, no contexto da leitura que proponho, como sinônimo de mobilidade. Preferi optar pela utilização deste último termo (Ver nota 4).

fragmentação na produção robiniana, por conta do conhecimento prévio do estudo de Paul Ricoeur (2000). A visão historiográfica de Jacques Le Goff (2003), que está igualmente na base de minha formação em Mestrado, colaborou para que eu entendesse a proximidade entre história e memória. Esse historiador parte da premissa de que a história é a ciência de um passado (seja ele recente, contemporâneo, ou remoto) em constante construção e reinterpretação. Com o objetivo de complementar sua ideia, ele recorre a outro historiador, Lucien Febvre, para quem “a história recolhe sistematicamente, classificando e agrupando, os fatos passados em função das suas necessidades atuais. É em função da vida que ela interroga a morte. Organizar o passado em função do presente (...)” (p. 23). Tais reflexões em sintonia com a perspectiva de Y. Boisvert para a pós-modernidade dão conta da relativização da verdade instaurada pelo discurso histórico e da ficção pelo discurso literário. Assim, torna-se mais fácil entender a recorrência à memória cultural, judaica, e à relação estabelecida entre escrita autoficcional e escrita pós-guerra. Da mesma forma, esclarece-se a proximidade entre História e Literatura diante da necessidade de reportar o passado para o presente da escrita memorial que permite reviver ou recriar, no texto literário, histórias esquecidas ou “exterminadas” juntamente com seus narradores. O constante retorno ao passado, pelo viés da memória no texto e pelo processo de auto-análise, dá-se em produções autofissionais ou híbridas de escritores que, assim como R. Robin, expressam a necessidade de fazer o “luto da origem” pela integração em um presente de não-pertença.

Pensar a autoficção em contexto de deslocamento das formas convencionais é preocupação desta tese, em razão de ser inegável a vitalidade que ela vem ganhando nos últimos anos. Fundamentada na concepção de R. Robin, e tendo sua obra como exemplar, procuro explicar que esse fenômeno se dá pelo fato de a mescla de gêneros revelar uma tendência atual, pós-moderna,

presente sobretudo na produção de escritores que produzem sob os reflexos da mobilidade cultural.

Considerando que R. Robin é declaradamente uma escritora judia, o termo diáspora poderia ter sido utilizado para destacar o caráter de sua literatura em contexto de deslocamento⁴. Entretanto, em minha escolha, prevalece a definição migrante. É, portanto, necessário esclarecer, antecedendo os contrapontos que estabeleço entre as duas palavras, a acepção adotada ao referir a escrita migrante de R. Robin. Aqui, ela não dialoga com a expressão “Literatura migrante” que, desde os anos de 1980, tem sido utilizada para classificar a produção de escritores estrangeiros que escolheram o Quebec como território de acolhida. No âmbito da crítica que pensa a literatura no contexto das Américas, recentes estudos apontam a classificação citada como rótulo que delimita uma literatura que se pretende cosmopolita, transnacional. Partidária de uma escritura sem fronteiras, ou o que ela prefere chamar “Escritura atual”, Lucie Lequin (2007) considera essa expressão estática, pois, para escritores do Quebec provindos de outros países, a literatura se elabora em um imaginário sem fronteiras⁵. Ao

⁴ Refiro-me à “deslocamento”, aqui, na acepção de mudança de lugar (geográfico) ou de estrutura (como ocorre com os gêneros). Zilá Bernd (2010) entende “deslocamento” como uma das figurações da mobilidade cultural e pertencente a uma série incontável de outros conceitos que se sucedem em tempos de pós-modernidade; conceitos que ajudam a analisar a mobilidade na literatura e que se opõem ao que é estático, imóvel, fixo, permanente, sólido, inquestionável, etc. O recente livro organizado pela pesquisadora, estuda termos representativos do imaginário móvel e insubmisso. Dentre eles, posso citar aqueles que se relacionam, de certa forma, ou à autoficção ou à reflexão conduzida em minha pesquisa: braconagem, circulações urbanas, desvio, diáspora, errância, *flânerie*, nomadismo, liquidez, memória e tradução. Junto dos verbetes que compõem a publicação de Z. Bernd está o da “autoficção” que produzi em colaboração ao grupo de pesquisa. Por estar a “mobilidade” na base desse conjunto exponencial de outros termos, escolhi dar-lhe preferência.

⁵ Comungam com esse pensamento os escritores que integram o grupo que recusa a tradicional expressão Literaturas fancófonas ou da francofonia por considerá-la limitadora e de cunho imperialista. Esse movimento por uma “Literatura mundo” registra-se no livro de mesmo título (LE BRIS, M. & ROUAUD, J., dir. *Pour une littérature-monde* Paris: Gallimard, 2007) e conta, no registro desse manifesto, a declaração de cerca de quarenta intelectuais. Dentre eles, Dany Lafférière, Nancy Huston, Édouard Glissant, Jacques Godbout, Maryse Condé e Tahar Ben Jelloun. Homi Bhabha, em *O local da cultura* (1998), já registrava a necessidade de se pensar uma “Literatura mundial”, sem deixar de nela inserir a narrativa migrante: “O estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de

apontar a necessidade de ultrapassar a etiqueta “Literatura migrante”, L. Lequin equilibra a posição ocupada pelos autores nascidos no estrangeiro com aquela ocupada por autores locais que, sem restrições, podem se lançar ao imaginário literário sem fronteiras. Ela afirma que ao produzirem uma escritura em torno de si e em relação com o mundo, esses escritores ocupam um mundo pensado como trans-local – ou, o que R. Robin denomina fora-do-lugar – em harmonia com o movimento dinâmico literário.

Pascal Gin (2008), que integra a corrente oposta à limitadora expressão, refere-se, por sua vez, a “Literaturas de expressão migrante” ou “Romance da migração”, expandindo o sentido da palavra “migrante” e aproximando-se, assim, da interpretação que contemplo neste estudo. Para ele, o romance da migração opõe-se à estética tradicional por operar, particularmente, o tema da mobilidade e o valor modernista da mudança ou da perpétua inovação. Diante da emergente tentativa de reinscrever a estrutura dita migrante nos termos de um projeto literário nacional, P. Gin estabelece um paralelo entre nação e cultura em defesa do projeto de uma “Nação literária” que progride rumo ao estado de transculturação. No estudo de análise literária, no qual sublinha as recorrências da mobilidade, ele aponta três modalidades a serem investigadas no romance e que recaem sobre a mobilidade cultural na contemporaneidade: a temporalidade, a memória e a coletividade, aspectos que são levados em conta no decorrer da leitura que faço das obras de R. Robin.

Sem entrar no mérito de aprofundar as novas tendências que prometem universalizar essa literatura, mas, ao mesmo tempo, reconhecendo a importância de pensar a mudança de postura no plano da produção robiniana, meu entendimento se faz mediante o sentido que a palavra “migrante” assume para Pierre Ouellet, em *L’esprit migrateur* (2005). Para ele, o termo designa uma

‘alteridade’. Talvez agora possamos sugerir que histórias transnacionais de migrantes (...) possam ser o terreno da literatura mundial (...)” (p. 33).

escritura e uma sensibilidade estética contemporâneas, cuja mobilidade intersubjetiva e intercultural pode caracterizar não somente a produção de escritores vindos de outros territórios, mas também aquela de escritores que nasceram no Quebec, por exemplo, e escrevem sem nunca terem saído de lá. Observo as características desse “espírito migrante” na apropriação que R. Robin faz da memória, de um fragmento do passado histórico do qual ela foi coadjuvante involuntária: a Segunda Guerra Mundial. Embora tenha vivido a ocupação nazista em Paris, ela era ainda muito pequena para guardar o verdadeiro significado e o peso histórico do acontecimento. Porém, junto da tradição judaica que lhe fora transmitida também vieram o sofrimento de seu povo, as histórias de vidas que se extinguíram nos campos de concentração. Inspirada nesses elementos, ela fabula para dar conta do vivido e do não-vivido, do sentimento de perda e de reconquista cultural e identitária.

Roland Walter (2008), quando estuda a etimologia de diáspora, do verbo grego *speiro*, que significa “semear” e “disseminar”, sugere que o termo estabelece ligação entre comunidades de uma população dispersa em redes de relações reais ou imaginárias. Sendo assim, para esse teórico, o migrante, enquanto parte de uma comunidade deslocada, está subentendido no termo que ele preconiza. Aimée Bolaños (2010), em seu verbete que trata do termo, define como “condição migrante” a pluralidade de conotações que a palavra “diáspora” assume na atualidade.

Para reafirmar minha escolha semântica e vocabular, apóio-me também na definição dicionarizada das palavras para, na sequência, apresentar minha interpretação e a distinção que faço entre ambas. Reportada à definição consignada, a palavra “diáspora” relaciona-se à dispersão do povo judeu por perseguição política, religiosa ou étnica. Migrante provém de migrar, ação que designa mudança periódica de lugar, região, país, etc. (Houaiss, 2001).

Particularmente, entendo “diáspora” como o movimento de busca em avanço no espaço físico, que somatiza as experiências, mas que, raras vezes (e em alguns casos jamais), faz o retorno ao território de origem. Exemplar disso é outro estudo de A. Bolaños (2008) sobre poetisas cubanas que se auto-retratam enquanto sujeitos híbridos em experiências diaspóricas e que encontraram em suas produções autoficcionais o único caminho para realizar o retorno. Já, quanto à palavra “migrante”, observo que além de apontar para um estado contínuo de mudança, movimento, interpreto-a como o constante ir-e-vir, viagem textual, mas, também, viagem territorial possível, de retorno às origens. Diante dessa mobilidade, característica inerente à migração, é possível realizar a manutenção das identidades que, em obras de escritores como R. Robin, manifestam-se no relato memorial ou de experiências que vão-e-vêm repetidamente em diversas obras de caráter autoficcional, sem que seja necessário produzir apenas uma única obra nos parâmetros autobiográficos.

P. Ouellet (2005) também recorre ao estudo etimológico da palavra migrante, do latim *migrare*. Para o escritor e poeta quebequense, além de designar mudança de lugar, a palavra também representa o ato mesmo de infringir e transgredir. Por tal razão, o “espírito migrante”, segundo P. Ouellet, implica o movimento transgressivo de passagem ao outro, que rompe as fronteiras da propriedade ou da individualidade e permite que o sujeito se transforme, ou seja, que também se torne outro. Mais uma vez a interpretação de P. Ouellet vem somar às atribuições inovadoras que faço à obra robiniana e à(s) identidade(s) dessa escritora migrante.

Embora os dois termos pressuponham mobilidade, parece-me ainda que a palavra “migrante”, diferente da “diáspora”, na acepção que diz respeito à dispersão forçada, denota um deslocamento geográfico menos agressivo, muitas vezes voluntário, e que permite a escolha do território a ser habitado. Ao eleger este local, e através de processos como o hibridismo cultural, racial e/ou

identitário, as interferências seriam efeitos permitidos e até incontroláveis. Por isso, meu estudo sob o enfoque da migração volta a se reforçar quando P. Ouellet (2008), em recente artigo publicado na revista *Interfaces Brasil/Canadá*, alia o termo aos efeitos de hibridação e transculturação.

Certamente, quando faço alusão ao “movimento migratório” de um indivíduo ou grupo, refiro-me àquele do período atual, citado por muitos autores como pós-moderno, no qual não há limites para se conter a mobilidade das fronteiras culturais. Maria Bernadette Porto (2005), no verbete “Literaturas migrantes”, cuja edição antecede os referidos estudos que refutam a nomenclatura, dá relevo à dinâmica da palavra migrante, aponta para a mobilidade enquanto elemento presente também no texto de escritores de origem quebequense, mas sem levantar questionamentos com relação aos contornos que a expressão pode assumir. No minucioso estudo que elabora, M. B. Porto recupera algumas definições apresentadas por autores que buscam salientar marcas dessa produção intelectual. Dentre elas, destaco a de Amin Maalouf que compara o país que acolhe o (i)migrante a uma página. Esta não seria nem uma página em branco, nem uma página pronta, mas uma página que estaria sendo escrita. A impressão que se tem, diante de tal comparação, é que esse espaço de acolhida, causador de estranhamento, tensões e trocas culturais, é local propício para a (re) descoberta de si. Nesse novo território, o escritor migrante desperta para sua identidade que, diante das conseqüentes mutações sofridas na relação com o diverso e o estranho, revela-se um processo de construção. Estaria aí a necessidade de contar sua história? Talvez isso explique a predominância de traços autobiográficos – o que considero uma prevaiente escrita autoficcional – nas produções de escritores migrantes e a constante recorrência à memória, o que, em R. Robin, tornou-se incessante em diversas produções. A necessidade de revisitar o passado através da escrita revela-se, ao mesmo tempo, estratégia de combate à aculturação absoluta, que resultaria no apagamento de sua história, e

constante reflexão no espaço textual a respeito das influências desse novo local de negociações na transformação de uma identidade que se molda ao contexto heterogêneo, tornando-se, portanto, híbrida e transcultural, tal como é sua literatura.

Sem ignorar outras formas de narrativas híbridas apresentadas por R. Robin, a estrutura do terceiro capítulo foi, portanto, pensada em extensão do segundo. Nele, analiso as novelas que compõem a coletânea *L'immense fatigue des pierres* (1996). Embora tratem de temas diversos, estão regulamentados a partir do subtítulo dado por R. Robin à obra: bioficções, uma tentativa da escritora de enquadrar suas curtas narrativas em categoria diferente daquelas já existente; elemento revelador da dificuldade em classificar o que produziu. Nesse processo de reescritura da vida/bio- (própria ou alheia) pela ficção, em *L'immense fatigue des pierres*, a escritora registra temas que circunscrevem a criação dessa obra. São eles: a relação mãe e filha, a cultura judaica – revelada na característica das personagens, na língua ídiche, a figura imaginária do *dibbouk* – e a discussão a respeito da criação literária no próprio texto (metaficção).

As novelas que compõem essa coletânea também estão relacionadas aos diversos desdobramentos do eu, pois, assim como a autoficção, a bioficção relaciona-se à auto-criação pessoal. A questão identitária, que norteia o conjunto da obra robiniana, é explorada, neste estudo, em suas ramificações: identidade cultural, ligada à identidade individual – ambas direcionadas à pluralidade – e identidade narrativa. Eurídice Figueiredo (2005) destaca a existência de “identificações” para referir, no mundo contemporâneo, as identidades plurais, mas que em tal denominação assumiria o caráter provisório de uma identidade em constante devir. De relação estreita estão as dimensões que pode atingir uma identidade “rizoma”. É. Glissant (1996) adota este termo em oposição à identidade de raiz única. Na referida coletânea e no mesmo âmbito das identificações identitárias formuladas por E. Figueiredo e É. Glissant, o olhar é voltado às

múltiplas identificações ou facetas de R. Robin em sua relação com as personagens de cada novela.

As limitações para encontrar a definição da nomenclatura “bioficção” tornaram reduzidas as investigações aqui traçadas. Por este motivo, o estudo da bioficção não se inclui nos pressupostos teóricos. O que existe sobre o termo, na introdução do terceiro capítulo, dialoga com a interpretação pessoal, que parte da etimologia da palavra, e que é desenvolvida a partir da funcionalidade do termo na caracterização da obra. Entretanto, com a análise das novelas, reveladoras de identidades ficcionais ligadas direta ou indiretamente à R. Robin, foi possível lançar alguns caminhos para futuras investigações acadêmicas sobre o novo termo. Um deles é a relação que pode ser estabelecida entre essa terminologia e os estudos contemporâneos a respeito das biografias ficcionais. Exemplar é o projeto coordenado por Rober Dion e Frances Fortier que, desde 2000, investigam as biografias fictícias de escritores dando amplitude à reflexão sobre a dinâmica dos gêneros.

Embora a bioficção se aproxime bem mais da autoficção por relacionar-se com o outro (aquele que escreve) e também anunciar o recurso do elemento ficcional na recomposição das memórias alheias, lanço, neste capítulo, o questionamento que tratam da intensidade do uso desse recurso na recorrência das terminologias. Isso porque a narrativa memorial tanto pode recompor o passado, com a ajuda da imaginação em narrativas de ficção pessoal (auto-), como simplesmente recriá-lo, em produção predominantemente ilusória que caracterizam o ficcionalismo da vida (bio-) própria ou alheia. Nancy Huston discorre, em *L'espèce fabulatrice* (2008), sobre a capacidade do ser humano (definido de antemão no título da obra) de fabular. É a ficção, a imaginação que conferem sentido ao real. Inspirada nessa reflexão de N. Huston que oferece abertura à criação imaginativa, retomo aos pressupostos de V. Colonna para definir autoficção. Eles ajudam a pensar a habilidade de criação identitária e da

sobrevida no texto, sempre partindo de vestígios, de fragmentos, elementos factuais.

No curso da apresentação das novelas bioficcionais, duas delas são destacadas e apresentadas separadamente. Diferente das demais, elas apresentam características marcantes da plasticidade autoficcional, evidenciadas principalmente no aspecto formal (novela) e no fragmento de vida (apenas um episódio do passado é retomado).

Ao percorrer os espaços textuais e a relação entre as línguas – particularmente o iídiche e o francês – que estabelecem a ligação com os componentes culturas de R. Robin, também perpasso o território lingüístico na análise de uma das novelas. Nesse território, a retomada de alguns termos literários se faz pertinente para dialogar com outras teorias destacadas. Stuart Hall (2001), por exemplo, expõe que os escritores que se situam no entre-dois devem saber habitar suas duas identidades, falar suas duas linguagens culturais e também traduzir e negociar entre elas. Lembro ainda que R. Walter (2008) define o escritor da diáspora – pressupondo o escritor migrante – como “tradutores culturais” capazes de abalar os limites estáveis e fixos e reescrever o passado e as tradições em contínua transformação, pois eles moram em línguas, histórias e identidades que mudam constantemente. Ao assumir a postura de tradutora cultural em contexto de mobilidade, R. Robin, em seu artigo “Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écriture migrantes” (2000), questiona o espaço monolíngue do campo literário em defesa de ser o texto um local que reflete a dinâmica cosmopolita do não-lugar, da não pertença do escritor migrante, que se presta, por conseguinte, ao plurilinguismo. Outra produção de R. Robin que é forte referência teórica no estudo da língua enquanto local da memória ou traço cultural/identitário é *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins* (1993). Nela, a escritora explora a impossibilidade de o escritor encontrar unicidade diante da encruzilhada cultural em que vive e diante da

situação de conviver com sua língua materna, sua língua nacional e/ou suas outras línguas. Partindo de reflexões que contemplam a obra de Kafka, Georges Perec, Elias Canetti e subsidiada pela leitura de Freud – para dar conta da impossibilidade de trabalhar o “luto” da origem – R. Robin desenvolve análise que bem se aplica a sua própria condição de escritora situada no interstício cultural e lingüístico do idiomas, o ídiche e o francês, que nela habitam.

Dedico o fechamento do último capítulo à apresentação e análise de *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur* (2009). Certamente, esta produção mereceria um único capítulo, ou ainda, para ser mais justa, um estudo à parte. Devo confessar que, por um instante, pensei em deixá-la fora do *corpus* de análise. Isso me ocorreu quando notei que os anúncios do lançamento dessa produção declaravam tratar-se de uma autoficção. A obra já havia ganhado, portanto, o rótulo adequado ao que produz R. Robin e, por isso, ocorreu-me que seria desnecessário atestar sua classificação. Engano meu! Ao ler a obra, para me convencer ainda mais de sua reserva, o efeito foi surpreendente. Encontrei em *Mégapolis* o elemento que faltava para atestar a mobilidade da autoficção, sem falar na maleabilidade de produção da autora.

A mobilidade relaciona-se ao trânsito ou transição, à passagem e, por isso, não poderia faltar um breve estudo sobre o *flâneur*, anunciado no título. Junto a ele, evoco outra figura da mobilidade: o nômade. O objetivo é pensar a relação que ambas as figuras exercem na obra em questão.

As *flâneries* e deambulações de R. Robin podem ocorrer nos espaços urbanos revisitados em *Mégapolis*, mas também nos espaços virtuais da *web*, assumindo dimensões metafóricas, tais como o trânsito entre campos, gêneros e idiomas diversos. Por isso, alguns ensaios da escritora prometem ser encaminhadores de reflexões que proponho traçar. São eles: *Berlin chantier*, *Essai sur les passés fragiles* (2001), para tratar das *flâneries* em espaços urbanos, *Cybermigrantes. Traversées fugitives* (2004), para discorrer sobre os espaços virtuais e *Le*

Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins (1993), dando conta dos espaços textuais ou lingüísticos de domínio de R. Robin.

Em vários momentos, recorro à página virtual de R. Robin para apoiar esta investigação ou complementar as reflexões da autora. Os primeiros fragmentos de texto de sua página na internete foram reunidos e publicados em 2004: *Cybermi-grances*. Traversées fugitives. Ultimamente a página tem sido atualizada. Considerando que a internete é ferramenta indispensável ao trabalho do pesquisador, não poderia ignorá-la. Por isso, referencio enlaces e faço uso de enciclopédias como a *Wikipédia* sem receio quanto à fonte. Afinal, além de caber ao usuário a escolha do que pode ser usado e aproveitado em sua pesquisa virtual, estou falando aqui de verossimilhança, de ficção, de fabulação em oposição a paradigmas estritamente cristalizados, imóveis. Porque, então, ignorar a livre interpretação de um autor desconhecido que elabora um enlace na *Wikipédia*? Seria de certa forma contraditório à proposta que anuncio.

A relação com o passado, com a memória, e com a própria identidade híbrida também se interliga aos espaços urbanos de preferência da autora. Por isso, em *Berlin chantier*, R. Robin descreve uma Berlin palimpsesto onde “tudo se recompõe, se sobrepõe e se transforma”. Este ensaio serve de apoio em diversos momentos desta tese, principalmente para a compreensão da relação existente entre memória e espaço urbano. Ao convocar o leitor a acompanhá-la em suas *flâneries*, revisitando seus lugares de predileção, circulando por Tóquio, Nova Iorque, Londres, Los Angeles e Buenos Aires, ela aproxima memória, identidade e espaço urbano, bem como faz aflorar sua identificação com novo, o diverso, marca do cosmopolitismo das grandes megalópoles. E se para Kathryn Woodward (2005) as identidades estão subordinadas ao diferente e dependem disso para serem construídas, é inevitável voltar nesse capítulo a pensar na postura identitária, pois, diante das circulações urbanas (Cf. M. Bernadette Porto, 2010) propostas em *Mégapolis*, o processo inacabado na (re)construção do eu assume

novos rumos, desta vez caminhando lado a lado às transformações dos novos tempos.

As reflexões que prometem sustentar as considerações finais deste trabalho, de forma alguma encerram a leitura da obra da escritora, Régine Robin, que transcende os limites da interpretação e criação textual. Apresentar uma conclusão a esta tese seria o mesmo que imobilizar os efeitos que emergem da autoficção robiniana.

No conjunto de sua obra, as transferências culturais, reveladas ao longo de seu itinerário memorial e literário, são elementos de peso para a tentativa de legitimar a escrita autoficcional de R. Robin no âmbito acadêmico. Lembro ainda que sua proposta inovadora de apagamento das fronteiras literárias ganha relevo quando integrada ao pensamento de Leonor Arfuch (2007). Em suas considerações, a hibridação de categorias diversas é um elemento da modernidade que acompanha sua transição a uma era pós-moderna. Por isso, as questões elencadas aqui ficam comprometidas a dar subsídios para que outros estudos de gêneros híbridos, tais como o que apresento sobre autoficção, se façam necessários e que, por conseguinte, sirvam para classificar outras narrativas memoriais contemporâneas.

A noção de gênero ganhou novas dimensões com teorias como as de Tzvetan Todorov (1981). Antes, seu estudo era limitado à interpretação literária, mas com a projeção maior de seu campo de aplicação, ele assume características heterogêneas e estende-se ao plano do discurso, ligando-se, portanto, à comunicação e a fatos históricos através da incorporação de elementos não-literários. Para T. Todorov, os gêneros, próprios a todo e qualquer discurso, são passíveis de transformações diversas, visto que “um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação” (p. 53). Tal premissa atesta a mobilidade que os gêneros podem assumir diante das múltiplas combinações e transformações hoje

produzidas. É o que justifica minha escolha pelo estudo da autoficção, termo que ramifica em outras formas da mobilidade híbrida, tais como a bioficção proposta por R. Robin. Da mesma forma, é o que atesta a validade de estudos como o de M. Ouellette-Michalska que, em sua obra *Autofiction et dévoilement de soi* (2007), define como autoficções os romances epistolares nela estudados, e os de Aimée Bolaños (2008) quando pensa na poética do sujeito que cria, em condições de transculturação, estratégias identitárias na produção de um discurso autoficcional nas escrituras de si.

Sendo assim, o estudo dos gêneros que contemplam o registro memorial, associado às noções de mobilidade, fora-do-lugar e hibridação, favorece a compreensão do *eu* autobiógrafo que, em sua metamorfose auto/bioficcional, é o reflexo de narrativas que imbricam elementos culturais diversos e experiências múltiplas e pessoais. É a partir das investigações apresentadas neste trabalho de pesquisa e de reflexão que almejo dar igualmente a minha contribuição para a ampliação dos olhares da crítica literária, apontando para novas formas de registro da escrita do eu que mobilizam a ideia canônica de gênero literário.

1 – Pressupostos teóricos

Pourquoi vouloir figer la vie, vouloir croire qu'il y a eu une vérité immuable à telle heure, à telle seconde de telle vie ? Il y a des vérités, des moments; et tout ce qu'on fait, c'est essayer d'en attraper un et de décrire, mais on sait qu'on n'y arrive jamais.

Madeleine Ouellette-Michalska

Após quase trinta anos do lançamento da proposta autobiográfica, Philippe Lejeune admite, na abertura de seu livro *Pour l'autobiographie* (1998), ser ingenuidade pensar que se pode dizer a verdade quando se fala de si mesmo. No entanto, contrário ao que pode esperar de tal declaração, a obra revela um registro em defesa desse gênero que, ao longo dos tempos e na recorrência de narrativas pessoais, parece estar perdendo seu prestígio diante da escolha por outras formas narrativas ou (sub)gêneros paralelos que prometem dar conta das limitações autobiográficas. Isso porque Ph. Lejeune, também na abertura dessa mesma obra, afirma, em defesa do gênero que instaurou e na tentativa de mantê-lo soberano, que “a ficção não é monopólio da arte”⁶. Certamente que não. Entretanto, para aqueles que ainda acreditam na viabilidade da autobiografia na contemporaneidade, a pergunta seria: e o real? Ele pode monopolizar a arte?

A obra de Régine Robin é o exemplo de que não há soberania de um elemento com relação ao outro. O que existem são estratégias narrativas, desvios que mesclam e contrabalançam real e ficção para, com isso, tornar o narrado

⁶ Cf. Lejeune, 1998: 7.

verossímil. Assim, para que se possa entender a proposta de R. Robin, no que diz respeito ao desvio do modelo autobiográfico que ela pratica, é necessário antes relembrar as bases que consolidaram esse gênero.

1.1 Das bases autobiográficas às limitações do gênero

L'autobiographie est un genre fondé sur la confiance, un genre...
'fiduciaire', si l'on peut dire.

Philippe Lejeune

Tendo como berço a esfera cultural europeia, a primeira recorrência da palavra “autobiografia” registra-se na Alemanha, *autobiographen*, no século XVIII, em 1798, com um manifesto do fundador do romantismo Friedrich Schlegel. Em inglês, a primeira utilização da palavra *autobiography* é atribuída ao poeta e crítico Robert Southey em artigo publicado no ano de 1809. Em seguida ela aparece na França e ganha sua definição no *Dictionnaire de l'Académie Française*, em 1836 (Chiantaretto, 1995)⁷.

Nas formas autobiográficas clássicas encontram-se as Memórias e as Confissões⁸, terminologias que antecedem a recorrência do postulado autobiográfico. Entretanto, as Memórias, embora reconhecidas enquanto categoria da narrativa do eu, diferenciam-se da autobiografia por adotarem a forma de um

⁷ A pesquisa de Jean-François Chiantaretto sobre a primeira ocorrência da palavra no alemão em 1798 é baseada no estudo de Georges Gusdorf (autor que será apresentado na seqüência deste estudo de tese). Entretanto, Madeleine Ouellette-Michalska, em sua obra *Autofiction et dévoilement de soi* (2007), com a mesma proposta de informar a primeira aparição da palavra, registra uma outra data. Sem atribuir a autoria do vocábulo, ela diz ter ele surgido em 1779.

⁸ Para ambos os termos, preferiu-se adotar a grafia em maiúscula para dar relevo à categoria na escrita do eu, evitando, com isso, a confusão com os substantivos comuns.

testemunho pessoal em comunhão com um contexto histórico relevante⁹. Nos anos de 1950, refere-se à autobiografia como sinônimo do termo Memórias, mas logo ela adquiriu autonomia quando passou a ser utilizada para classificar um certo número de “Memórias” desprovidas de interesse histórico, sem nenhuma apreensão do século em que fora produzida, mas contendo muito sobre o sujeito memorialista (Jacques Lecarme e Eliane Lecarme-Tabone, 1997). Quanto às confissões, elas se aproximam do que se chamaria posteriormente autobiografia por colocar em destaque o sujeito. De cunho religioso e em benefício de uma cultura cristã, essa narrativa tem como exemplar a produção de Jean-Jacques Rousseau que, por sua vez, inspirou-se no protótipo de Santo Agostinho (séc. IV), cujo princípio era a retrospectiva da história de uma vida interior, espiritual baseada na conversão ou vocação, e que se estendia até o fim dos dias.

1.1.1 Teorizações de base e definição canônica lejeuniana

Em 1956, o francês Georges Gusdorf (1912-2000) publica artigo considerado fundador dos estudos sobre autobiografia, “Conditions et limites de l'autobiographie”¹⁰. Em 1971, é a vez de Ph. Lejeune publicar a obra que se tornaria referência incontornável nos estudos da autobiografia, *L'Autobiographie en France*. Na linha desse estudo que consolidaria o termo como gênero

⁹ Acredita-se que as Memórias, por tais características, possam ser uma fonte de pesquisa no campo do historiográfico.

¹⁰ Jesús Camarero destaca o pioneirismo desse escritor e sua relevante contribuição para os estudos da autobiografia. Em seu artigo, J. Camarero aponta dois momentos significativos do estudo de G. Gusdorf sobre a autobiografia. O primeiro, em 1948, com a publicação do livro *La découverte de soi*; em 1956, com o artigo “Conditions et limites de l'autobiographie (versão para o espanhol de 1991) e em 1975 com outro artigo, “De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie littéraire. No segundo momento, que para J. Camarero, assume características de testamento intelectual, estão: *Les écritures du moi. Lignes de vie 1* e *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*, ambos publicados em 1990 (Cf. 2008: 58-59).

referencial da narrativa íntima, o teórico publica em 1975, *Le Pacte autobiographique*¹¹.

O final do século XX é o período mais fértil para a criação de gêneros conexos, tais como o diário íntimo, as correspondências, bem como para a criação de novas nomenclaturas ou expressões que tentaram, ao longo dos tempos, se sobrepor à autobiografia para então englobar elementos que esse gênero excluía. Nos anos 70, por exemplo, passou-se a falar em “narrativa de vida” para englobar o oral, que o sufixo -grafia excluía, e o heterogêneo, que o prefixo -auto também eliminava. Do começo dos anos 80 até a atualidade, fala-se em “escritura do eu” ou “escritura de si”¹² para, desta vez, dar espaço à ficção (Lejeune, 2005: 11-35). Entretanto, hoje, pode-se considerá-las todas variantes da narrativa autobiográfica, visto que elas se entrecruzam a partir de um elemento em comum: o *eu* em retrospectiva, esteja ele associado ao narrador (em suas diversas instâncias) ou ao personagem narrado. Além disso, tanto para definir quaisquer variantes desse gênero quanto para entender suas especificidades, é incontornável o estudo inicial proposto por Ph. Lejeune.

Em sua primeira definição do gênero autobiográfico, encontrada na obra *L'Autobiographie en France* (1971), Ph. Lejeune definiu a autobiografia da seguinte forma: “récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre

¹¹ Sem depreciar a relevância da pesquisa de G. Gusdorf sobre autobiografia, toma-se aqui como referência para o estudo que se propõe traçar a produção de Ph. Lejeune. Essa preferência justifica-se pelo fato de G. Gusdorf, ao que se observa no artigo de J. Camarero, seguir uma linha filosófica e fenomenológica. Ph. Lejeune, por sua vez, centra-se mais no caráter do indivíduo ou, como explicam J. Lecarme e É. Lecarme-Tabone (1997), ele se aprofunda na autogêneses de uma personalidade.

¹² A expressão “escrita de si” é de Michael Foucault (“Écriture de soi”, In: *Corps écrit*, nº 5, 1983). Nesta obra, o filósofo aponta para três tipos de escritura de si. Primeiro seriam os *hypomnemata* (cadernos individuais de anotações), em segundo as correspondências e, por último, o diário (caderno íntimo) no qual estaria registrada a narrativa de experiências interiores e espirituais de uma época cristã. Esse processo narrativo acabava assumindo um aspecto purificador, pois procurava-se, através dele, resgatar o seu verdadeiro eu e, ao mesmo tempo, expulsar do interior da alma tudo aquilo que desviasse o indivíduo da salvação. Em 1997, Simon Harel apresenta a expressão “narrativa de si”, em obra de título homônimo, *Le récit de soi*. Tendo como base de estudo a psicanálise freudiana, ele aproxima essa produção ao exercício analítico e de narração do inconsciente.

existence (...)” (p. 24). Em 1975, na publicação de *Le Pacte autobiographique*, essa conceituação encontrou-se levemente corrigida, sendo agora interpretada: “récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence (...)” (p. 14). Embora tal diferença pareça ser mínima, são os autores Jacques Lecarme e Éliane Lecarme-Tabone que chamam a atenção para a interpretação do campo semântico das palavras alteradas. Enquanto que alguém possui o mérito da indeterminação do “não importa quem” – o que poderia tranquilamente dar margem a interpretações que contemplem identidades anônimas e, sobretudo, identidades fictícias –, o termo pessoa real reforça o comprometimento com o real e introduz duas dimensões que os autores consideram importantes ao ato autobiográfico:

Il faut un être humain constitué en tant que personne psychologique, morale, sociale et peut-être religieuse et politique pour qu’une autobiographie soit énoncée; d’autre part, le principe même de l’autobiographie sera le principe du réel pour déplacer une notion freudienne, et non le principe du plaisir, qui convient mieux au roman (1997: 23).

Essa simples, mas importante, modificação reforçava as limitações da escrita autobiográfica dando também relevo à impossibilidade, em qualquer instância, de se escrever com os recursos da ficção. Por tal motivo, a autobiografia deveria estar regida por um pacto, critério distintivo dessa narrativa, determinando que a identidade entre autor, narrador e personagem seja a mesma (1975, p. 23-24). À tríade autor-narrador-personagem, Ph. Lejeune acrescenta também a necessidade de a autobiografia dar conta de uma história de vida narrada na primeira pessoa do singular. Enfim, para formar o que ele denomina “pacto autobiográfico”, o teórico acrescenta que o título da obra deve anunciar tratar-se de uma autobiografia. Se, por esse elemento, o leitor não conseguir identificar a obra como tal, as primeiras páginas devem manifestar as impressões que revelariam o gênero.

1.1.2 Individualismo e narcisismo do autobiógrafo

Quando se pensa em literatura do “eu”, deve-se associá-la ao surgimento do individualismo que, por sua vez, alimentado ao longo dos tempos¹³, ganhou força no século VIII com o triunfo do indivíduo no domínio político, social e privado. Com a Revolução Francesa e a conseqüente *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, em 1789, cada indivíduo passa a ter seus direitos e conseqüentemente se torna cidadão. No âmbito da literatura, ele vai ser o “eu”. Em meio a esse contexto de transformações favorecedoras ao desenvolvimento de narrativas íntimas e relatos de vidas célebres, a autobiografia parece ser a promessa da escrita da singularidade, materializando o desejo de uma existência única, transformada em objeto literário para, com isso, ser salva do esquecimento. Por tais razões, se nos pressupostos de Ph. Lejeune a autobiografia acontece quando uma pessoa real atribui importância a sua vida individual ou particularmente à história de sua personalidade (1974: 14), torna-se propício associar tal produção a uma narrativa narcisista.

Exemplo incontestável do narcisismo autobiográfico é a obra de Jean-Jacques Rousseau. Escritor constantemente apontado no estudo de Ph. Lejeune para ilustrar o modelo autobiográfico, J.-J. Rousseau inicia *Les Confessions* (1782/1789) dizendo : “Je forme une entreprise qui n’eut jamais d’exemple et dont l’exécution n’aura point d’imitateur. (...) Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature et cet homme ce sera moi. Moi seul”. É notório, neste fragmento, extraído das primeiras páginas da obra, tanto a proclamação narcisista do “eu” quanto a promessa de um relato comprometedoramente verídico.

¹³ Para o desenvolvimento do individualismo, declarado em narrativas do eu, o teórico Damien Zazone (1996) sublinha a contribuição do Cristianismo, do Humanismo, da Renascença e do Iluminismo. J.-F. Chiantaretto (1995), por sua vez, dá maior destaque à partir da Renascença, período que vai tornar possível a consagração das noções de autor e do emprego literário da primeira pessoa.

Contrariando o pressuposto de originalidade da narrativa autobiográfica centrada na verdade representativa da singularidade de um homem, S. Harel argumenta que a “narrativa de si” não pode se traduzir em verdade a ser dita para, com isso, tomar a forma de modelo, ícone. Ela representa uma fabulação narrativa que autoriza o sujeito a falar de si mesmo e a propor um testemunho que, na visão de Freud, garante a referência narcisista (1997: 92).

Quando entrevistado pela *Magazine Littéraire*, em 2002, abrindo o dossier “Les écriture du moi”, Ph. Lejeune define bem o caráter narcisista dessa narrativa e estabelece também a diferença entre ela e a obra de ficção:

[Dans une autobiographie] l’auteur demande au lecteur quelque chose (...). Il demande au lecteur de l’aimer en tant qu’homme et de l’approuver. Le discours autobiographique implique une demande de reconnaissance, ce qui n’est pas le cas du discours de fiction. Un auteur de fiction demande au lecteur si sa fiction est bonne, si elle marche bien. L’homme qui écrit sa vie, et qui vous la livre, vous demande une reconnaissance, un quitus, une approbation qui ne concerne pas seulement son texte, mais sa personne et sa vie. Le lecteur est objet d’une demande d’amour, ou placé dans la situation d’un juré d’assises, ce qui peut embarrasser (Id. p. 22).

Com tal declaração, Ph. Lejeune permite que se estabeleça a relação direta entre o mito de Narciso e a narrativa autobiográfica. Ter como objeto de desejo o amor do leitor e tentar conquistá-lo impondo sua imagem de pessoa ilustre é semelhante à tentativa (frustrada) de Narciso em alcançar, pegar o objeto desejado. Ambos têm um objetivo, ou seja, ambos desejam o amor e querem ser amados. Entretanto, mesmo sem saber se haverá reciprocidade (e no mito sabemos que não há, pois o resultado é a morte) Narciso e autobiógrafo se lançam nessa conquista.

Há também outra aproximação entre o mito e essa narrativa que, neste estudo, se propõe interpretar como um contra-mito. Ou melhor, contrariando a morte de Narciso, a única forma de salvar o autobiógrafo narcisista do inevitável fim da vida é recorrer à perenidade através de sua obra autobiográfica que, no

postulado lejeuniano, é produzida em idade avançada. S. Harel reforça tal premissa quando diz ser essa a forma de assegurar ao autor sua posteridade. Assim, ele não tem dúvida de que a constante recorrência ao autobiografismo por muitos autores é reveladora de uma preservação narcisista (1994: 59).

Avesso a qualquer atribuição desse mito que possa recair sobre o gênero autobiográfico, Philippe Vilain publica *Défense de Narcisse* em defesa da narrativa de si ou, como se lê no título proposto, em defesa do próprio mito. Para isso, ele remonta à definição de autobiografia apresentada pelo *Dictionnaire de l'Académie Française* e mostra que nessa primeira recorrência da palavra, a interpretação pelo mito já podia ser estabelecida de maneira pejorativa. Assim, lê-se a seguinte definição: “le récit de vie d'une personne fait par elle-même, la mise en scène d'un ego épris de sa personnalité” (Vilan, 2005:14). Assim, sua obra, que também toca o terreno da autoficção, é uma tentativa de desfazer idéias distorcidas a respeito da narrativa em primeira pessoa. O autor se empenha em mostrar que, em sua concepção de autobiografia, ela não se resume em contar sua vida, tanto essa escrita como o romance apresentam aspectos imaginários. Por isso, ele aponta para uma linha ficcional e funcional que direciona o inconsciente, a memória e a narrativa de si, permitindo que o escritor reconfigure o que ele chama “imaginação autobiográfica” (p. 119). Ele explica que a imaginação autobiográfica promove a capacidade de desdobramento narcisista e permite ao sujeito criar o seu duplo em um processo de autoficcionalização. Na obra, ele seria a imagem falsificada de um outro, ou seja, a abstração de si mesmo.

Madeleine Ouellette-Michalska, no artigo “La tentation de dire intime” (1994), quando questionada a respeito das críticas a respeito do “eu” narcisista em narrativas íntimas, responde de forma bem otimista e abrangente:

'Je' est plusieurs. Il y a un 'je' très narcissique. Mais il y a aussi un 'je' qui peut être généreux. Dire 'je', c'est exprimer une part de la condition humaine avec ses faiblesses et ses grandeurs. 'Je' est un échantillon de

tout le monde. Quand on dit 'je', il y a beaucoup de gens qui passent par notre bouche: les parents, les grands-parents, les ancêtres, toute la lignée culturelle (Id. p. 42).

Afirmação um tanto perigosa! Falar de si, mas falar dos outros por respeito à realidade pode não ser aceitável. Prova disso é o relato do pintor e escritor Serge Rezvani à *Magazine Littéraire* de 2002. Quando se viu impossibilitado de pintar, recorreu à autobiografia. Para S. Rezvani a obra autobiográfica, assim como a pintura, é um efeito de repetição que deve respeitar um pacto de verdade absoluta. Entretanto, o artista pagou preço alto por ser fiel aos fatos. Acabou respondendo a um processo que lhe fez repensar a questão. Diante da impossibilidade de fidelidade ao nomear seus personagens e na recusa de adotar o estilo *Mentir-Vrai*¹⁴, ele revela sua decisão: "Je me suis donc écarté de ce type de littérature pendant plusieurs années. Mais le livre que je vais publier en septembre prochain – L'Amour en face – y revient avec une 'distanciation' puisque le narrateur n'est ni le 'je', ni le 'nous' mais l'autre" (p.37). Interessante pensar em que tipo de produção estaria fazendo S. Rezvani e como ele procedeu para evitar futuros inconvenientes. Bastaria dar outro nome aos personagens ou ocultar suas identidades e permanecer sendo fiel ao contexto narrativo? Entretanto, não se trataria mais de uma autobiografia.

1.1.3 Autobiografia: realidade e veracidade

M. Ouellette Michalska lembra que a ficção é o elemento constituinte do romance, por isso, nele, é possível a construção de inúmeras identidades. Já na autobiográfica, obra que se caracteriza pela reconstituição e reflexão do eu

¹⁴ Termo cunhado por Louis Aragon, na obra homônima *Le mentir-vrai*, Ed. Gallimar, 1980. A fórmula do *mentir-vrai*, além de englobar elementos paradoxais da autobiografia, vai também pôr em dúvida a possibilidade do relato verídico desse gênero. Para L. Aragon, a dúvida seria, uma das marcas que a escrita deveria manipular.

autobiógrafo, a ficção só aparece quando dela se tomam emprestados seus procedimentos narrativos. Para estabelecer a diferença entre autobiografia e romance, a escritora canadense se vale da definição apresentada por Albert Thibaudet. Para ele a diferença recai sobre o autor. O romancista autêntico cria seus personagens seguindo as infinitas direções de sua possível vida, enquanto que o autobiógrafo – a quem ele se refere como o falso romancista – os cria seguindo a linha única de sua vida real (2007: 42).

Poder-se-ia também dizer que a autobiografia é um tipo particular de romance, levando em conta o estilo em prosa e a história que sempre apresenta um personagem-herói – neste caso, e no âmbito das três instâncias do pacto de Ph. Lejeune, o próprio narrador. Entretanto, considerados antônimos irreduzíveis, sobretudo para o criador do pacto autobiográfico, os elementos que sustentam a oposição entre os dois gêneros são realidade e ficção.

Para Ph. Lejeune, a autobiografia opõe-se a todas as formas de ficção por se tratar de um texto referencial. Por esse aspecto, ela se aproxima da biografia, bem como dos discursos científicos e históricos. Assim como eles, a autobiografia daria conta de uma realidade exterior ao texto, susceptível de uma prova de verificação. O objetivo é a semelhança com o real, a imagem do real. Portanto, para Ph. Lejeune, todo texto autobiográfico estaria submetido ao que ele denomina “pacto referencial” indissociável do “pacto autobiográfico”. Dessa junção, Ph. Lejeune garante: “A fórmula não seria mais ‘Assinado Eu’, mas ‘Juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade’” (1975: 36).

O comprometimento com o relato verídico, relacionado a fatos ocorridos na vida de uma pessoa real, mostra ser outro critério distintivo da autobiografia. Jean-François Plamondon reforça essa propriedade do gênero sublinhando que, nele, não se pode mentir impunemente, visto que a invenção dos acontecimentos é condenada. O autobiógrafo tem a liberdade da interpretação, mas os fatos devem respeitar a realidade (1999: 39).

A confirmação dos fatos fica ao cargo do conhecimento prévio da vida do eu autobiógrafo pelo leitor. Muitas vezes, as leituras anteriores de outras obras de determinado autor, bem como de sua biografia, ajudam na identificação dos fatos narrados, posto que, para Ph. Lejeune, as autobiografias são narrativas próprias de indivíduos renomados, de vida pública.

Existe também o que esse teórico postulou, em seu *Le pacte autobiographique*, “contrato de leitura”, estabelecido entre leitor e autor. Se a palavra “pacto” é empregada em expressões que tentam dar conta da definição do gênero, é natural pensar que a autobiografia é contratual. Neste plano, encontra-se o espaço mais propício para a definição do termo, pois, o teórico acredita tratar-se de mais de um modo de leitura do que de um tipo de escritura. Partindo de tal argumento, Ph. Lejeune já tentava, nessa produção, justificar os desvios de interpretação que conduziam muitos leitores à tentativa de adivinhar a presença do autor em outras produções não autobiográficas (1975: 45). Com isso, é possível apreender que a relevante participação do leitor atinge também a classificação de uma determinada obra, bem como da própria necessidade de evolução da classificação de gênero sentida por ele. Longe de ser ingênua, a interpretação do leitor esconde não apenas o olhar de um leitor comum, mas também o olhar do leitor que é o crítico literário, o teórico, o ensaísta, o historiador e o escritor – a exemplo de R. Robin, conhecedora das teorias de Ph. Lejeune e cuja obra representa uma proposta diferenciada de como podem se apresentar ou serem lidas as narrativas pessoais.

No último capítulo de *Pour l'autobiographie* (1998), intitulado “Sincérité”, Ph. Lejeune retoma a importância do leitor para determinar o grau de sinceridade aplicado pelo autor. Isso porque a produção do texto deve seduzir o leitor para que, com isso, se promova a recepção positiva da obra e se instaure o interesse pela leitura de narrativas desse gênero. Esse aspecto é o que garante a qualidade

do texto autobiográfico e o isenta do simples caráter documental ou referencial que se apontou anteriormente para textos biográficos, científicos e históricos.

A organização desse capítulo, de nome sugestivo, se dá sob a forma de um diário iniciado em 30 de julho de 1994 e finalizado, após alguns saltos temporais, em 2 de novembro do mesmo ano. Nele, Ph. Lejeune reflete a sinceridade – entendida aqui na extensão de verdade¹⁵ –, ao passo em que revisa anotações para então avaliar, no presente da leitura, suas antigas angústias, tais como a inabilidade no exercício da escrita. Nesse contexto, a sinceridade de Ph. Lejeune recai sobre o argumento de que ele está sempre escrevendo para um *eu* [Ph. Lejeune] do futuro (1998: 240). Querendo ou não, Ph. Lejeune acaba levantado novas dúvidas com relação à sinceridade da proposta autobiográfica. Ou seja, se o “eu” do presente (aquele que lê as anotações de seu diário íntimo) não é o mesmo “eu” do passado (aquele que escreveu suas impressões, seus sentimentos na data exata de determinado acontecimento ou experiência), somente o relato das memórias em forma de diário poderia respeitar a verdade, posto que o registro apresenta-se sob forma documental, de arquivo memorial datado. Assim, por estabelecer relação de proximidade entre o presente (da escrita) e um passado recente (horas ou alguns dias anteriores ao registro) ele poderia estar isento das falhas da memória. Já a forma autobiográfica, além do esquecimento causado pela distância temporal entre fato e narração, poderia muito bem sofrer a censura do “eu” do presente que, por não se identificar e muitas vezes não concordar com a postura do “eu” do passado, recorreria ao ficcional para modelar ou mesmo modificar as lembranças. A censura pode também associar-se ao medo da

¹⁵ Se forem observadas as definições dicionarizadas sobre ambas as palavras, percebe-se que elas se completam, sendo a sinceridade, que recai sobre o caráter individual, a virtude do que ou de quem é franco e a verdade a autenticidade dos fatos. Marlene Ventura, quando pensa na recorrência desses dois vocábulos na performance da oralidade teatral, sublinha uma dicotomia entre eles. A sinceridade estaria, para ela, relacionada ao naturalismo primário, imitação mais perfeita da vida real; a verdade estaria coligada à imitação de ações num plano superior, contendo *páthos* e tantas outras propriedades da *mimesis* aristotélica. Assim, no teatro, o ator transformaria sua sinceridade naturalista em verdade realista mimética, estando ela ligada à técnica teatral (cf. 200:161-162).

recepção do público, da não aceitação tanto da obra quanto das declarações que revelam o caráter do autor. Não se pode esquecer que o autobiógrafo do modelo lejeuniano é sempre figura pública a ser reverenciada e imitada, ou seja, um sujeito exemplar.

Sem a pretensão de apontar qual narrativa seria mais fiel à verdade, mas sim com a intenção de mostrar que toda e qualquer tentativa do registro da verdade é falha, retoma-se aqui a resposta que M. Ouellette-Michalska apresentou quando questionada a respeito da presença da ficção no jornal íntimo:

La vie est mobile. Ce moment qu'on veut saisir, qui est tout proche ou qui est lointain, il n'est déjà plus là, c'est déjà autre chose qui se trame en nous et, avec la plus grande honnêteté du monde, cette chose passée est recréée par l'imaginaire ou par la dynamique du moment présent qui est à peine présent, qui va déjà dans le futur 1994 : 42).

Por isso não se pode ignorar a possibilidade de reconstrução de passagens, de união dos fragmentos de uma vida por meio da ficção, pois, como nos lembra Tomas Clerc, o sujeito não está livre das falhas inevitáveis do tempo: a ausência de memória, o inconsciente, a insinceridade, a auto-censura, sem contar com o embelezamento retórico. Todas essas armadilhas do projeto de se contar são admitidas pelos próprios escritores (2001: 29)

Em 2005, com a publicação de *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Ph. Lejeune faz uma retrospectiva de sua teoria autobiográfica e estende seu olhar para o que ele chama “escrituras ordinárias”, tais como, e curiosamente incluído, o diário.

Nessa retomada da proposta autobiográfica inicial, a de 1971, Ph. Lejeune revisa alguns conceitos postulados na definição desse gênero e abre espaço para a criação autobiográfica também na poesia. O capítulo “Autobiographie et poésie” introduz a confissão do teórico que diz ter cometido “heresia” ao afirmar em *Le pacte autobiographique* – e mantendo a mesma postura até essa produção de

2005 – que o gênero em questão só poderia se apresentar na prosa. Uma evolução dos conceitos de Ph. Lejeune! No entanto, ele continua cético quanto à possibilidade de mentir, de criar, de ficcionalizar no texto autobiográfico. Mesmo diante da abertura a outras formas narrativas autobiográficas, tratadas no primeiro capítulo intitulado “Le pacte autobiographique, vingt-cinq ans après”, a veracidade mantém-se critério indispensável:

Nous [de l'APA¹⁶] acceptons en dépôt, et en lecture, tous les textes de vie inédits qu'on nous propose: autobiographies, récits d'enfance, de guerre, de maladie, de voyages, journaux personnels, lettres – mais nous demandons qu'ils soient régis par un pacte de vérité (Lejeune, 2005: 26-27).

O capítulo seguinte constitui um pequeno texto explicativo, de duas páginas, que serviu de resposta para as perguntas que lhe chegavam por e-mail nos últimos anos. O teor da dúvida era o mesmo e acabou por dar título ao capítulo: “Qu'est-ce que le pacte autobiographique?”. No breve esclarecimento de sua criação teórica, ele se mostra, do início ao fim, irreduzível à verdade firmada no pacto autobiográfico:

Le pacte autobiographique est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Il s'oppose au pacte de fiction. (...) L'autobiographe, lui, vous promet que ce qu'il va vous dire est vrai, ou du moins est ce qu'il croit vrai¹⁷. _
 (...) Conséquence: un texte autobiographique peut être légitimement vérifié par une enquête. Un texte autobiographique engage la responsabilité juridique de son auteur (...). Il est comme un acte de la vie réelle (...) (Lejeune, 2005: 31).

Entretanto, é sobre este aspecto tão corroborado pelo teórico, a verdade, que recaem as primeiras limitações do gênero.

Nessa proposta de repensar as noções de pacto autobiográfico, destaca-se uma brecha que aqui se abre para acrescentar a tantos outros questionamentos

¹⁶ Trata-se das iniciais da “Association pour l'Autobiographie”, fundada por Ph. Lejeune em 1992.

¹⁷ Grifo meu.

que ainda circundam tal gênero. Se a verdade prometida no relato também for passível de ser “aquilo que o autobiógrafo acredita ser verdade”, ao observar a frase grifada na citação em bloco, deduz-se que se está diante de uma mentira, bem como diante da quebra de um compromisso contratual pelo não comprometimento ou não garantia da veracidade do que é narrado¹⁸.

Isso porque, na observação das idéias ratificadas pelo teórico, não somente os fatos ligados ao autor narrador e personagem devem corresponder à realidade, mas todo o universo em que o autobiógrafo se insere e com o qual se correlaciona. Dessa forma, ao se interpretar a proposta de Ph. Lejeune, entramos em um outro campo do saber, no qual o comprometimento com a verdade parece ser elemento indispensável. Assim, a autobiografia, além de expor o caráter de seu autor, pode ser também entendida como o resultado da relação entre esse sujeito e a própria História. Por isso, a recuperação do passado no texto autobiográfico estabelece a ponte entre o sujeito autobiógrafo, objeto da narrativa, e seu contexto histórico-social, visto que a história de sua personalidade é influenciada pelas transformações de seu meio social e pelos acontecimentos vividos por ele neste contexto.

No entanto, a premissa de que o universo dos acontecimentos históricos deve ser fidedigno também pode ser posta em xeque quando teóricos, como Hayden White, conferem às formulações historiográficas uma natureza que se orienta segundo princípios que podem ser classificados como ficcionais (White, 1992).

A memória, enquanto característica primeira do discurso autobiográfico, também é componente indissociável do discurso Histórico. Mesmo que o historiador tenha o documento (oficial) como fonte referencial para seu estudo, ou mesmo relatos documentados de passagens históricas descritas por quem, muitas

¹⁸ Sem querer pensar que Ph. Lejeune poderia ter caído em contradição em sua própria teoria, deve-se também considerar outra interpretação dessa frase, a qual recai sobre a “verdade” no âmbito das apreensões, conclusões e pontos de vista do narrador diante de determinados acontecimentos e não o que poderia ser pensado/interpretado como mentira ou imaginação.

vezes viveu o fato, foi protagonista ou coadjuvante da trama histórica, ele não pode garantir a fidelidade/veracidade do que está escrito. Se de um lado a memória dos fatos históricos só é reunida quando existe a ameaça do esquecimento, de outro, aqueles que são o testemunho vivo para a “grande narrativa” – como assim se refere R. Robin à História –, quando solicitados a descrever os acontecimentos, já sofreram as interferências do tempo. O relato histórico é passível de sofrer alterações no plano da ficcionalização, distorção ou mentira, quando visar à ascensão ou reconhecimento social de alguns que figuraram os fatos. Ele também pode assumir características narcisistas, pois, como explica a também historiadora R. Robin, a História é, na maioria das vezes, a narrativa dos vencedores:

L'Histoire, on le sait, n'est écrite que par les vainqueurs ou leurs scribes sur des traces ténues de ce qui reste, traces qui se sont constituées parfois par hasard, qui sont gérées, interprétées, qui entrent dans des récits, avant que ces derniers se délitent, se démodent, disparaissent en laissant des pans de mémoire à tout moment susceptibles d'être recyclés, “revampés”. L'Histoire s'écrit sur fond de silences, d'oublis, de tabous, de refoulés, de souvenirs écrans, sur fond de traces effacées, gommées. Rien de plus fragile que la trace, rien de plus facile que son altération par réécriture, falsification, révisionnisme, simulacre, inversion des signes (1995: 17-18).

Quando Yves Boisvert estuda os fenômenos da pós-modernidade ele traz à tona a discussão do distanciamento de uma verdade absoluta sobre o passado que estaria na base das grandes narrativas, sendo assim, da própria História. Diante desse fenômeno, Y. Boisvert destaca o surgimento de “pequenas narrativas” que, frente à perda de referências únicas, editariam suas próprias normas. Essa postura marcaria o que ele chama de “crise normativa” (1995: 43). Interpretadas aqui como *histórias*¹⁹ menores, minoritárias ou

¹⁹ R. Robin diferencia a grafia de História com H maiúsculo e história com h minúsculo. A primeira seria a grande História, englobando a história das estruturas, história econômica e social, história dos movimentos de longa duração ou história das mentalidades (também em sua amplitude). Em oposição estaria a “pequena” história, compreendendo assim os destinos singulares e os itinerários pessoais de pessoas modestas, mas que, muitas vezes participaram de grandes acontecimentos históricos (Cf. 1995: 47).

histórias individuais, de um pequeno grupo ou de uma pequena comunidade, as ditas “pequenas narrativas” (dando conta do campo do literário em oposição à História) podem estar associadas às novas formas híbridas que misturam verdade e ficção – como acontece com a autoficção –, Literatura e História, e cuja principal característica é a fragmentação discursiva e a oposição ao modelo canônico dos gêneros literários.

Esse aproximação entre Y. Boisvert e R. Robin contribuiu para o esclarecimento das formas múltiplas adotadas na produção dessa escritora. Descrente de que a História é a forma legítima da verdade e do discurso do passado, R. Robin vai mesclar seu conhecimento historiográfico, que está na base de sua formação, com outros campos do saber, tais como a Literatura, que a autora, pouco a pouco, passa a dominar. Exemplar dessa transição ou mescla é a obra *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, escrita em 1979 e reeditada em 1995. Neste segundo formato, R. Robin acrescenta outro trabalho, *Le Naufrage du Siècle*, no qual se pode ler o fragmento citado anteriormente em bloco e onde se percebe claramente seu posicionamento diante das limitações que o discurso “maior” passou a apresentar, o que já era preocupação em *Le cheval blanc*. Na apresentação da reedição, certamente para justificar a edição conjunta desses dois trabalhos, R. Robin explica que, quando escreveu *Le cheval blanc*, ela queria dar destaque ao problema da escrita da História em um período no qual esse discurso parecia estar em crise, bem como ainda confrontar-se com modelos literários que a História jamais levou a sério (1995: 12). Seria o caso da escrita autobiografia e as formas clássicas, tais como as Memórias, que antecedem tal nomenclatura, pois elas relacionam-se ao historiográfico quando a narrativa das impressões do sujeito são correspondentes a sua época.

Lílian Maria de Lacerda acredita que a memória individual encontrada na escrita autobiográfica está apoiada em fatos, acontecimentos históricos. Para ela, essa narrativa também é capaz de informar aspectos da história social e pode descrever, detalhar e até precisar os cenários pouco iluminados pelos “grandes refletores históricos” (2000: 90). Ainda hoje existe a resistência diante de outras

formas discursivas que poderiam dar conta de fatos históricos. Pedro Santos, por exemplo, pensa que a utilização de processos narrativos para privilegiar fatos Históricos conduz ao que ele chama de “auto-desautorização do relato”, visto que acabam dando relevo à precariedade e a parcialidade inerentes às práticas discursivas que pretendem recuperar o passado (Santos, 1996: 20).

Retomando Y. Boisvert, ele ressalta que o indivíduo pós-moderno, que está por trás da criação das “pequenas narrativas”, em sua nova postura de “ser” e de perceber as coisas, é representante do dinamismo e da autonomia que o impulsionam a traçar suas próprias escolhas e a optar por valores que correspondam melhor a suas necessidades. Portanto, é nesse novo campo de atuação, mesclado a outros tantos pelos quais ela passa a transitar, que R. Robin distancia-se do modelo historiográfico e cria suas próprias normas que permitem recorrer ao ficcional para recompor a memória de um passado:

Lorsque les traces font défaut, on les invente. Réinventer le passé, réinventer l'immémorial, les racines, confondre les temps, les lieux, pasticher, imiter, rendre le passé comme neuf, du simili passé .

Il faut se souvenir de ce qui n'a pas été pour lui donner un sens, il faut en permanence se façonner un passé (...). Pour cela, il faut mimer la résurrection du passé, l'imiter, la parodier, recommencer avec de légers déplacements (1995: 18 e 27).

No subcapítulo “L'Histoire aujourd'hui à l'épreuve de la littérature”, R. Robin contesta a fronteira do ficcional que separa a História da Literatura em defesa de uma heterogeneidade das formas discursivas, pois ela acredita que na ficção há mais espaço para destruir os clichês, deslocar ou parodiar os sociogramas²⁰, incorporá-los ou desenvolvê-los sem os imobilizar enquanto estereótipos. Ela ainda acrescenta:

²⁰ O *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua portuguesa* (2001) define “sociograma” em duas rubricas: 1ª na psicologia: diagrama que tem por objetivo representar a fisionomia das relações individuais entre os diferentes membros de um grupo; 2ª na sociologia: representação gráfica da estrutura de relações interpessoais entre os membros individuais de um grupo, em sociometria e em sociologia descritiva.

Faire parler les silences de l'Histoire comme le voulait Michelet n'est peut-être tout à fait possible que dans la fiction. De même, seule la fiction trace la place de la mort dans l'écriture. Paradoxe des paradoxes puisque l'historien n'a à faire qu'à la mort, à la mort anonyme, celle qui ne laisse que des traces infimes (1995: 65).

Isso faz pensar na recorrente presença do biográfico em muitas de suas produções. Da mesma forma em que R. Robin dá destaque ao pai na obra *Le cheval blanc*, em meio a outros membros da família que são brevemente recordados, metaforicamente ela biografava a figura do judeu (exterminado na Shoah) por meio de suas personagens, mesmo quando elas representam seu alter-ego. Ao que se verificará posteriormente, escrever para R. Robin seria uma forma de dar àqueles que morreram uma sobrevivência.

Voltando à questão inicialmente lançada de que o contexto histórico narrado na autobiografia deve corresponder à realidade, ela pode mais uma vez ser contestada a partir do que diz Édouard Glissant em *Le discours antillais* (1981). Primeiro, para o escritor, toda e qualquer tentativa de se descrever o real é falha. O que ocorre, em sua concepção, a exemplo do realismo literário, é a recomposição ou recriação de uma parte desse real, estando o homem no centro do drama, histórico ou literário (1981: 138). Segundo, trata-se da relação entre História e Literatura estabelecida através do mito. Para É. Glissant, o mito é revelador de um tempo e um lugar entre os homens e seu entorno. Ele é, portanto, a primeira manifestação da consciência histórica em formação, ainda que ingênua, e a matéria primeira da obra literária (p. 138).

A indissociabilidade entre História e Literatura por meio do mito é reforçada quando se entende que tal narrativa fictícia se produz na relação dicotômica entre homem e natureza, grupo social e contexto histórico. Nessa relação, não há o comprometimento com o real, embora seja o mito interpretado como uma verdade em resposta ao incompreensível. Zilá Bernd, no *Dicionário de Figuras e Mitos*

Literários das Américas (2007) apresenta a atual proposta de Gérard Bouchard para definir o mito:

Em geral, defino o mito como uma representação ou um sistema de representações dadas como verdadeiras, cuja propriedade é a de imputar uma significação de maneira durável. (...) Além disto, ela se encarna tanto em objetos e personagens quanto em acontecimentos e narrativas. (...) Tudo isto se conjuga ao fato de que o mito, segundo minha perspectiva, deve ser avaliado não na relação com a verdade (a conformidade com o real), mas na relação com a eficácia (a capacidade de superar as contradições) (p. 18).

A definição de G. Bouchard contribui para validar a recorrência do ficcional em detrimento de estruturas fixas, a exemplo das que encontramos tanto na História quanto na autobiografia. Portanto, se a narrativa autobiográfica consegue atingir seu objetivo, ou seja, o de circulação e difusão entre leitores, satisfação do ego do autobiógrafo, contemplação dos padrões estéticos sociais, etc, prevalecerá então sua eficácia. Assim, os questionamentos sobre sua veracidade se tornariam irrelevantes, mas, em contrapartida, sua relação com as normas autobiográficas tradicionais estaria comprometida.

Na concepção antropológica do mito, trazida por Antônio Cândido Franco (2005), ele pode ser entendido como narrativa fabulosa, que embora escape ao pensamento racional, seja ele teológico ou científico, tem a capacidade de compreender o mundo. O mito também consegue revelar, segundo A. C. Franco, a presença do irracional no seio da razão, bem como tem a capacidade de lembrar por meio de uma memória do imemorial (In: Ceia, DTL: 2005).

Partindo dessas duas interpretações sobre mito e em sua relação com a autobiografia, pode-se apreender que a memória se apresenta como elemento nuclear da criação autobiográfica, posto que sem esse estado de consciência do passado não há autobiografia. Aos efeitos da memória, associa-se também o imaginário, ou seja, a ficção, pois o imemorável só pode ser preenchido com a ajuda desse artifício.

Sofia Paixão (2005) afirma que a memória está intrinsecamente ligada ao mito pela explicação fabulosa de um tempo perdido, onde impera o desconhecido. Em seu verbete sobre “memória”, a escritora explora as bases desse termo e acaba por reforçar o fato de que a verdade não é soberana e que ela depende do ficcional para efetuar-se enquanto memória:

(...) a memória é entendida como retenção de um dado conhecimento, mas também como ativadora da imaginação e das capacidades de interpretação, problematização e reinvenção, as quais atuam sobre o que é recordado pelo sujeito. Nestes termos, é possível a aproximação à história literária, partindo dos conceitos de cultura, tradição e modernidade (2005).

S. Paixão explica que a memória mostra-se presente nos processos de ruptura, visto que todo movimento moderno recorre, ao mesmo tempo, à memória e à tradição para se afirmar como rompimento, reflexão que se encontra na base do pensamento de Y. Boisvert com relação à nova postura do sujeito na pós-modernidade, posto que para a compreensão da fragmentação do tempo presente é preciso rememorar, ou seja, retomar antigos valores, modelos tradicionais na proposta de um revisionismo para, somente então, ultrapassá-los.

Tais premissas ajudariam a estabelecer as novas estratégias discursivas do “eu” que prometem superar a autobiografia tradicional, tal como é a autoficção e outras formas híbridas adotadas por R. Robin. Para se afirmarem enquanto rupturas do modelo canônico autobiográfico e serem, portanto, representativas de um movimento pós-moderno, todas elas recorrem à tradição autobiográfica, ou seja, recuperam em si elementos constituintes da narrativa autobiográfica. Mesmo assim, em muitas circunstâncias, o tradicional se mostra resistente às transformações, às releituras ou às reapropriações. Muitas dessas novas propostas, tal como é a autoficção, ainda são vistas na condição de subcategorias, ou narrativas menores, estando elas sempre na dependência da autobiografia.

No procedimento em que as identidades do passado e do presente se recompõem através da memória e da vida narrada em retrocesso, pode ocorrer a não identificação do eu do presente com o eu do passado. Se a autobiografia, enquanto narrativa das memórias, nada mais é do que o relato do caráter de seu autor em retrospectiva, é coerente afirmar que se trata da narrativa da (re)construção, evolução e/ou transformação de uma identidade, pois entre o eu do passado e o eu do presente existem as experiências que o tornam outro em diferentes momentos da vida. Mesmo depois de “se” escrever, registrar sua história de vida, ele também será outro. Mais uma vez, recai-se sobre o aspecto ficcional no relato autobiográfico, posto que o eu do passado pode ser interpretado como a ficção do eu do presente.

No que concerne à identidade narrativa autobiográfica, para Gérard Genette (2004), por mais séria que possa ser uma autobiografia, existe uma ambigüidade inerente ao eu da enunciação autobiográfica. Aquele que diz nem sempre é exatamente aquele que pensa, por isso ele afirma: “*je est toujours aussi un autre*”. Por tais motivos, G. Genette denomina metaléptico²¹ todo enunciado de si. Certamente, estaria na base dessa ambigüidade a “máscara social” que todo indivíduo público deve vestir. O autobiógrafo, quando escreve, centraliza sua atenção muito mais naquilo que os outros vão pensar dele e na impressão que ele deixará à posteridade. Raríssimas serão as autobiografias em que o narrador se despe por completo.

A ambigüidade enunciativa, para Damien Zanone (1996), recai sobre narrativas em terceira pessoa que podem mascarar o autor da obra. Era o que se

²¹ “On peut donc, à ce titre, tenir pour métaléptique tout énoncé sur soi, (...)” (2004: 110). O *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* define a palavra “metalepse” como pertencente a ordem das metonímias. Consiste na substituição de um termo por outro, utilizando uma ou mais metonímias e/ou metáforas intermediárias. Em sua etimologia, *metálépsis*, *eós* implica participação, troca, permuta. Na retórica, *metalepse* é a figura que consiste no emprego de uma palavra por outra; do verbo *metalambánó* significa receber a sua parte, tomar ou receber em seguida, tomar em lugar de, mudar; traduzir de uma língua para outra, transcrever, interpretar de uma outra maneira; também pode assumir o sentido de paródia (Cf. verbete do Dicionário, edição eletrônica, versão 1.0 de dezembro de 2001).

permitia até o momento em que os estudos de Ph. Lejeune, em 1971, formalizaram a interpretação autobiográfica ao discurso em primeira pessoa. Desde então, rompeu-se a possibilidade de se manter o distanciamento – sob o argumento da não-identificação – entre o eu do presente na posição de observador e narrador da história do eu do passado²². Diante da obrigatoriedade de se assumir a primeira pessoa, para então se produzir autobiografia, o espaço se torna propício à transgressão pela ficção.

A ficção ou invenção na autobiografia também pode se relacionar amplamente ao próprio projeto autobiográfico, uma vez que ele assume as características de um plágio, de uma apropriação ou mesmo de uma paródia conforme se observou na escolha do termo metaléptico por G. Genette. Isso pode ocorrer tanto em seu modelo narrativo quanto naquele adotado pela postura do autobiógrafo diante de seu leitor. Nesse sentido é Ph. Lejeune (1998) quem reconhece e aponta para uma autobiocópia da narrativa autobiográfica, mesmo sendo ela a repetição de modelos que revelam a marca de fidelidade à tradição. Uma vez considerada autobiocópia, pode-se apreender que a autobiografia atinge a essência da literariedade em prosa: a *mimésis*²³. Se ela plagia, ela imita²⁴. Do contrário, se houver a afirmação de que sua natureza não é fictícia, mas sim a emanção direta do discurso de seu autor, está-se diante de um documento.

²² Roland Barthes em *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) apresenta nessa obra as duas formas narrativas, a primeira e a terceira pessoa. Ao mesmo tempo em que assume o discurso presente, o autor também trata da história passada de R. Barthes personagem.

²³ No estudo de Roberto Machado a respeito da *Poética* de Aristóteles, a *mimesis* pode ser interpretada por intermédio da relação entre arte e natureza: “a arte imita a natureza”. Lembrando ainda as palavras do autor da *Poética*: “por um lado, a arte termina o que a natureza foi incapaz de realizar, por outro, ela a imita”; contraria-se a premissa de Platão que definia *mimesis* a partir da imagem de uma imagem, uma cópia degradada do mundo sensível (2006: 24).

²⁴ Na abertura de *Les Confessions*, J.-J. Rousseau anuncia ao leitor que sua obra, comparada a tantas outras do mesmo gênero, será inovadora e, certamente, sem imitação (Cf. nota 10). Tal necessidade de inovação pode ter nascido da semelhança observada na leitura de outras narrativas pessoais. Da mesma forma, e sem que o autor pudesse controlar, seu modelo inovador pode ter inspirado posteriores formulações “confessionais”.

Se a autobiografia adota uma postura documental por seu registro verídico de uma vida que se pretende póstuma, fica claro a compreensão da proximidade desse gênero com o arquivo, na proposta de Leonor Arfuch (2008). Mesmo tendo a teórica ampliado essa comparação para contemplar outras narrativas de conteúdo biográfico, pretende-se dar destaque a sua relação com a autobiografia. A primeira aproximação estabelecida por L. Arfuch diz respeito ao espaço e à temporalidade. Ambos, arquivo e autobiografia, são construídos sob esses elementos e trazem consigo um tempo e um lugar específicos. Pode-se afirmar que tempo e lugar são indissociáveis e imutáveis e seu registro, seja sob forma de arquivo ou autobiografia, não pode ser modificado.

Também é pertinente dizer que essas duas formas de se guardar a informação e a recordação do vivido são sólidas, imóveis. Uma vez escrita a autobiografia, o autobiógrafo não pode mais mudar a informação ou reescrever sua história pessoal em uma segunda produção declarada autobiográfica. Do contrário, ele se encontrará sob acusação de falsidade, de mentira. No arquivo, as informações são acrescentadas, mas nunca modificadas. Ele é sólido no que já possui, mas móvel no que nele se acrescenta. Já o autobiógrafo não poderia fazer o mesmo. Se a autobiografia respeita sua normatização de prenúncio do “fim da vida”, e que também pode ser interpretado como o fim de uma etapa importante da vida (o encerramento de uma carreira, por exemplo), ela deve ser irredutivelmente uma narrativa conclusiva.

É interessante refletir também a respeito desse aspecto para se apontar nele mais uma limitação autobiográfica. Torna-se incoerente pensar que essa narrativa encerraria as atividades colocando um ponto final na vida social de alguém que se julga tão importante ao ponto de ter registrado sua vida e tê-la entregado como fonte de pesquisa (arquivo) e inspiração à posteridade. Talvez tenha nascido dessa limitação a necessidade de buscar novas formas para contar a vida sob vários aspectos, sob diferentes formas narrativas, em diversos

momentos da vida, no fim de diferentes etapas, experiências, sem que haja a obrigatoriedade de assumir um “eu” autobiográfico, mas que instigue no leitor posteriores investigações em diferentes “obras-arquivo”.

1. 2 Autoficção: gênese do termo e evolução do conceito

Conócete a ti mismo... es fácil decirlo, y aun creerlo; después, en los momentos de ruptura, de implosión, de caída de uno mismo, lo que se descubre es otra cosa. Cebollas infinitas, no terminaremos jamás de retirar las telas que nos abarcan, desde los siete velos de Salomé, hasta la prodigiosa espeleología del psicoanálisis, debajo, siempre mas abajo, el centro rehúsa dejarse ver tal como es. Estamos lejos de muchas cosas, pero de nada estamos mas lejos que de nosotros mismos.

Julio Cortazar

A segunda metade do século XX ficou conhecida como o período do pós-guerra e, por isso, marcada pela crise da consciência, do pensamento, do sentido das coisas que estão na base do que, posteriormente, caracterizaria a fragmentação – apontada por Y. Boisvert – do sujeito pós-moderno. Estes são alguns dentre os muitos outros reflexos que tal acontecimento histórico causou e espalhou no plano social e intelectual.

A literatura, por conseguinte, se torna um dos espaços afetados pelos efeitos dessa época, ao passo em que também se torna espaço de expressão dos novos tempos. No plano estético, vocábulos tais como existencialismo, minimalismo, absurdo, definiam as novas manifestações literárias. As estruturas tradicionais dos gêneros também são abaladas pelas novas rupturas. Nathalie Sarraute, por

exemplo, instaura a “l'ère du soupçon”²⁵ e marca a crise do romance tradicional em defesa do Novo Romance. Da mesma forma, e acompanhando essa onda de transições, a orientação da autobiografia também se modifica.

Marc Dambre e Monique Gosselin-Noat quando estudam o comportamento dos gêneros no séc XX, mostram a influência positiva da crise pela qual o século atravessou. Para eles, ela afeta os gêneros literários sob uma dinâmica que fez emergir e se desenvolverem combinações inéditas que impulsionaram a criatividade para além dos limites genéricos (2001: 5). Isso marcaria o fim da singularidade da obra para dar início à mobilidade heterogênea que mesclaria gêneros já existentes em decorrência de novos. O resultado é: o ensaio e as teorias se integram às narrativas, assim como as fronteiras entre ficção, romance e autobiografia tornam-se móveis.

Nesse contexto de rupturas, promovedor da criação de formas compósitas, surge uma nova tendência introspectiva capaz de burlar as normas canônicas da autobiografia com a invasão da ficção romanesca. Ou seria a invasão da autobiografia no espaço romanesco? Os teóricos M. Dambre e M. Gosselin-Noat preferiram chamar de “désenclavement des deux genres” [desencravilhação dos dois gêneros] o fenômeno que mesclaria autobiografia e romance e que, em 1977 seria batizado de autoficção²⁶.

Desde então, a escrita autoficcional é vista como um objeto literário que, ao longo dos anos, vem se adaptando às necessidades do sujeito contemporâneo, posto que traz consigo a promessa de ser também espaço de restituição e recomposição dos resquícios da memória do indivíduo diante de um mundo que, para M. Ouellette-Michalska, passa a ser o espelho de um “eu” ávido de nele se

²⁵ A expressão origina-se do título homônimo de uma coletânea que reúne quatro ensaios de Nathalie Sarraute (1900-1999) escritos entre 1947 e 1956, publicados pelas edições Gallimard em 1956.

²⁶ O romance respeita um “pacto romanesco”, calcado no relato fictício; a autobiografia é regida por um “pacto autobiográfico” que, por sua vez, respeita a homonímia nas três instâncias narrativas e o anúncio do tema no título; já a autoficção, segundo o estudo de Hélène Jaccomard, reconhece um “pacto oxímoro”, o que pressupõe uma ambigüidade entre fato e ficção (Cf. 1993:98).

contemplar e, ao mesmo tempo, nele se decifrar (2007: 35). M. Dambre e M. Gosselin-Noat associam o surgimento da autoficção à perda do sentido de identidade. Por isso, nesse período de pós-guerra ou pós-trauma que abalou o caráter religioso que o autobiógrafo herdara do modelo rousseauiano, a autoficção ganha dimensões terapêuticas de uma “escrita reparadora”²⁷, dando conta de uma identidade fragmentada e de uma nova percepção da subjetividade.

1.2.1 Primeiras pistas

Em *Le pacte autobiographique* (1975) Philippe Lejeune formulou um quadro de recorrências autobiográficas para diferenciá-las do que seria considerado romance em narrativas autodiegéticas. Segue abaixo o quadro conforme sua formulação:

Nome do personagem →	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Pacto ↓			
romanesco	1a ROMANCE	2a ROMANCE
= 0	1b ROMANCE	2b Indeterminado	3a <u>AUTOBIOGRAFIA</u>
autobiográfico	2c AUTOBIOGRAFIA	3b <u>AUTOBIOGRAFIA</u>

Fonte: Lejeune, 1975, p. 28.

²⁷ Expressão que intitula a obra de Simon Harel, *L'écriture réparatrice*. Montreal: XYZ, 1994.

Das nove combinações possíveis, duas delas se apresentam em branco. Sem serem justificados, a interpretação dos dois espaços vazios fica ao cargo da relação que se pode estabelecer entre aqueles preenchidos e explicados por Ph. Lejeune. Assim, é possível entender que no primeiro, por exemplo, que deveria corresponder à combinação 1c, o simples fato de o nome da personagem ser diferente daquele do autor exclui a possibilidade de haver autobiografia. Isso se aplica, ao que se percebe no quadro, mesmo na recorrência do pacto autobiográfico, ou seja, quando o título ou as primeiras linhas da obra anunciam tratar-se de uma autobiografia.

O segundo espaço vazio, correspondente à primeira combinação da 3ª coluna, ocorreria o contrário. Ou seja, a personagem e o autor possuem o mesmo nome, entretanto, não há indícios, nem no título, nem no começo da obra de que se trata de uma autobiografia. Ela, assim, se apresenta regida pelo pacto romanesco.

No período de lançamento e difusão da obra de Ph. Lejeune, Serge Doubrovsky vinha trabalhando na seleção e organização de manuscritos, reunidos desde 1970, de uma produção que ele primeiramente intitulou “Le Monstre” ou “Monsieur Cas”. Da compilação das 1637 folhas desse aparente romance, ele publicaria, em 1977, a obra *Fils*. Ao deparar-se com o quadro esquemático de Ph. Lejeune, S. Doubrovsky logo encontrou a combinação que bem enquadraria a obra em construção: tratava-se de um dos espaços vazios.

Nesse estudo clássico, Ph. Lejeune chega mesmo a se questionar sobre a possibilidade de, em um romance declarado, o herói carregar o mesmo nome do narrador e autor, mas finalmente conclui – e para justificar o segundo espaço vazio – não haver obras exemplares de tal ocorrência. É quando S. Doubrovsky, ainda com ares de neófito de sua própria criação, escreve de Nova York para Ph.

Lejeune dizendo-lhe que tal categoria sem exemplar era exatamente o que ele estava produzindo no livro intitulado *Fils*²⁸.

O estudo de Isabelle Grell, para quem a obra de S. Doubrovsky é um romance proustiano pós-moderno (2007: 39), mostra que no longo processo de gestação de *Fils*, cuja primeira etapa redacional inicia-se em 1970, há fortes elementos e passagens reveladoras de que a criação da autoficção se dá no decorrer do próprio processo de reflexão e construção da obra e não, como pensa ser S. Doubrovsky e muitos outros críticos de sua obra, na leitura do quadro esquemático de Ph. Lejeune.

1975 também é o ano de publicação da autobiografia de Roland Barthes. Apesar de incluída no modelo autobiográfico lejeuneano e respeitando o pacto renunciado no título *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor suscita a dúvida em relação a tal narrativa quando adverte o leitor com a seguinte frase no verso da capa: "Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman" (Barthes, 1975: 1). Para os teóricos J. Lecarme e É. Lecarme-Tabone (1997), esse anúncio do autor teria desencadeado uma nova visão que diz respeito às narrativas regimentadas pela teoria autobiográfica. Por conseguinte, eles consideram que tal fato deu origem a um progresso geral desse gênero no âmbito de sua expansão e diversificação.

Não se pode descartar a possibilidade de S. Doubrovsky ter sido leitor da autobiografia de R. Barthes. Mas, até então, esse novo olhar para a autobiografia não tinha nome. Ele ganha forma em 1977, na publicação de *Fils*, no qual se pode ler, na contracapa, a explicação do próprio autor para sua criação: "Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au

²⁸ Cf. Serge Doubrovsky. "Pourquoi l'autofiction", *Le monde*, 29 avril 2003. Uma ressalva a ser feita, e que parece ser pertinente para avaliar o postulado pacto autobiográfico, diz respeito ao título da obra que em português pode ter duplo sentido. Primeiro, pode-se traduzi-lo por "filho", mas também por "fios", interpretados aqui como os fios da memória que ligam o sujeito ao seu passado.

soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofictions (...)"

S. Doubrovsky, em artigo publicado, declara que nas últimas folhas do manuscrito que daria origem a *Fils* ele faz, pela primeira vez, uso do termo autoficção: "(...) lecture RÉELLE, sera la lecture IMAGINAIRE de la FAUSSE lecture d'un LIVRE FICTIF. (...) mon autobiographie sera mon AUTO-FICTION" (2007: 58). Pode-se encontrar vários elementos motivadores da criação terminológica, dentre eles a vontade de criar uma linguagem própria para contar aspectos de sua vida. O fato de ter inicialmente grafado seu neologismo com hífen pode ser interpretado como um acaso dessa ocorrência genérica. Na dedução de que a recorrência da palavra no manuscrito antecede a publicação do quadro de Ph. Lejeune, pode-se acrescentar ainda que ele tinha a intenção de se expressar claramente, de explicar ao leitor o que havia produzido, mas, talvez, não a pretensão de criar uma nova nomenclatura. Diferentemente, na elaboração da pequena sinopse inserida na contracapa da obra, em 1977, imagina-se que ele já estivesse influenciado e intencionado a transgredir alguns postulados atávicos da literatura ao propor a mescla da autobiografia e da ficção. No seguimento da sinopse do autor, pode-se ler ainda:

“(...) autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mot, alliterations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrete, comme on dit en musique”.

Posterior à criação do termo, alguns especialistas e teóricos fizeram referência, em artigos e obras, ao nascimento desse neologismo sem deixar de atribuí-lo a S. Doubrovsky. Gérard Genette (1991), por exemplo, associa a criação ao autor definindo-a como “un récit de fiction homodiégétique, communément baptisé, depuis quelques années, ‘autofiction’” (p. 84-85). Ph. Lejeune (1993), por

sua vez, ainda cético quanto ao modelo do que poderia vir a ser um novo gênero literário, declara:

Dans son "roman" intitulé *Fils*, Serge Doubrovsky (...) fait sauter les briques qui obturent la fenêtre et plante son drapeau: *Fils* est baptisé "autofiction" (...), un mot-valise, jailli du bouillonnement de l'écriture immédiatement retransformé" (p. 6-7).

Em 1998, Marc Weitzmann publicou o artigo “L’hypothèse de soi”²⁹ no qual declara não ter sido S. Doubrovsky o criador do neologismo autoficção. Ele atribui a criação ao escritor Jerzy Kosinski que publica *L’Oiseau bariolé*³⁰ (1965), obra considerada pela crítica estadunidense como testemunho autêntico do Holocausto, escrito em primeira pessoa e cuja sinceridade e sensibilidade são intensas. A dúvida lançada é finalmente verificada e esclarecida com o estudo de Philippe Vilain (2005) que declara ser a obra de J. Kosinski, baseada na concepção do próprio escritor, uma “não-ficção”. Partindo do estudo de Ph. Vilain pode-se afirmar que em nenhum momento, que seja anterior ao postulado de S. Doubrovsky, *L’Oiseau bariolé* foi classificado como autoficção. O autor dessa obra só vai adotar o termo douvrovskyano a partir de 1986.

Esclarecidas as dúvidas quanto a gênese, restava legitimar junto à crítica literária e ao público leitor a criação que, humildemente, S. Doubrovsky pensava ser apenas uma sub-categoria do autobiográfico. Diante do vasto repertório de obras que se enquadravam nas características autoficcionais, as editoras se mantinham resistentes quanto à classificação que marcaria a nova tendência dos escritores contemporâneos.

No artigo “Dis, c’est quoi l’autofiction?” da revista *Le Nouvel Observateur* (2004), Anne Grignon revela que a noção é mal vista pelas editoras que, ironicamente, publicam autoficções sem declará-las como tal. Sobre a enquête levantada pela revista, a editora Stock se justifica dizendo que a classificação em

²⁹ In: *Page des libraires*, juin-juillet-août 1998, p. 50.

³⁰ Em inglês, *The Painted Bird*; em português, *O pássaro pintado*.

gênero não é interessante, pois tudo é literatura. A Grasset, por sua vez, parece titubear, arriscando até mesmo uma breve definição: "C'est un genre hybride indéfini. Il accompagne le voyeurisme contemporain, on l'utilize par défaut" (p. 133).

Curiosamente, foi a Grasset que publicou em 1999 o livro *Laissé pour conte* de S. Doubrovsky. A surpresa está na apresentação da obra: junto dela a editora acrescenta uma tira de papel que envolve a capa contendo em letras brancas grandes, em contraste com um fundo vermelho, a palavra AUTOFICÇÃO. Mais abaixo também é possível ler em letras brancas menores o nome da editora.

Na nota do autor dessa publicação, pode-se ler a seguinte declaração: "Depuis trente ans, chaque fois qu'une page importante de ma vie a été tournée, je l'ai écrite. Ces textes, je les ai appelés romans, et ces romans, autofiction. (...) Mes autres livres (mes autres vies), malgré cette dispersion, racontaient un moment de mon histoire (...)".

Nos anos que sucederam o lançamento do termo, na contracapa de *Fils*, S. Doubrovsky nunca deixou de declarar, quando questionado, que sempre escreveu sobre sua vida. No entanto, somente essa obra de 1999, *Laissé pour conte*, recebeu a classificação pública de autoficção. Nem mesmo as reedições de *Fils*, declarado pelo autor como o mais autofictício de seus livros (2007: 61) promoveram a inovação que a nomenclatura pressupunha. Considerando a contradição da editora Grasset que destaca o termo junto a obra, mas se mostra, três anos depois, totalmente descrente quanto à validade da nomenclatura, chega-se mesmo a pensar em uma estratégia de marketing para atrair o leitor, como sugeriu Marie Darrieussecq na seção "Le Monde des livres" do *Le Monde*: "L'autofiction n'est-elle qu'un "plan-marketing pour vendre de l'autobiographie sous couvert de roman, ou a-t-elle une fonction unique, et novatrice, dans le champs littéraire ?" (24 de janeiro de 1997).

Assim, o termo é levado a público antes mesmo de dicionarizado. Somente na entrada deste novo século é que os dois grandes dicionários da língua

francesa, *Le Robert* (2001) e *Petit Larousse* (2002), vão disputar a publicação de sua definição que, em ambos, se apresentará como controversa. Enquanto que para este último a autoficção designa um sinônimo próximo do romance autobiográfico ou uma autobiografia que toma emprestado as formas narrativas da ficção, em *Le Robert* lê-se que o termo alia ficção e narrativa autobiográfica em uma composição mal formada. Em 2003 *Le Robert* reformula a definição de autoficção para narrativa que mistura a ficção e a realidade autobiográfica³¹. O *Dictionnaire du Littéraire*, edição 2002, organizado por Paul Aron e outros canadenses e publicado na França, reconhece o termo autoficção, mas o remete ao verbete “personelle (littérature)”.

S. Doubrovsky retoma o postulado de Ph. Lejeune e declara-se “lejeuniste pur et dur” para chamar a atenção à confusão ainda feita entre autoficção e romance autobiográfico. Com isso, ele tenta contornar a falha do dicionário *Larousse* que exemplificou a aplicação do termo autoficção com uma obra que não respeita a identidade nas três instâncias. Assim, ele explica que o romance autobiográfico, contrário ao que se pensa, não respeita a homonímia entre autor, narrador e personagem. Esse aspecto também é ressaltado pelo teórico Thomas Clerc e usado como argumento para dizer que o fato de a autoficção apresentar os nomes próprios, cuja força referencial é automática, ela se inclina para o lado da autobiografia e distancia-se do romance (2001: 71).

Ocorre o mesmo quando S. Doubrovsky, em entrevista concedida a Phillippe Vilain é questionado sobre a atribuição do termo à obra de J. Kosinski (2005: 172-174). Para o criador desse neologismo, trata-se de um romance autobiográfico. O narrador e personagem de *L'Oiseau bariolé* não é J. Kosinski e a obra, por conseguinte, não é autoficção. Ele acrescenta dizendo que mesmo que J. Kosinski tenha escrito as experiências de sua infância modificando-as, não há identidade

³¹ Interessante ressaltar que, ainda hoje, o termo “Faction”, do inglês, assim como “Fiktion”, do alemão, são por vezes interpretações como autoficção.

nominal nas três instâncias narrativas. Para S. Doubrovsky a homonímia é critério essencial tanto da autobiografia quanto da autoficção.

Querendo ou não, com tal declaração S. Doubrovsky acaba revelando os limites do que ele concebe como autoficção e mostra que o termo, mesmo que proponha subverter as normas autobiográficas, está consideravelmente ligado à tradição desse gênero canônico.

1.2.2 Definições e contradições do termo

As dúvidas e investigações que cercaram a criação e recorrência terminológica certamente justificam a declaração de S. Doubrovsky feita na entrevista a Ph. Vilain: "(...) j'ai été amené à inventer le terme à propos de mon livre *Fils*, sur la quatrième de couverture. Mais, encore une fois³², si j'ai inventé le mot je n'ai absolument pas inventé la chose, qui a été pratiquée avant moi par de très grands écrivains" (2005: 177).

É o que vai comprovar Vincent Colonna, cujo estudo sobre a autoficção, tornou-se referência. Ele atribui os méritos desse neologismo ou *mot-valise* a Serge Doubrovsky, mas interpreta o termo como "fabulação de si" (Cf. 1989/2004)³³. Ele supera a origem do termo e, na busca da origem da prática, vai além dos limites cronológicos na pesquisa sobre sua recorrência, acreditando que desde que há escritores, há ficcionalização de si, por isso, em seus estudos, V. Colonna passa por Dante, Rabelais, Voltaire, Diderot, Stendhal e remonta a Lucien de Samosate, escritor nascido na Grécia no século II d.c que teria sido

³² Tal afirmação foi primeiramente dita em entrevista à Revista *French Studies* da University of Birmingham, em janeiro de 1999. Em 2003, S. Doubrovsky, faz o mesmo desabafo em artigo de sua autoria no *Le monde*, publicado em 29 de abril.

³³ 1989 corresponde à defesa da tese de Vincent Colonna, intitulada *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en Littérature*, sob orientação de Gérard Genette. A segunda data, 2004, diz respeito às amplas modificações feitas em seu trabalho de tese, publicadas em forma de livro intitulado *Autofictions & autres mytomanies littéraires*.

forte influência a essa lista de autores apresentada por V. Colonna³⁴. O protótipo autoficcional estaria em *Histoire vrai*, uma narrativa em que Lucien fabula colocando-se em cena.

V. Colonna simplifica a noção de autoficção ao relaciona-la com o que antes se entendia por romance pessoal ou autobiográfico. Na leitura crítica da obra do escritor que teria formulado as primeiras formas da “fabulação de si”, V. Colonna consegue chegar a sua definição do autoficcional:

Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un derive indiscutable) dans une histoire qui presente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur (2004:70-71).

O autor de *Autofictions & autres mytomanies littéraires* encontra em Lucien de Samosate a representação de três modelos autofissionais repertoriados em seu estudo: autoficção 1) fantástica, 2) especular e 3) biográfica. A primeira, e a mais rica em possibilidades inventivas e narrativas, na opinião do teórico, dá conta da projeção do próprio autor em seu texto que se coloca em cena, mas em um contexto inverossímil, em viagens imaginárias; uma história irreal sem correspondência entre a ficção e sua biografia. Na segunda, a autoficção especular, o autor não ocupa o centro de seu livro, mas sim um pequeno papel, assumindo uma posição no canto da obra, como ocorre na expressão do pintor que pinta o quadro no quadro e se coloca em um ângulo da tela. Nela, o autor também assume uma postura reflexiva pela qual ele se intromete na trama para propor um modo de leitura. A terceira, e a mais recorrente na atualidade, coloca o autor como pivô de seu livro. Ele conta sua vida, mas, ao mesmo tempo, ele a ficcionaliza; fabula sua existência manipulando dados reais (2004: 67-145).

Diante de tantas possibilidades de fabulação ou ficcionalização na proposta do teórico, cabe lembrar a reflexão de Olivier K., membro de um grupo de estudos

³⁴ Assim como os escritores franceses citados, muitos outros foram fortemente influenciados por Lucien entre os séc. XVI e XIX. Para V. Colonna, encontra-se aí o grande valor do escritor grego.

de autobiografia e de ficção em narrativas memoriais. Para ele, a ficção em tais narrativas só tem funcionalidade em sua relação com o vivido e só poderia existir enquanto extrapolação do real (2005). Com relação à autoficção, ela seria, para o teórico, uma *mise en abyme*, na qual o autor põe-se em cena na condição simultânea de escritor e daquele sobre quem escreve. Seria o olhar na profundidade do eu, já que a explicação do termo correlacionado à autoficção é assim definido por Annabela Rita (2005). Em seu verbete sobre o termo, ela explica que a *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Essa auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta.

No estudo de V. Colonna, apresentado também como uma aparente antologia do gênero, o autor propõe mapear as ocorrências mais significativas da autoficção, bem como as diversas interpretações dessa criação terminológica. Para tanto, V. Colonna, acreditando ser a postura dos escritores contemporâneos a de registrar suas identidades em uma “montagem textual que mistura os signos de uma escritura imaginária e aqueles de um engajamento de si” (p.11), ele oferece ao leitor de seu trabalho uma lista considerável de escritores francófonos e estrangeiros que, de alguma forma praticam e/ou definem a autoficção.

Nas últimas páginas de sua obra, V. Colonna apresenta pequena antologia de definições e recorrências do termo “autoficção”. Trata-se do que ele denomina *chrestomathie* [crestomatia], ou seja, uma coletânea de textos ou trechos de obras considerados úteis para a aquisição de um conhecimento mais profundo sobre determinado assunto. Diante da numerosa lista de escritores e teóricos que discorrem sobre o termo, apresenta-se, a seguir, uma relação de nomes elaborada a partir da lista de V. Colonna. Nela, privilegiou-se os contemporâneos que aparecem acompanhando uma leitura resumida e simplificada de suas interpretações sobre autoficção. A escolha desses autores e teóricos justifica-se pelas contribuições mais significativa na instauração dessa nova tendência literária

que, ao mesmo tempo, contribuem para manter a autoficção em permanente fórum de discussões. São eles:

Serge Doubrovsky: “o sentido de nossa vida de certa forma nos escapa, é preciso então reinventá-lo em nossa escritura. É isso que eu chamaria de *autoficção*” (*Fils*, 1997). “Eu diria que se trata de uma variante pós-moderna da autobiografia” (*Le monde*, 29 abril 2003).

Philippe Lejeune: “Tudo se passa como se a palavra autoficção fosse um catalizador... Talvez não exista mesmo um ‘gênero’ que corresponda a essa palavra, mas na esteira de sua passagem nossos problemas se esclarecem, nossas diferenças se exprimem” (*Autofiction & Cie*, 1993).

Vincent Colonna: “Uma autoficção é uma obra literária na qual um escritor se inventa uma personalidade e uma existência, mas conservando sua identidade real” (*L’Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, 1989).

Gérard Genette: “Eu definiria a autoficção como produtora de textos que, por vezes, se passam, formalmente ou não, por autobiografias, mas que apresentam, com a biografia de seus autores, discordâncias notáveis e eventualmente notórias ou evidentes” (*Figures IV*, 1999).

Jacques Lecarme: “Como critério de pertença ao conjunto dito autoficção, mantém-se, de um lado, a alegação de ficção – marcada em geral pelo sub-título romance. De outro, a unicidade do nome próprio do autor, narrador e protagonista. O primeiro aspecto é genérico e peritextual, o segundo onomástico” (*L’autobiographie*, 1997).

Thomas Clerc: “A autoficção é uma narrativa que se entende como fictícia, mas que é transpassada por múltiplos efeitos autobiográficos” (*Les écrits personnels*, 2001).³⁵

³⁵ Tradução minha.

É surpreendente, no entanto, observar na lista de V. Colonna a inexistência do nome, bem como da definição apresentada por Régine Robin. Orientando-se pelo índice onomástico que a obra apresenta, tem-se mais uma surpresa: no decorrer das 251 páginas de *Autofictions & autres mytomanies littéraires* R. Robin é citada apenas duas vezes. A primeira para incluí-la no grupo de escritores que, cientes do caráter heurístico da idéia de invenção de si, reconhecem a fertilidade do termo e o adotam sem serem ingênuos quanto a sua instabilidade (p. 198). A segunda, e de maior relevo (mas não atribuído pelo autor), encontra-se no *Dictionnaire du Littéraire* (ARON et alii, 2002) que é referido por V. Colonna em sua crestomatia, lista de definições usuais da autoficção. O dicionário faz apenas menção ao nome da autora para referir sua obra *Le roman mémoriel* como exemplo de “littérature personnelle” (p. 227), na extensão de autoficção – ainda sem verbete próprio.

Pelo fato de V. Colonna desconsiderar a definição de Régine Robin, proposta em *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au cybersoi* (1997: 24), e com o objetivo de completar a lista de autores relevantes para esta pesquisa e para posteriores estudos do gênero, acrescenta-se aqui, em destaque, a relevante definição proposta pela própria escritora: “L'autofiction, c'est, en quelque sorte, l'identité narrative se reconfigurant, mais se défaisant en même temps qu'elle se tisse”.³⁶

Há outras contribuições significativas à autoficção não referenciadas no trabalho de V. Colonna, ou por uma questão de seleção e escolha pessoal do autor ou por serem trabalhos concomitantes ou posteriores ao lançamento de sua obra.

Significativo estudo é o de Manuel Alberca (1999) que aponta a autoficção como um gênero híbrido, porém provindo da plasticidade do romance. A autoficção, para o escritor seria uma variante desse gênero que sofre interferências da autobiografia. No artigo “¿Existe la autoficción

³⁶ Definição que remete à ilustração escolhida, intencionalmente, para a abertura deste trabalho.

hispanoamericana?” alarga sua contribuição ao lançar um quadro para definir o que ele chama de “pacto ambíguo”, próprio da autoficção. A partir do quadro de M. Alberca as autoficções podem ser avaliadas quanto à proximidade ou do pacto romanesco ou do pacto autobiográfico³⁷.

Outro estudo é o apresentado por Philippe Gasparini no qual ele traça um paralelo entre a concepção de autoficção de S. Doubrovsky e aquela de V. Colonna e G. Genette, que defendem a “ficcionalização de si”, característica que, para Ph. Gasparini, acabou aproximando-se do que seria o neologismo “romance autobiográfico”³⁸ (2004:12). A contribuição do estudo desse autor parece centrar-se na ultrapassagem da homonímia em defesa de outros critérios de identificação do herói com o narrador, fator que permitiria repensar a classificação da obra de Jerzy Kosinski e enquadrar a autoficção em uma “categoria romanesca” (p. 25-26). Ph. Gasparini acredita que a autoficção permite misturar os gêneros.

No que tange à palavra “ficcionalização”, é relevante dizer que mesmo sem haver fidelidade com a realidade do que se conta no contexto da autoficção, há, no entanto, comprometimento em relatar o ocorrido. Não se deve ignorar que o autor é sempre o intermediador da narração de suas experiências. Igualmente na autobiografia, é ele quem vai selecionar os fatos a serem narrados, dando ênfase a acontecimentos que considera relevantes, deixando de lado outros que, para ele, devem ser ocultados. Portanto, pode não haver ficção total de episódios da vida, mas há, sem dúvida, manipulação de fatos ocorridos.

S. Doubrovsky e V. Colonna dialogam em um aspecto. Ambos respeitam a homonímia nas três instâncias narrativas. Porém, divergem quando o criador do neologismo aproxima-se mais da autobiografia, condenando a fabulação de si em narrativa dita autoficcional.

³⁷ Cf. <http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Alberca-3.pdf>

³⁸ Ph. Vilain também se refere à autoficção como romance autobiográfico.

Na seção “Débat” da *Magazine Littéraire* de 2005, S. Doubrovsky publica o seguinte artigo: “Ne pas assimiler autofiction et autofabulation”. Nele, o autor declara ser a autoficção uma forma particular de autobiografia que respeita sempre a definição canônica que tange a homonímia. Por isso ele rechaça: “C’est un abus inadmissible que de l’assimiler, comme Vincent Colonna, à l’autofabulation, par laquelle un sujet, doté du nom de l’auteur, s’inventerait une existence imaginaire” (p.28). Embora V. Colonna e G. Genette utilizem por vezes o termo ficcionalização como sinônimo de fabulação³⁹, cabe lembrar que o emprego não é adequado se considerarmos o sentido que a palavra assume para S. Doubrovsky. É R. Robin, em seu *Golem de l’écriture*, quem interpreta e explica ao leitor a proposta autoficcional do criador do termo e explica que, em primeiro lugar, autoficção é ficção. Nela apresenta-se um ser de linguagem e isso faz com que o sujeito narrado seja um sujeito fictício, narrado entre as palavras da língua materna (1997: 25).

Em 2007 S. Doubrovsky publica uma definição para sua polêmica nomenclatura:

L’autoficção, c’est le moyen d’essayer de rattraper, et recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C’est littéralement et littérairement une *réinvention* (p.64).

Para melhor compreender a autoficção na perspectiva de cada um dos teóricos em questão, é preciso refletir a respeito do sentido que as palavras “fabulação” e “reinvenção” têm em seus postulados. Tomando como base o

³⁹ A palavra “ficcionalização” aparece no título da tese de V. Colonna, *L’autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en Littérature* (1989). Em sua publicação, de 2004, já com acréscimos e modificações, o novo título, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, ao que indica, apresenta um elemento contraditório à proposta inicial de 1989. Diante da forte presença dessa recorrência autoficcional e da proposta antológica que bem se presta o trabalho de V. Colonna, é incoerente apontar a autoficção como uma mitomania. Lembrando que essa palavra, na definição apresentada pelo *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua portuguesa* (2001), pode ser interpretada como “tendência a narrar extraordinárias aventuras imaginárias como sendo verdadeiras; hábito de mentir ou fantasiar desenfreadamente”, um sinônimo de pseudologia fantástica.

dicionário *Houaiss*, “fabulação” pode ser interpretada como o “ato ou efeito de contar histórias fantasiosas como verdade; falsificação assistemática da memória”, enquanto que para “reinvenção”, que é a ação de tornar a inventar, buscou-se a definição desse verbo. O dicionário lança como primeira interpretação de “inventar” a palavra “descobrir”. Poder-se-ia então interpretar como S. Doubrovsky concebe a narrativa autoficcional e o porquê de sua recusa do termo autofabulação. A reinvenção ou descoberta pode associar-se a uma descoberta de si, visto que a natureza do “eu”, conforme S. Doubrovsky, mudou simultaneamente com as noções de verdade e sinceridade na “ère du soupçon” de Nathalie Sarraute (2005:28). Para estender um pouco mais a interpretação que se faz da “reinvenção literal de si pela literatura”, chega-se à criatividade (outra sinonímia de “inventar”). A criatividade recairia, portanto, sobre a estética da criação literária que possibilita o engendramento desse sujeito através do texto. Retorna-se aqui ao duplo ou o desdobramento narcisista que Ph. Vilan preferiu chamar, ao que se observou anteriormente, processo de autoficcionalização.

A criatividade e a invenção que circundam o gênero são responsáveis pela diversidade de nomes e expressões que surgem na mídia culta, nas páginas da web, nos encontros de seminário etc. Estratégias criativas para tentar explicar e entender a projeção e mobilidade da autoficção através de sinônimos e expressões que pudessem abarcá-la, defini-la ou, quem sabe, superá-la. São alguns deles: não-ficção; mot-valise; aventura teórica; autobiografia mentirosa; gênero litigioso; novo naturalismo da intimidade; ego-literatura; romance do eu; romance autobiográfico; romance falso; narrativa indecisiva; mau gênero; a nebulosa; ficção de si biográfico; fabulação de si; idioleto; inseto proteiforme; laboratório da escrita do eu; gênero híbrido indefinido; estenografia do real; avatar do romance autobiográfico ou avatar pós-moderno da autobiografia; estética moral da errância; postura enunciativa; AGM (Autobiografia Geneticamente Modificada);

desvio fictício da autobiografia; autobiografia descontrolada; plano-marketing; mitomania literária; etc.

Tudo isso atesta que a autoficção não se limita a ser apenas um neologismo que promete acabar com o velho discurso da sinceridade impossível, como sugeriu Marie Darrieussecq em artigo no *Le Monde* de 1997. Ela perdura, mantém-se soberana e atravessa a modernidade contrariando muitos anúncios que diziam ser ela apenas um efeito de moda....

1.2.3 Autoficção e Shoah⁴⁰: narrativas do trauma

Je suis, en effet, d'une génération qui a connu la Seconde Guerre mondiale. Certes, ces souvenirs sont discontinus, fragmentés, flous, et pour certains d'entre eux, il est difficile de savoir s'il s'agit de faits vécus ou racontés

Régine Robin

Annelise S. Nordholt, em seu estudo sobre escritores que recuperam em seus textos a memória da Shoah, afirma que, na França, essa manifestação se dá no final dos anos de 1960 e se consolida na metade dos anos de 1970. É nessa década que a reaparição da memória judaica da Ocupação e da Shoah na literatura ganha maior relevo. Esse período, que para muitos se estende até os dias atuais, foi chamado pelo historiador Henry Rousso⁴¹ de “a obsessão”

⁴⁰ Shoá, também escrito da forma Shoah, Sho'ah e Shoa, em iídiche, significa calamidade. É o termo deste idioma usado por muitos judeus para contrapor a palavra Holocausto que, de origem grega, era usada na Antiguidade para denominar rituais de incineração de corpos de animais em sacrifício às divindades. Muitos acreditam ser teologicamente ofensivo sugerir que os judeus da Europa foram um sacrifício a Deus.

⁴¹ Nascido no Cairo em 1954, H. Rousso é especialista em história do séc. XX e na Segunda Guerra Mundial. A obra na qual refere a memória obsessiva da Shoah e da ocupação é *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, publicada em 1987 e reeditada com algumas modificações e acréscimos em 1990.

(Nordhold, 2008: 24), certamente uma tentativa de combater o que outro historiador referido por ela, Henri Raczymow, preferiu denominar “o buraco na memória da Shoah” (Id. p. 46).

A. S. Nordholt dedica o prólogo de seu livro à abordagem histórica psicanalítica e literária da recorrência dessa memória específica da Ocupação e da Shoah pelos judeus. Com isso, ela explica que através da psicanálise revisitada das teorias do trauma freudiano, os filhos dos sobreviventes tomam consciência da problemática comum, da existência de uma “segunda geração” que poderia ter herdado os traumatismos de seus pais (Id. p. 23). Seriam eles, então, os responsáveis pela recuperação de uma judeidade renovada e fortalecida pouco a pouco na reconstrução de uma identidade judaica contemporânea⁴². Assim, a autora afirma que, quando há a recorrência de escritores pertencentes a essa geração, eles acabam fugindo das formas da literatura produzida anteriormente para poder escrever sobre essa temática.

Não é por acaso que recentes estudos sobre autoficção associam essa escrita à experiência ou à memória da Shoah e da Ocupação. Exemplar dessa aproximação está o pensamento do jornalista e crítico literário Pierre Lepape que em 1998 escreveu no *Le Monde* o artigo “Au-delà de l’autofiction”. Nessa ocasião, além de relacionar a escrita autoficcional a uma “estética moral da errância”, ele afirma estar ela originalmente e historicamente ligada à experiência e a escritura da Shoah. Seria a autoficção, para P. Lepape, a resposta à impossibilidade de unir ao “eu” a experiência do vivido e a escrita da degradação absoluta, ou seja, ao que se pode apreender, uma manifestação fragmentada da memória. Ao relembrar, em seu artigo, as confusões acerca da obra de Jerzy Kosinski, considerada por muitos um relato verídico, P. Lepape repete a explicação do autor de *L’Oiseau bariolé* para a construção de sua obra: “somente os traumatismos lhe

⁴² Diante de tantas manifestações para a recuperação dessa memória, tais como monumentos erguidos, criação de museus – a exemplo do Museu do Holocausto de Washington –, etc, entrou-se em um período que Annette Wieviorka (1998) considerou ser a “era do testemunho”.

perterciam, a dor, a vergonha, o torpor, a violência; a história era inventada, mas somente a mistificação da ficção poderia devolver a realidade e lhe dar o sentido de uma verdade”⁴³.

Na concepção de S. Doubrovsky, a escrita é a estratégia de se tornar superior às humilhações, de resistir e existir através da escrita. Por isso, ele declara:

Vous comprendrez que pour moi, l'écriture, c'est la revanche. J'ai été pendant quatre an un *Untermensch*, un sous-homme, même pas une réalité humaine. Je lisais tous les jours dans les journaux des phrases du type : "EXTERMINONS" – c'était écrit en grosses lettres – "LA RACE JUIVE". Mon nom en porte d'autant plus d'importance. C'est pourquoi j'adhère totalement à la définition que Philippe Lejeune a donné (...) dont le nom est inscrit sur la page, le narrateur et le personnage ou protagoniste... J'adhère à cette définition pour des raisons plus profondes qu'une simple conviction littéraire. (...)Toute mon oeuvre est la réponse à ces quatres années d'Occupation. C'est là que débute mon "histoire" (2007: 54).

Não será diferente para R. Robin que, na introdução de *La mémoire saturée* (2003), intitulada “Comme si le passé neigeait sur nous”, tenta explicar o estilo de sua produção que, conforme diz, sempre dá conta de seus percursos e de lembranças pertencentes ao “mundo” dos que já foram e ao mundo dos que sobreviveram. Por isso, na seqüência, ela explica:

J'ai compris bien plus tard que tout sortait de la guerre, que la guerre fût inscrite comme thème ou non. En fait, sauf exception, je n'écris pas sur la guerre, mais avec la guerre. Dans mon écriture de fiction, j'ai recours aux formes du collage, du montage, de l'assemblage, à tout ce qui permet de faire grincer les temporalités. Je parle d'un passé en mal de signification, d'une histoire qui a perdu son ombre et ne peut plus rien dire. Ni roman, ni grand récit, j'écris sur fond de cassure et collecte des bribes, des éclats, des fragments et des traces. (2003 :15)

Essa declaração de R. Robin é fundamental para a compreensão da análise de suas obras nas abordagens subsequentes, tanto no que tange à memória ligada à cultura e a identidade judaicas, como da própria escolha da escritora – historiadora de formação – por novas formas narrativas literárias para o registro

⁴³ Cf. LEPAPE, Pierre. Au-delà de l'autofiction. *Le Monde*, 06/11/1998.

memorial. Da mesma forma, cabe dar atenção ao título que R. Robin deu a sua introdução. A metáfora escolhida para compor a expressão de um “passado que neva sobre nós” remete à impossibilidade de fugir de um passado que, pertencente e inerente a toda memória, vai constante e involuntariamente recair sobre nós, ou melhor, ele sempre virá à tona em um momento presente.

Elizabeth Molkou, doutoranda pela Universidade McGill, em Montreal, desenvolve um estudo que, inicialmente parece apenas dar conta da discussão acerca da validade da autoficção enquanto gênero literário. Entretanto, ao longo do artigo “Autofiction, un genre nouveau?” ela toma posição no que diz respeito a possível relação entre autoficção e Shoah. Ao citar escritores como S. Doubrovsky, George Perec, Patrick Modiano e ainda R. Robin, a pesquisadora avalia que a estratégia autofictícia presente na obra desses escritores judeus está determinada pela Shoah, acontecimento que seria indissociável à autoficção (In: Henry, 2002: 155-157). Assim, diante desse elemento fundador de uma nova estratégia de escritura, torna-se impossível apreender o sujeito em sua totalidade ou unicidade que se desdobra em uma inscrição proteiforme e, por vezes, ínfima da judeidade. Por conseqüência, a produção desses escritores autoficcionalistas acaba também caracterizando um distanciamento das formas canônicas, sobretudo aquela da autobiografia. Por isso ela reforça: “escrever após a Shoah implica para todos esses escritores a impossibilidade do recurso às formas narrativas tradicionais” (Id. p. 166).

Em *Le Golem de l'écriture*, R. Robin questiona a especificidade da inscrição de judeidade nos dispositivos autoficcionalistas (1997: 30). Tendo escolhido um *corpus* ficcional de escritores judeus para elucidar suas teorias e reflexões sobre autoficção, ela tenta responder ao próprio questionamento dizendo que tal especificidade, ao que parece, estaria em fazer algo “a parte”, alguma coisa “étnica” e distintiva (Id. p. 30) e, por tal motivo, justifica-se a tendência contemporânea que força a autobiografia em direção à autoficção.

Seria, então, a autoficção a estratégia textual para marcar essa judeidade, essa distinção, posto que, na seqüência de sua reflexão, R. Robin deixa transparecer que é através dessa prática, adotada por muitos dos escritores de sua seleção, que a identidade judaica vem questionar e se reforçar de modo exemplar: é no espaço de criação textual de existência do escritor que eles vão tratar e trabalhar a problematização da identidade, seus meandros e labirintos, suas ambigüidades, suas escolhas e renúncias, seus retornos reais ou imaginários (Id. p. 30).

O caráter distintivo da produção do escritor judeu relaciona-se ao relato autoficcional que, por sua vez, consegue dar conta dos fragmentos de experiências únicas, como aquelas da Segunda Guerra Mundial ou da Shoah. Não é por acaso que três dos autores aqui destacados na manipulação da autoficção, Jerzy Kosinski, Serge Doubrovsky e Régine Robin são judeus e suas produções autofictionais, cuja semelhança temática é observável, reúnem pedaços de uma memória, de identidades pulverizadas e fragmentadas⁴⁴. Embora em fragmentos e longe de contemplar a unicidade do sujeito clássico, a marca identitária na obra desses escritores assume o valor de sobrevivência, de criação do que poderia não ter mais existido, de vidas que poderiam ter sido exterminadas – S. Doubrovsky encontra aí a justificativa para assumir a identidade narrativa em suas obras: "(...) Fils est divisé en cinq parties. Il y a une partie où le narrateur, qui est d'abord Julien et Serge, devient Doubrovsky, avec tout ce que la guerre a pu impliquer" (2007:64).

Simon Harel, ao apontar os principais aspectos que diferenciam a autobiografia da autoficção, consegue encontrar nesta o espaço de sobrevivência ou de renascimento. Enquanto que a primeira pretende enunciar a vida, situando-se

⁴⁴ Com relação aos nomes desses escritores: Jerzy Kosinski precisou adotar este nome e ocultar o verdadeiro, Josef Lewinkopf, para escapar da guerra; Régine Robin, por sua vez, diz possuir várias identidades: Rivka Ajzersztejn, que corresponde ao seu nome em iídiche, Yaël seu primeiro nome em hebraico e Régine Maire, adquirido em seu primeiro casamento. Serge Doubrovsky, embora convictamente diga ser judeu, alega não saber o equivalente de seu nome em iídiche por não falar mais o idioma, entretanto ele manipula seus nomes e sobrenome – Serge, Julien, Doubrovsky – ao longo de suas obras.

no lugar de um sujeito póstumo e conferindo-lhe a imortalidade, a autoficção – que instaura a mortalidade – destaca a manipulação de identidades virtuais que contestam o conhecimento de si em benefício de um ato prazeroso que toma a forma de um fantasma de auto-engendramento (2000: 8).

Por essa razão, S. Doubrovsky, quando põe “os pingos nos ‘i’” para falar de autoficção no artigo de mesmo nome, encerra dizendo:

On ne sent plus sa vie comme jadis. Il s'agit néanmoins toujours bien de récits autobiographiques, si ce n'est d'autobiographies. Voilà la raison pour laquelle le mot d' "autofiction" m'a semblé intéressant : il permet de distinguer la sensibilité moderne de la sensibilité classique. Ce n'est nullement un rejet de la sensibilité classique : nous serons simplement le sujet contemporain autrement (2007: 65).

Ao declarar que a recorrência da autoficção está marcada na contemporaneidade, E. Molkou conclui que a autoficção só poderia ter surgido na história literária em um século como o XX, posto que nele a noção de pessoa, em sua relação com a psicanálise e com a História, sofreu profundas transformações. Com isso, inconscientemente ou não, a pesquisadora aponta para um posicionamento que aproxima sua concepção de autoficção àquela de S. Doubrovsky e, por conseqüência, recusa toda a proposta teórica de V. Colonna que remonta ao século II e aponta nele as primeiras manifestações autoficcionais.

Certamente que, se a autoficção for pensada em sua relação com a Shoah, seria lógico recusar a proposta de V. Colonna. Sem querer desconsiderar, porém, o estudo desse autor, mas sim incluí-lo no grupo daqueles que pensam diferentemente a manifestação, definição e aplicação do termo, deve-se pensar em diferentes momentos para a ocorrência autoficcional, bem como diferentes *leitmotiv* para sua produção. Dentre eles, teria-se então a narrativa do pós-guerra ou do trauma.

Marisa Maia, já aponta a experiência da guerra como uma característica traumática e por isso associa seus reflexos à fragmentação e à clivagem do

sujeito. Ao analisar o trauma pela perspectiva freudiana, ela sublinha que para esse psiquiatra ele pode fixar-se no sujeito como um “corpo estranho”, ou ramificações desse outro que se estendem por todas as camadas psíquicas (2004: 96-97).

Ao relemburar o desabafo de S. Doubrovsky – que dizia ser inventor do termo, mas não da coisa –, percebe-se que mesmo sem dar conta da recorrência autoficcional antes mesmo da invenção do termo, S. Doubrovsky também não pode controlar a dinâmica de sua manifestação. Cabe, agora, avaliar, ainda respeitando a temática judaica, para quais rumos essa dinâmica autoficcional envereda na obra de R. Robin.

2 – O *détour* autobiográfico: itinerários de uma escrita autoficcional, híbrida ou do “fora-do-lugar”

Je m’amuse à ne pas prendre l’autobiographie au sérieux, à ne pas me laisser piéger par la mémoire collective, celle-là même que je me réapproprie. Pour cela, il vaut mieux jouer avec elle, la déconstruire, l’ironiser.
Régine Robin

As estratégias de ruptura apontam para caminhos diversos, por vezes incomuns, mas todas elas contêm em sua base o movimento, a resistência ao que pode estar estagnado ou àquilo que impõe limites. Por isso, reporta-se, neste capítulo, ao termo *détour* que, na definição dicionarizada do *Robert* (2008), é associado à guinada, subterfúgio, ou seja, movimento que implica mudança súbita, estratégia. Esse termo, pensado a partir das noções de mobilidade cultural na referida proposta de Z. Bernd, servirá de apoio à leitura crítica das duas obras de R. Robin apresentadas na sequência. Na língua portuguesa, o *Houaiss* (2001) apresenta uma definição figurada para desvio que reforça o caráter de ruptura associada à mobilidade: “descumprimento do dever ou falta de observância de alguma regra; erro”.

Diante das duas possibilidades de emprego do termo, dá-se relevo à grafia em francês pelo fato de, nessa língua, o termo ter recebido uma interpretação que permite sua aplicação no campo dos estudos literários. Outra definição de *détour*, que se quer contemplar, faz referência à interpretação de Édouard Glissant. Em uma primeira aplicação, É. Glissant relacionou o termo às obras de escritores,

dentre eles Aimé Césaire e Frantz Fanon, os quais sublinham as características peculiares do povo antilhano, tais como sua fala, sua voz e seu discurso. No decorrer de suas reflexões sobre essa aplicação, ele avalia que a impossibilidade do negro colonizado realizar o “retour au pays natal” [retorno ao país natal] resume-se no *détour*, uma prática que É. Glissant garante não ser nem fuga nem renúncia (Cf. 1981: 32). Seria, mais do que isso, uma estratégia intersticial que carrega em sua base os componentes daquela identidade, pois o olhar do negro aclimatado, outrora trazido e escravizado pelo europeu na América, voltava-se às raízes africanas. O escritor acrescenta que o *détour* deve estar vinculado à proposta de ultrapassagem, do contrário não haverá funcionalidade.

Chegando ao ponto de aplicação a que se pretende, bem como de uma definição que melhor corresponda às estratégias de desvio que R. Robin utiliza para manipular o texto autobiográfico pelo viés da ficção romanesca, entretanto sem deixar de lado sua formação de historiadora, referencia-se aqui outra proposta de É. Glissant para o termo. Nessa leitura, a prática do *détour* ganha dimensões mais amplas em sua interpretação, o que permite dar conta de outras produções literárias que não sejam aquelas de seu primeiro estudo e aplicação:

[le détour,] il est à la source même de toute œuvre littéraire. L'œuvre littéraire qui ne pratique pas le détour n'est qu'un report [sic] littéral du réel. Et même dans les époques où on considèrerait que la littérature avait pour fin de copier le réel, dans cette mimésis, il y avait toujours un dépassement⁴⁵

Nessas considerações, a prática do *détour* aplica-se à obra de R. Robin enquanto estratégia de mobilidade para fugir da normatização dos gêneros e privilegiar um entrecruzamento de características genéricas em campos diversos.

Sendo assim, a autoficção não é a renúncia total do modelo autobiográfico, pois privilegia as três instâncias narrativas; tampouco é renúncia do romance, visto

⁴⁵ Entrevista inédita com Édouard Glissant realizada por Alexandre Leupin, professor do Departamento de estudos Franceses da Universidade do Estado da Luisiana, s/d.

que contempla o recurso da ficção na produção textual. Além de estar na essência de um conflito, marcado pelo pós-guerra expresso no plano literário com a escrita da Shoah, ela se torna reveladora da impossibilidade de retorno às formas clássicas de ambos os gêneros. A autoficção acaba por mostrar, enquanto prática do *détour* glissantiano, a porosidade das fronteiras entre realidade e ficção, destacadas na análise das obras da escritora. A ultrapassagem proposta por É. Glissant, observada no fragmento acima, manifesta-se, em R. Robin, tanto sob a forma de escritura autoficcional, que mistura autobiografia e romance, real e ficção, quanto na hibridação discursiva adotada para recompor fragmentos de sua história de vida.

É. Glissant ainda nos informa que o *détour* é a utilização de artifícios de defesa contra a presença ameaçadora de algo que se impõe. Com isso, o recurso do ficcional presente na produção robiniana pode ser interpretado como artifício contra a amnésia, o esquecimento e que, por isso, permitiria a escrita das memórias, mas, certamente, não mais no modelo autobiográfico.

No estudo de *Pour Sganarelle*, de Romain Gary⁴⁶, obra que analisa a construção do personagem e do romance, R. Robin destaca a seguinte passagem: "(...) la 'vérité' romanesque : un réalisme qui n'est que pouvoir de convaincre et où la part de réalité authentique aide à 'tromper', à abolir la frontière entre la réalité et l'imaginaire" (Robin, 1997: 90). Ao mostrar-se favorável à ultrapassagem dos limites entre real e ficção, é seguro então afirmar que ela excede as fronteiras delimitadoras e normatizam os gêneros literários.

P. Lejeune apresenta, em *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2* (2005), um capítulo intitulado "Autobiographie et fiction". A proposta é discutir a legitimação de um território de escritura para a autobiografia, diferente daquele atribuído ao romance, gênero próprio à ficcionalização. Embora não contemple

⁴⁶ Cf. GARY, Romain. *Pour Sganarelle: recherche d'un personnage et d'un roman*. Paris: Gallimard: 1965.

declaradamente o gênero autoficcional, o teórico declara haver uma invasão indevida do território autobiográfico por escritores que instigam a curiosidade e credulidade de seus leitores com textos que narram experiências pessoais, muitas vezes relacionadas ao próprio nome do autor, mas que se apresentam sob forma de romance. Trata-se, para P. Lejeune, de uma “zona mista” bastante freqüentada, viva e, sem dúvida, como todo lugar de mestiçagem, bastante propícia à criação (Cf. p. 44). É nesse espaço fronteiro, entre autobiografia e romance, que vai se produzir a autoficção.

2.1 Autoficção, estratégia híbrida da pós-modernidade

Em *Le Golem de l'écriture*. De l'autofiction au Cybersoi, R. Robin propõe discutir e teorizar esse gênero ambíguo, tomando como exemplares e inaugurais do termo, as obras de S. Doubrovsky e R. Barthes. É nessa obra que R. Robin também revela sua tentativa de refletir a respeito do apagamento das fronteiras entre real e imaginário (Cf. 1997: 37). No mesmo ano de publicação do *Golem de l'écriture*, J. Lecarme havia declarado no artigo “Paysages de l'autofiction”, no jornal *Le Monde*, que a tendência da literatura moderna é apagar qualquer traço genérico, por isso a autoficção já era a encruzilhada mais frequentada na literatura dos anos de 1970.

Antoine Compagnon, em estudos de teoria literária, também aponta o estreitamento das fronteiras entre real e imaginário quando reconhece que na obra de ficção os atos de linguagem são os mesmos do mundo real. Em sua concepção, a Literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível (Cf. 2001: 136). Madeleine Ouellette-Michalska, de opinião comum, afirma que todo ato de escritura é criador, mesmo quando faz referência à memória, ou seja,

a fatos reais. Por isso, para a canadense, a escritura, é largamente influenciada pelo imaginário e tem tendência a esquecer ou a modificar aquilo que registra (Cf. 2007: 39).

Para R. Robin os escritores contemporâneos são levados a enredar romance e autobiografia, a confundi-los, a juntá-los, a superpô-los. Por essa razão, ela reforça tal argumento citando a definição de autoficção que J. Lecarme lança em seu artigo no *Le Monde* (1997), e que notoriamente V. Colonna não contempla, preferindo citar, em sua crestomatia, um excerto menos significativo de uma obra daquele autor, *L'Autobiographie*, datada do mesmo ano do artigo em questão. Para J. Lecarme a autoficção é um híbrido de narrativa verdadeira e narrativa fictícia, um 'intervalo' – muito habitado – entre o romance e a autobiografia, espaço no qual nunca se sabe se é regido pela fórmula do 'nem um nem outro' ou por aquela do 'um ou outro' em ressonância (*Le Monde*, 24/01/1997). O “espaço muito habitado” mencionado pelo teórico, promete ser um espaço fértil, produtivo, de criatividade na manipulação das misturas e entrecruzamentos. Ou, como bem descreve ainda J. Lecarme, em outro artigo publicado na *Magazine Littéraire*, uma “zona fecunda” que se passou a chamar de autoficção (2002 : 53).

Thomas Clerc, que a inclui na categoria das narrativas pessoais, define a autoficção como sendo um gênero híbrido, resultado da mistura de dois gêneros antitéticos: o autobiográfico e o romanesco. Em seu estudo sobre as narrativas pessoais, ele demonstra ser favorável ao recurso da ficção em tais produções, visto que:

(...) à la notion de vérité, relativisée par la subjectivité qui lui est corrélatrice, s'ajoutent les failles inévitables du sujet: le défaut de mémoire, l'inconscient, l'insincérité, l'autocensure et l'embellissement rhétorique sont autant d'embûches au projet de se raconter, admises par les écrivains eux-mêmes (2001: 29).

Em *Autofiction et dévoilement de soi*, sugestivo título que, traduzido, remete ao estudo do desvelamento de si, M. Ouellette-Michalska conceitua autoficção

como gênero híbrido que mistura realidade e ficção (Cf. p. 71). Aproximando a autoficção do romance – por acreditar tratar-se da ficção de si invadindo o espaço romanesco –, a escritora afirma que essa “forma romanesca” vem ganhando espaço ao longo dos tempos, a ponto de hoje assumir a própria essência da pós-modernidade (p. 67). Tomando como base de estudos a obra de V. Colonna, ela destaca a categoria de autoficção biográfica por ser aquela que melhor se aplica às narrativas autobiográficas contemporâneas. A validade do estudo de M. Ouellette-Michalska recai sobre a aplicação da autoficção no romance feminino epistolar, permitindo-lhe distanciar o termo das características autobiográficas que exaltavam narrativas masculinas em prosa.

Néstor Garcia Canclíni (1990) volta-se para os cruzamentos socioculturais e considera o híbrido passível de manifestar em campos diversos. O que está em sua origem é a mistura do tradicional e do moderno em espaços não tradicionais. Para complementar a teoria de N. G. Canclíni é importante referenciar também o pressuposto de Peter Burke (2006), para quem o híbrido é “o resultado de encontros múltiplos e não o resultado de um único encontro, quer sejam encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos” (p. 31). Isso explicaria o cruzamento de gêneros apresentado na obra de R. Robin: a mistura de campos diversos – literatura, história, sociologia – revelada em itinerário intelectual autoficcional que pratica o *détour* de formas canônicas.

Isabelle Jouteur, ao examinar os gêneros literários, frisa que a hibridação está no centro de um processo criador, por isso constitui a característica de um estudo original. Ao interrogar as formas da hibridação, ela explica de maneira concisa, porém clara, que a coabitação de formas variadas engendram combinações subversivas ao olhar de um ideal dos gêneros (Cf. 2001: 11). Essa interpretação do híbrido no campo do literário reforça o caráter inovador que se almeja atribuir à obra de R. Robin, sobretudo no que se refere à autoficção e à ruptura normativa que ela representa.

Para aproximar a noção de híbrido à leitura da produção robiniana, tem-se como apoio a própria declaração da escritora quando diz em sua obra *Cybermigrances* (2004): "Je ne conçois que des textes hybrides, métis, où le genres sont superposés, tressés" (p. 73). Por isso, ela acredita que o escritor migrante adere conseqüentemente à tendência contemporânea de mesclar romance e autobiografia. Ele não pode mais escapar da pluralização, visto que pertence a uma nova "onda transcultural". Diante desse processo, ele deixa de ser produto da descolonização para ser reflexo de uma cultura internacional (Robin, In: Gravili, 2000: 27). Partindo de tais reflexões, a autora interpreta o processo transcultural diferentemente de Fernando Ortiz, para quem o "trans" é a passagem de uma cultura à outra, ocorrendo a perda ou desligamento da cultura precedente. Essa sobreposição de culturas é chamada de parcial desculturação, o que implica a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que dão nome à neoculturação (Ortiz, 1982: 16). Para R. Robin, o escritor migrante, confrontado à cultura que não é a sua, que não se reconhece nesse grupo, escreverá marcando sua diferença, construindo seu próprio estilo (o que se entende como uma escrita do *hors-lieu* ou *hors-genre*), seu gênero (neste caso a autoficção e todas as suas formas híbridas), conseguindo assim se inserir no complexo campo literário (Robin, 2000: 19).

Mesmo diante da mescla de gêneros, a identidade nominal, para escritores como S. Doubrovsky, não pode se perder. Para ele o nome próprio em narrativas autoficcionais assume um sentido bem mais profundo do que a simples convicção literária no postulado pacto autobiográfico (Cf. 2007:54). Isso porque, ao que tudo indica, ela assume a função de afirmar a existência, seja ela em local de exílio, seja em oposição ao extermínio para os que escrevem com a carga da memória da Shoah. Não se pode esquecer que, além de escritor migrante, o criador do termo também é judeu! S. Doubrovsky encontra na escrita autoficcional a justificativa para assumir a identidade narrativa em suas obras.

P. Ouellet, quando amplia o sentido da palavra migrante em *L'esprit migrant*, faz lembrar que o sujeito da mobilidade – tal como é R. Robin – faz um “buraco no tempo e no espaço”, no qual ele vive e sobrevive, entre uma memória e uma esperança que não forma lugar em lugar algum, mas sim um abismo, no qual ele encontra, paradoxalmente, refúgio (2003: 10).

De fato, a autoficção, conforme ressalta E. Molkou, acaba revelando ser o espaço de tensão do sujeito, o “terceiro espaço” no meio do caminho entre romance e autobiografia que permite escapar da linearidade (In: Henry, 2002: 167). Além de seu caráter híbrido, a autoficção se situa no meio do caminho entre o estado de não-ultrapassagem do narcisismo, próprio da autobiografia, e a objetivação romanesca na qual “o outro” ganha destaque. Para E. Molkou, mais que um gênero novo, ela seria precisamente esse estado intermediário, oscilando entre a extrema dificuldade de objetivação e a construção impossível de sua imagem. Por isso, a reflexão de R. Robin sobre o sujeito contemporâneo é exemplar desse pensamento:

Le sujet ne peut plus admettre l'imposture du biographique, l'imposture de la consistance du moi. Il écrira désormais d'un lieu vide, d'un site ravagé. Pris dans l'imaginaire, il fera varier les pièces, celles qui sont à sa disposition. (...) Le texte, en second lieu, s'édifie sur un vide (...). La pièce manquante sera la pièce fautive rajoutée sciemment dans un ensemble. (...) Cette nouvelle autobiographie, cette autofiction sera enfin fragmentaire, sans visée unificatrice (1997: 27-28).

Para outro teórico, Arnaud Genon, a autoficção é uma evolução dos empreendimentos do eu e, por conseguinte, a marca do sujeito pós-moderno que nada mais é do que o reflexo da perda de unidade e homogeneidade para dar lugar ao heterogêneo. Assim, sua definição de autoficção é a de um gênero que se encontra no entre-dois: "entre le fictionnel et le factuel, entre l'autobiographie et le romanesque, entre le vécu et le fantasmé, elle amène le lecteur à interroger, à

soupçonner ce qui lui est donné à lire". (2007: 1). Certamente, encontra-se aí uma mudança brusca na postura do leitor.

Por suscitar a dúvida, a autoficção exige muito mais de seu leitor do que pressupunha a autobiografia. Enquanto esta já tem por característica marcante o comprometimento com a verdade anunciada, muitas vezes, nas primeiras páginas da obra, a autoficção vai fazer com que o leitor investigue e estabeleça relações entre o narrado e o vivido pelo autor. A. Genon afirma que por trás dessa relação autor-leitor, estabelecem-se dois tipos de pacto que correspondem à proposta de cada uma das narrativas. A autobiografia apresenta o “pacto de sinceridade”, sua narrativa não pode ser questionada. Ela é o relato fidedigno de seu autobiógrafo. A autoficção, por sua vez, apresenta o que A. Genon chama de “pacto de armadilha” (Id. p. 01). Isso significa que o leitor pode relacionar a personagem de um romance com o autor, quando ambos apresentam apenas aspectos superficiais em comum, mantendo ou não a homonímia. Da mesma forma, o leitor poderia ler uma aparente ficção e nem imaginar que os relatos atribuídos a determinado personagem podem dizer respeito ao autor. Certamente que para identificar uma autoficção é preciso ter certo nível de conhecimento da vida do autor, certo domínio do biográfico. Entretanto, volta-se aqui a pensar na grande ambigüidade que se instaura diante da ocorrência da homonímia e que, de certa forma, acompanha as reflexões que se apresentam no decorrer deste estudo. O que seria relativamente considerado autoficção? Uma obra que respeita a identidade nas três instâncias, mas fabula todo o universo dos acontecimentos, conforme prevê V. Colonna? Ou um aparente “romance” que esconde a homonímia em pseudônimo, mas cujas experiências e trajetórias da personagem revelam fatos da vida do autor? Da mesma forma, a “armadilha” inerente ao pacto da autoficção pode se manifestar na classificação da obra, levando a confundi-la ora com autobiografia, ora com romance.

É o que se pretende mostrar na sequência da análise das obras selecionadas. No acompanhamento da leitura crítica que se propõe, será possível observar como a produção robiniana pode ser artilosa no que se refere, principalmente, à definição da categoria genérica.

2.2 *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre* (1979), uma autobiografia?

Quand il ne reste rien, même pas le souvenir, même pas le récit, la tradition orale, au-delà, dans le fantasme, le mentir-vrai, le roman vrai, la construction imaginaire plus vrai que le vrai .

Régine Robin

No artigo de H. Rousso, “A memória não é mais o que era”, traduzido e publicado no Brasil em *Usos & abusos da história oral*, o autor define resumidamente a memória como a presença do passado. Por isso, hoje, diante da dificuldade de se escrever uma “memória do passado”, ele revela que muitos historiadores acabam abandonando os padrões tradicionais para elaborar um pensamento historiográfico (1996: 93-101).

O *Dictionnaire du Littéraire* (ARON et alii, 2002), por sua vez, menciona que o séc XX conseguiu apagar os traços genéricos das produções intelectuais. Em consequência, a literatura passou a abolir as fronteiras entre ficção e história e, com isso, reunir tais gêneros e/ou áreas distintas. Curiosamente o dicionário cita, como exemplo desse fenômeno, *Le roman mémoriel* (1989) de R. Robin, obra apresentada no seguimento deste capítulo. Porém, deixa de lado *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre* que aqui se considera inaugural em matéria de

porosidade das fronteiras entre história e literatura. É nela que encontramos os traços de R. Robin historiadora, os quais transcendem o modelo da produção documental historiográfica. Sem deixar de lado sua habilidade e seus conhecimentos de historiadora, a escritora faz recortes na História e, explorando a micro-história, circunscreve os relatos no registro de uma memória coletiva familiar para, com isso, resgatar a memória cultural judaica.

Publicado pelas Editions Complexe, em Bruxelas (Bélgica), *Le cheval blanc de Lénine* isere-se na coleção “Dialéticas” dessa mesma editora que tem por tradição a publicação de textos ensaísticos e teóricos. Embora haja contradição de classificação por parte da crítica, que oscila entre obra teórica e obra de ficção, essa é uma produção que R. Robin define como *hors-genre* (1995: 99), pois se encontra igualmente na fronteira entre história e memória, autobiografia e ficção. Nela, a escritora recupera a memória familiar, passagens históricas permeadas de constante reflexão a respeito de seus itinerários pessoal e intelectual e de sua própria obra:

Dans ce travail où je m'efforce de montrer la cohérence de mon travail et de mes domaines de recherche, on remarquera que, en permanence, la maîtrise intellectuelle, l'érudition et la recherche conceptuelle se mêlent à l'histoire personnelle et à la subjectivité des positions énonciatives (Robin, 1989: 117).

A memória é uma reconstrução psíquica e intelectual do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional (Rouso, 1996: 94). Talvez, por essa razão, e respeitando a forte influência de sua formação historiográfica, R. Robin tenha encontrado na obra em questão a primeira oportunidade de escrever sobre sua família ; de registrá-la e tornar sua história perene através desse processo de escritura híbrida. A contracapa remete a uma passagem da obra na qual R. Robin explica a necessidade de reapropriar-se de um passado alimentado pelas

lembranças e pelo imaginário na cidade natal de sua família, Kaluszyn, na Polônia: “(...) dès que j’ai pris la plume, c’est Kaluszyn qui s’est imposée, les vieilles photos de famille, les lettres que mon père écrivait de captivité, Stalag XI-B (...)” (contracapa / p. 20)

O apagamento de fronteiras entre gêneros e disciplinas que se sublinhará na obra, ou a mistura de relatos familiares e histórias pessoais, são elementos reveladores de uma escrita híbrida, mas também hipertextual. O leitor participa de uma dinâmica que lhe permite relacionar o texto robiniano ao estilo de outras obras lidas e isso justifica a diversidade de classificações a que seu texto remete. Mary Jean Green, por exemplo, embora contrária às classificações editoriais, considera ser essa a primeira obra autobiográfica publicada por R. Robin. Isso porque, em seu argumento, é nela que a escritora descreve sua transformação de historiadora para autobiógrafa. Para M. J. Green a transformação é inerente ao projeto identitário (In: Désy, 2007: 207) que, certamente, se reconstrói com essa apropriação da cultura judaica, outrora deixada de lado por conta da migração dos pais para a França.

A leitura que aqui se faz da obra é à luz de características que revelam tratar-se de uma autoficção, em contraponto à autobiografia clássica e, naturalmente, ao texto historiográfico. Para que seja possível argumentar a forte presença de elementos (auto)biográficos, dados da vida da escritora, misturados a fragmentos que compõem o que ela chama de “lendário familiar”, a apresentação de *Le cheval blanc de Lénine* se faz necessária.

Primeiramente, é preciso antecipar que a obra está circunscrita em uma história oral contada pelo pai. No livro de Doreen Fine (2001) sobre o judaísmo, pode-se ler que faz parte da tradição judaica contar histórias. Todas as leis e tradições do judaísmo foram transmitidas oralmente. São histórias que contam e recontam acontecimentos como se cada cada membro da família, responsável por essa transmissão, tivesse participado do episódio. Sendo assim, torna-se natural a

apropriação de R. Robin desse relato do pai enquanto fragmento da história familiar e de sua própria identidade cultural.

O que justifica o caráter lendário dessa narrativa são as múltiplas variantes do episódio que narra o encontro de seu pai com a tropa bolchevique na cruzada do Bug, rio que marca a fronteira entre a Polônia e a Ucrânia. Mais tarde, em uma produção posterior, R. Robin explica:

Le soir, à l'heure du coucher, mon père venait me raconter des histoires. C'était toujours la même avec quelques variantes. En 1920, lors de l'avancée de l'Armée Rouge vers Varsovie, cette dernière est passée par le Shtetl de mon père qui était encore, à l'époque, un jeune garçon de 15 à 16 ans. Il veut s'enrôler dans l'armée, il pique l'attention d'un des supérieurs qui lui aurait fait rencontrer Budienny, lequel lui aurait dit de faire la révolution en Pologne et de ne pas suivre l'Armée Rouge. C'est comme ça que mon père, tenant un mandat d'un personnage prestigieux, serait devenu un dirigeant bolchevik, en Pologne. Certains soirs, les variantes faisaient que l'interlocuteur privilégié de mon père, n'était pas Budienny, mais Lénine lui-même, en personne (1989: 128-129).

Com dedicatória à memória dos pais, nativos do “*Shtetl*”⁴⁷ de Kaluszyn, essa produção é dividida em quatro capítulos que se desenvolvem em torno da memória familiar e da identidade judaica. No primeiro, intitulado “À l'ombre de Staline”, R. Robin recupera histórias que o pai lhe contava, destacando, em especial, aquela que se tornou lenda na família, com direito até a diferentes versões: o episódio em que ele, em sua juventude, anos 1920, encontrou as tropas bolcheviques sob o comando de Lenin montado em seu cavalo branco.

Diante dessa e de outras histórias, das lembranças de quando ainda era menina no bairro Belleville de Paris, relembando canções em iídiche e descrevendo os ofícios do pai barbeiro e da mãe costureira, R. Robin parece confundir tudo isso com a nostalgia de viver em uma Kaluszyn que sempre esteve

⁴⁷ Em iídiche “cidadezinha”. Na *Wikipédia*, em francês, lê-se que “shtetl” chamavam-se as povoações ou bairros de cidades com uma população predominantemente judaica, principalmente na Europa oriental, como por exemplo na Polônia, Rússia ou Bielorrússia, antes da Segunda Guerra Mundial.

presente em seu imaginário, mas que, em verdade, nunca chegou a conhecer. É a forte presença judaica em Belleville que estabelece o vínculo afetivo e cultural com o *shtetl* familiar:

Kaluszyn, c'est d'abord pour moi une ville hareng et cornichon. Je l'imagine à la lumière des épiceries qui autrefois animaient la rue de Couronnes, à l'angle de la rue Vilin. Chez Rana, l'épicière, j'étais fascinée par deux tonneaux, l'un de harengs, l'autre de cornichons. (...) Cette épicerie était comme un monde à part, un monde reinventé, mon roman familial prolongé, l'envers de l'école aux assimilations féroces. On y parlait Yiddish et c'était Kaluszyn. (...) Kaluszyn c'était Belleville et Belleville, Kaluszyn (1979 : 17-18).

A “assimilação feroz”, mencionada por R. Robin não somente diz respeito à língua francesa na qual foi alfabetizada, mas também à cultura desse país que certamente se sobrepôs à judaica. Por isso a necessidade da reapropriação dessa memória e de escrever o que restou de sua árvore genealógica que, como ela mesma diz, acabou tendo fim entre os campos de concentração de Auschwitz e Treblinka (Id. p. 12), para os quais foi deportada grande parte de sua família e de onde muitos não voltaram. Foi o caso da irmã mais nova de sua mãe, Magnale, morta aos 17 anos em Treblinka. Ao lembrar-se dela, R. Robin tenta imaginar como poderia ter sido a vida da tia em Paris e tudo aquilo que poderia ter feito junto à numerosa família que eles então formariam (Id. p. 25).

As lembranças misturam-se também a digressões. Nelas, a escritora conta suas viagens que revelam uma quase perseguição voluntária de seu passado, como um aviso à necessidade de não esquecer, de registrar, de museificar a história de um povo através da escrita. Assim ocorreu com sua visita a Budapeste e Praga. Na primeira, diz ter se deparado casualmente com uma grande placa em memória aos judeus que viveram ali e que foram massacrados pelos nazistas em 1943. Em Praga, onde buscava seguir os traços de Kafka, encontra uma parede na qual se lê o nome de todos os judeus de Boêmia. Junto do nome, a data de nascimento e a de deportação para o campo de Terezin (Id. p.17).

A presença da memória do passado que insiste em se fazer presente também aparece em momentos como o da morte da mãe. Essa lembrança acaba remetendo a um episódio particular da infância de R. Robin por ocasião da ocupação nazista em Paris, quando ela presencia a mãe recebendo a estrela de David, símbolo distintivo dos judeus da 2ª guerra que deveria carregar doravante no braço:

Le jour même de ta mort, (...) j'ai cherché partout l'étoile jaune, une de ses étoiles d'étoffe que tu as portées pendant tant de mois et qui me collent encore à la peau. D'ailleurs au commissariat lors de la distribution des étoiles, je hurlais, j'en voulais une, mais j'étais trop jeune (Id. p. 19).

Uma estrela que está colada à pele; uma cultura e uma identidade das quais não pode se livrar; um passado que se faz presente. Nessa passagem, percebe-se também alteração da voz narrativa. R. Robin escreve como se dialogasse com a mãe. É o texto autoficcional criando o espaço da sobrevivência.

A morte da mãe também ficou cercada de outras lembranças que a escritora registra nesse capítulo. Uma delas é o calendário revolucionário criado pela mãe, datando o primeiro ano a partir de julho de 1942, quando ocorreu a grande captura de judeus pelos nazistas em Paris. Por alguma razão, a mãe e ela, ainda pequena, escaparam, o que fora motivo suficiente para comemorar um novo calendário de nascimento.

Por trás de toda essa tentativa de reapropriação de um passado que resgata a cultura judaica, há também a tentativa de reapropriação de uma identidade. “Ser judeu, simplesmente” – como a escritora encerra esse capítulo (Id. p. 28). Ser Régine na França dos Gauleses, mas ser também Yaël, seu nome em hebraico, ou ser a Rivka dos judeus⁴⁸.

O capítulo seguinte, “La yiddishkeit”, inicia com duas epígrafes de Charles Dobzynski, ambas significativas para a relação entre memória, ficção e recriação

⁴⁸ Rivka corresponde ao nome de R. Robin em iídiche. Ele aparece tanto no último capítulo dessa obra como em outros textos do conjunto de sua obra. Também se pode ler a grafia do nome em iídiche em curtos textos disponíveis em sua página virtual <http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136/>.

presentes na obra de R. Robin, posto que em um fragmento lê-se “(...) chaque crématoire m’invente une MÉMOIRE” (Id. p. 30).

O título do capítulo pode ser interpretado como “a terra do iídiche”, lugar em que R. Robin sente sua judeidade e a põe em prática. Em outra produção, *L’amour du yiddish* (1984) ela explica que o nome é dado para caracterizar a forte cultura que seus pais carregavam consigo. Na concepção da escritora, a tradução mais coerente para a palavra seria “judeidade”, pois se opõe a outras maneiras de se sentir judeu (Id. p. 14)

É Montreal, a América do norte que se fazem presentes nessa reconstrução e/ou recuperação cultural. Dentre diversas reminiscências, R. Robin descreve como descobriu, em Montreal, sua “Yiddishland”. Como, através do encontro com outros judeus sobreviventes da guerra, com a comida típica judaica – ligada a uma memória sensorial – e com a possibilidade de falar iídiche, ela reviveu essa cultura:

Le yiddishland est un pays où l’on parle yiddish et où l’on mange yiddish, un pays sigulier. (...) Dès mon arrivée, j’ai moi aussi cherché des survivants de Kaluszyn. J’avais quelques adresses, j’ai appelé, le yiddish a permis tous les miracles. Des gens que je n’avais jamais vu, que je ne connaissais pas. J’ai dit en yiddish : “ Je suis la fille de Chmil Ajzersztejn de Kaluszyn”. Et au bout du fil. “Mais où es-tu ?” “Que fais-tu?” “As-tu besoin de quelque chose?” “Viens à la maison tout de suite!” (Id. p. 34-35)

Na recuperação dos rastros daqueles que se dispersaram na América, lugar de asilo e terra acolhedora, seguindo pistas que poderiam trazer um pouco da memória de Kaluszyn, dos pais, R. Robin reúne fragmentos da história dessa cidade que fora dizimada com o incêndio provocado pelos nazistas. Talvez uma tentativa de dar seguimento ao que um dia sua mãe tentou fazer. Em uma passagem recordada da infância, nesse mesmo capítulo, R. Robin lembra que a mãe, logo após o fim da guerra, publicava anúncios no jornal de Nova York à procura de parentes ou habitantes de Kaluszyn.

É possível perceber que, por meio das histórias contadas pelas pessoas que a escritora encontrou e contactou quando foi para o Canadá, há uma tentativa de justificar a necessidade de recuperar uma cultura quase perdida, de registrar a história de um povo disperso e quase dizimado. Outras duas referências feitas aqui que reforçam a necessidade do registro são: primeiro, o poema do judeo-polonês Mordechai Gebirtig, que também remete à memória da infância, pois era cantado em forma de canção trágica por sua mãe. O poema, ao que se observa, reporta à lembrança da Kaluszyn incendiada e o próprio sentimento de impotência frente ao acontecimento: “Ça flambe, mes frères, ça flambe / C’est notre ville, hélas, qui flambe, (...) / Et vous vous êtes là, vous regardez / les mains immobiles, / Et vous, vous êtes là, vous regardez brûler notre ville... (...)”. (Id. p. 36-37); a segunda referência diz respeito aos dados informados pela Enciclopédia judaica na qual se lê sobre a invasão de Kaluszyn em 1939 pelos alemães, bem como os dados numéricos dos judeus que conseguiram refúgio em outras localidades, dos que foram deportados e dos que restaram para a formação do gueto de Kaluszyn até dezembro de 1942, ano em que todos que ali ficaram foram exterminados. A reação de R. Robin ao finalizar a leitura (e imagina-se que também ao escrever) não poderia ser expressa de outra forma: “Et cette phrase comme un couteau: ‘La communauté juive ne fut pas reconstituée après la guerre’”(Id. p. 38). Entende-se por aí o esforço daqueles que restaram, para se reunirem, para ficarem próximos; o porquê da mãe que anunciava no jornal, à procura de quem fosse e a continuidade desse trabalho, o da busca, por R. Robin.

Não se trata somente de compartilhar a dor, a perda. Herdeira de uma cultura que se faz presente, mas escritora acima de tudo, R. Robin escreve sem querer ligar-se a um passadismo nostálgico, como diz, mas muito mais para realizar o exercício do luto, da superação do trauma de um povo e, ao mesmo tempo, para fugir da “folclorização” das histórias de vida. Relatos que, como se sabe, vão se remodelando com o tempo, perdendo a referencialidade das

identidades de seus personagens por adquirir novas variantes. Como bem lembra a autora, na proximidade do fim desse capítulo, as lendas são consideradas muito mais invenção, imaginação do que algo real, já vivido ou existido.

Ela escreve, portanto, para que o exercício da memória não caia unicamente nas mãos de etnólogos ou arqueólogos⁴⁹ e, com isso, a cultura de seu povo tenha um lugar marcado, sem a preocupação de ocupar um território fixo, no sentido geográfico, mas que ela simplesmente exista enquanto cultura praticada e não mais cultura como resquício da identidade de um povo. Para finalizar o capítulo, afirma:

En Amérique, pourtant j'ai cru échapper à la folklorisation. Je eu le sentiment (...) qu'il était possible peut-être de parler yiddish ailleurs que dans le shtet, ailleurs que dans les commémorations, les cérémonies du souvenir (...) que le yiddishland pouvait être autre chose que le pays de la mémoire; qu'on pouvait appartenir à une nation sans être fixe à un territoire ou relever d'un Etat. Vieux problème, vieux débat. Incontournable. Un nouvel espace, une sorte d'arc-en-ciel entre le vieux monde et le nouveau, un territoire imaginaire, intérieur, où le cheval blanc de Lénine puisse à nouveau bondir (Id. p. 44).

O arco-íris entre dois mundos, entre dois tempos, presente e passado, entre dois ou mais gêneros; um novo espaço de mediação entre elementos diversos no qual a folclorização de um passado, de uma cultura se tornaria registro, história perpetuada pela memória registrada nas experimentações autoficcionalis. Cabe aqui retomar o estudo de N. Hanciau sobre o entre-lugar e a referência que faz a Maximilian Laroche para caracterizar o termo. Na concepção do escritor, é da união dos contrários que se criam novas e vivas identidades, assim como também podem evocar uma realidade original (2005: 129). É da união desses opostos presentes na memória, no imaginário, no espaço da escrita (real e

⁴⁹ R. Robin faz referência a uma frase de Michel de Certeau que remete ao trabalho realizado em ambos os campos do saber: "C'est au moment où une culture n'a plus les moyens de se défendre que l'ethnologue ou l'archéologue apparaissent" (p. 42).

fictícia) e na experiência da migrância que nasce o desafiador exercício da composição, do híbrido em textos sem zonas de fronteira.

O incansável exercício da escritura sobre o passado em um terceiro espaço, ou seja, no *détour* de formas e gêneros, também serve para revisitar o que o discurso historiográfico registrou em seus livros, em suas enciclopédias após a Segunda Guerra. Refazer a História criando “outra história”, parece representar para a escritora, uma sobrevida literária e o resgate identitário que só foi possível com a experiência da mobilidade entre Europa e América.

“Un discours éclaté?” é a questão que intitula o penúltimo capítulo da obra. Trata-se inicialmente de interrogar-se sobre a escrita da história nos moldes do discurso historiográfico, ou, como a autora mesma diz, um “discurso positivo” que não corresponde mais aos seus anseios de escritura. Para isso ela relembra suas pesquisas em bibliotecas ligadas ao seu estudo de mestrado em História. Nessa ocasião sempre encontrava pessoas, assim como ela, à procura de documentos autênticos que pudessem recuperar o passado.

Na relação com o título desse capítulo, R. Robin revela que somente através do processo de desterritorialização da escrita tradicional da história é que ela consegue, finalmente, escrever seu passado e fazer aflorar sua judeidade (1979 : 62), como acontece com Kafka figura que inspirou muitos de seus trabalhos e reflexões teóricas.⁵⁰

Entretanto, o mais relevante nesse capítulo é como a escritora decide recuperar a história familiar, inserindo alguns parentes como figuras emblemáticas da História de seu tempo. Não há dúvidas de que é a figura paterna aquela que ganha destaque na obra. É diante dos documentos do pai que R. Robin tem a

⁵⁰ Conferir a obra *Kafka*. Paris: Belfond, 1989, bem como os artigos “Kafka et l’hétérogène”, in: *Études Littéraires*, 1989, vol 22, nº2; “Kafka et le biographique”, in: *Cahiers de sémiotique textuelle*, Paris, nº16, 1989; “La Place de Kafka dans le champ littéraire”, in: *Queen's Quarterly*, Kingston, 96/4 , 1989 e “Kafka ou Maïmonide: quelques filiations imaginaires chez les écrivains juifs” in: *Pardès* 21/1995. Também no livro *L’amour du Yiddish*, publicado em 1984, R. Robin dedica um capítulo a Kafka para falar da relação do escritor com esse dialeto judeu.

consciência da necessidade de escrever, registrar o que o discurso da grande história negligenciou, deixou de lado por dar destaque apenas aos grandes nomes que protagonizaram a História oficial. Para ela, o texto, a escrita memorial, é que permite que documentos, tais como a certidão de nascimento, a carteira de identidade do pai, ou ainda fotos e cartas escritas do campo onde foi prisioneiro, não sejam os únicos indícios de uma existência e que resumiriam a história de vida do pai. Por isso, a necessidade de produzir uma “escrita da ligação” (Id. p. 71), ou seja, aquela que permite ligar o presente da memória ao passado de uma existência – a existência da família e dos coadjuvantes de suas origens. Ao mesmo tempo, é uma escrita que revela o trabalho do luto e do preenchimento das fissuras deixadas na história familiar e na memória da autora.

R. Robin dedica algumas linhas desse capítulo à breve história dos pais. Fala do casamento em Varsóvia, da emigração para a França pouco antes da segunda guerra, e da estalagem XI-B 66 de onde o pai prisioneiro escrevia suas cartas. O registro e a descrição de passagens da vida familiar só são possíveis por meio da ficção, da imaginação alimentada por narrativas orais, das histórias contadas pela família. Entra-se, aí, no plano do biográfico e da apropriação da história pelo ficcional, pois R. Robin sente-se capaz de imaginar e reproduzir a angústia de sua mãe diante da Revolução Comunista na Polônia. Ao projetar-se para uma cena do passado, como espectadora e narradora onisciente de um acontecimento, ela descreve:

Ma mère berce mon frère. Il n'a qu'un an. Elle lui chante une vieille ritournelle en yiddish “Heureux celui qui a une mère et un petit berceau”. Dix ans plus tard, à mon tour, j'entendrai ce refrain. Elle ouvre la fenêtre, pas de vent. Elle découvre le bambin, rabattant la couverture, détachant sa brassière. Elle s'est peu à peu habituée à ce petit bout d'être. Elle se sent happée par lui, dévorée. (...) Le petit s'agite. Elle le sort de son berceau. Lui parle, le recouche. Elle se dirige lentement vers la fenêtre. (...) Une journée sans perquisition, sans police. A-t-elle bien fait d'épouser “l'oiseau d'or”? C'est ainsi que la police surnomme mon père. Quelle vie! (Id. p. 69)

Esses sentimentos impulsionam a fuga, a emigração dos pais. Antes da mudança para Paris, a grande dúvida existiu entre essa cidade e Berlin. A esse detalhe, a autora acrescenta a possibilidade que seus pais teriam tido se tivessem se mudado para Varsóvia, como fizeram muitos dos irmãos de sua mãe. Em mais uma de suas manipulações biográficas – estratégia textual que alimentará muitos de seus textos bioficcionais na coletânea *L'immense fatigue des pierres* – ela imagina outro desfecho para a vida da família: a mãe continuaria a trabalhar como costureira para a alta burguesia polonesa e o pai que poderia ou abrir uma barbearia ou se tornar um permanente clandestino do partido comunista. Tudo isso para registrar a importante casualidade de sua existência. Nascer em Paris e ter a nacionalidade francesa, permitiu-lhe outro destino, principalmente o do nascimento fora do contexto central onde a guerra fez seu maior número de vítimas. Diante da imaginação exata do que poderia ter sido se a escolha fosse Varsóvia, R. Robin imagina o oposto: e se seus pais tivessem ido para o Novo Mundo, Nova York, por exemplo, como fizeram muitos de seus conterrâneos de Kalunszyn? A grande certeza da autora é que não haveria errância, tão pouco duas identidades: Rivka na América e Régine na Europa. A América vista como o lugar onde se pode exercer sua judeidade, sem a necessidade de esconder a identidade cultural, as origens atrás de um nome ou cultura européia. Mais adiante, a descoberta do Canadá foi feita como a representação de um novo começo. Já estaria, esse país, ligado ao imaginário dos rastros de uma judeidade quando se lê, nos arquivos de Auschwitz citados por R. Robin, a denominação “Canadá” para trinta barracas onde se encontravam os bens mais preciosos dos deportados:

Les Polonais appelèrent cette source de richesse “Canada”, en souvenir des représentations légendaires liées jadis à l’émigration dans ce pays béni (...). Le Canada c’était aussi une trace, ce qui restait après le gazage, la disparition: montagne de lunettes métalliques, sacs de cheveux, montagnes de chaussures, une trace, un souvenir, ce qui reste (1979 : 79).

O impossível trabalho do luto se confirma, para a escritora, com a descoberta da América, do Canadá, após a morte do pai. Restaria, então, seguir as pistas, o que restou dessa história. Caberia recriar a história familiar através dos elementos disponíveis para, com isso, reviver a judeidade pelo exercício da memória recuperada pela escrita. É assim que R. Robin confirma sua estratégia de manipular os elementos da ficção para essa reconstrução memorial: “Quand il ne reste rien, même pas le souvenir, même pas le récit, la tradition orale, au-delà, dans le fantasme, le ‘mentir-vrai’, le ‘roman-vrai’, la construction imaginaire plus vraie que le vrai. J’évoque, je reconstruis, j’imagine” (Id. p. 80; epígrafe desse subcapítulo). A capacidade de operar elementos da memória com o suporte da ficção, é marca da obra robiniana e acompanha o desenrolar de outras de suas produções memoriais híbridas. Na base dessa mistura de verdade e ficção, imaginação e escritura, é que se fixa a estrutura de sua produção literária, teórica e também historiográfica.

Na medida em que escreve a micro-história da família, ela insere, de forma documental, algumas fotos, sem deixar de dar destaque àquelas que mostram os que sobreviveram à guerra ou que morreram nos campos de concentração. Dessa forma, a inovação dessa produção se dá, mais uma vez, pela confirmação ou seguimento da proposta de Roland Barthes em sua obra então dita autobiográfica, *Roland Barthes par Roland Barthes*, de 1975. Além da contradição instaurada por esse escritor que, já na abertura da obra, põe em xeque qualquer tentativa de discurso fidedigno, R. Barthes inova a categoria de memórias com a inserção de fotografias que ajudam a reconstituir o passado.

Tentando reapropriar-se da cultura e genealogia de seu passado, R. Robin, no último capítulo, “La mémoire-fiction”, traz novas fotografias. Junto daquelas da família, encontram-se duas de Kaluszyn, cidade de seus pais, e outra de Belleville, bairro onde nasceu em Paris. Ela lembra ainda que nesse processo de reapropriação cultural e identitária, reencontrar sua identidade implica também

reencontrar um corpo, um passado, uma história, uma geografia dos tempos, dos lugares e dos nomes (1979 : 104), o que explica a referência à cidade dos pais, lugar onde nunca viveu, mas no qual poderia ter nascido, crescido e construído uma outra história se não tivesse ocorrido a guerra. Talvez encontre-se aí a razão para tanta ambiguidade, para o sentimento de pertença em um entre-dois-mundos, Polônia e França; entre-duas-línguas, francês e iídiche; entre-dois-continentes, Europa e América expressos em um entre-dois-textos, memorial e ficcional.

Talvez seja por esse motivo, também, que ela faça dessa produção uma “lápide” (“*pierre tombale*” – Id. p. 90) na qual grava perpetuamente uma lista de nomes de deportados judeus da França originários de Kaluszyn e ligados, de alguma forma, a sua família. Citá-los assim, também representa dar-lhes uma sobrevida pela memória escrita, pois, nas palavras de abertura do capítulo, “a verdadeira morte é o esquecimento” (Id. p. 85). Por tal razão, ela não deixa de registrar que muitas das lembranças da infância são fruto das histórias contadas pela mãe e dos momentos vividos com o pai, ocasiões dedicadas à história da origem da família, dos antepassados. Histórias que recuperavam figuras do passado, tais como ancestrais da família coadjuvantes da grande História, e da antiga perseguição aos judeus. Tudo isso, R. Robin preferiu chamar de fábulas biográficas, pois muitas delas apresentavam diferentes versões. Deve-se considerar que esse posicionamento é próximo à proposta da “fabulação de si”, em narrativas autoficcionais.

Ao recuperar as diferentes leituras da história familiar, a escritora, mais uma vez, se posiciona a favor da ficção ao dizer que a memória coletiva, assim como a tradição oral são repletas de possibilidades, de verossimilhança e não de verdades absolutas. Interessante observar que longe de buscar a melhor versão para a história ou de investigar qual das narrativas familiares contadas seria a de maior fundamento, ela defende que o simples fato de se contar o passado, trazer

à tona fatos quase apagados, com cunho de transmissão de um lendário familiar, é um fator de restituição ou reconstrução da memória e da identidade. Por isso, para defender mais uma vez a fluidez de um discurso que recorre ao ficcional para se fazer presente e vivo, ela critica a institucionalização da memória enquanto discurso científico que a coloca em fichas, índices, coeficientes e porcentagens (Id. p. 108).

Considerando que não se pode falar de nação ou identidade nacional sem falar em território, a ação de contar a história da família que, de certo modo, é parte daquela de um povo – o judeu –, contribui para a conservação identitária cultural. Diante dessa inexistência territorial vivida por seus ancestrais, R. Robin – que, oficialmente, possui um território-nação por ter nascido na França – recorre à memória do *shtetl* de Kaluszyn para dar à família, através da escrita, raízes em um lugar fixo. O *shtetl*, revivido pelo imaginário e pelas lembranças familiares, alimenta o desejo de reconstrução de uma memória em ídiche que se fortalece pela escritura:

Mais d'où renaîtra le yiddish? d'où renaîtra le shtetl imaginaire? N'y a-t-il plus de shtetl qu'au dedans de soi? Qui construira ce passé réel ou fantasmé? Qui trouvera la clé magique d'une mémoire autre? (...) Il y aura toujours, même lézardée, même trouée, ensanglantée, une mémoire yiddish à construire (Id. p. 122).

Memória de um idioma quase perdido, de um *shtetl* que, para ela, nunca existiu. Porém, ambos se reconstroem através da escrita, do registro da lembrança e das memórias compartilhadas. Escrita que se configura em espaço intervalar, produzida no entre-dois, entre História e ficção, e pelo desvio de uma busca identitária que foge da narrativa oficial, dos arquivos e da linearidade dos acontecimentos:

Je croyais ne pouvoir m'interroger sur l'Histoire que par le détour de ma quête d'identité, que par ma généalogie mi-fictive, mi réelle, que par cet entre-deux discours où jusqu'à présent mon texte s'inscrivait. Par moment, la nécessité du détour sans doute – le besoin, le plaisir de

maîtriser cette notion de mémoire populaire qui me concerne car c'est sans doute par elle que je puis renouer avec ce que je suis (Id. p. 125).

Aproximando-se do fim do livro, R. Robin descreve o momento em que observa algumas fotos amareladas dos pais, documentos como a carteira de identidade, o diário da estalagem onde o pai foi prisioneiro e outros elementos que denotam os únicos traços de uma história de vida que, para a escritora, ajudam na reconstrução e articulação da memória. Ao contemplar a mãe em uma fotografia, R. Robin dedica algumas linhas para descrever a imagem, contextualizá-la no período em que fora tirada e manipular, pela escrita, a história daquela personagem. Esse é mais um parágrafo, dentre outros esparsos, que ela dedica a falar da mãe. Porém, é a figura paterna que ganha destaque ao longo da narrativa. É ao grande idealista que fora seu pai e a sua fascinante micro-história de vida – que para o olhar de historiadora não poderia ser deixada de lado – que ela dedica essa produção.

Fechando o último capítulo, R. Robin defende a “memória popular” que dá origem ao que ela chama de “memória-ficção” (Id. p. 132). Este termo define bem a proposta da obra e explica a existência dessa narrativa que tenta registrar com coerência um recorte da história do pai. Isso porque, longe de restituir, a memória-ficção se encarregaria de produzir, de fantasiar o passado, como parece ter acontecido com todos os fragmentos de história familiar recuperados nesse livro. Para a escritora, reunir os fragmentos consiste em um apelo à escritura e, conseqüentemente, à ficção: “ce qui tremble n'est autre que l'appel de fiction, de l'écriture – le seul lieu désormais où faire résonner cette mémoire – le fantastique, l'inquiétante étrangeté de nos quotidiens assassinés (...)” (Id. p. 132).

Retomando o termo “popular” utilizado por R. Robin para designar o estilo de memória ao qual dá ênfase em sua produção, é necessário recorrer a estudos, tais como o de Stuart Hall (2006) para compreender tal analogia e aplicação. Para o teórico, termos como “cultura” e “popular”, quando associados, podem ser

interpretados como conservadores, tradicionais e retrógrados diante do avanço, da modernidade dos tempos atuais. Porém, e mesmo sob ameaça de marginalização, narrativas, como a que propõe R. Robin, que resgatam o popular (a lenda familiar), o tradicional e o passado de sua cultura judaica, podem assumir uma outra função nos estudos culturais. Primeiro porque, a exemplo de R. Robin, introduzir a narrativa popular no discurso historiográfico, abolindo a nomenclatura lenda ou conto, já é uma inovação. Por isso, S. Hall encontra no centro do estudo da cultura popular a palavra “transformação” ou, como ele explica, “o trabalho ativo sobre as tradições e atividades existentes e sua reconfiguração para que estas possam sair diferentes” (Id. p. 232). A atividade exercida pela escritora é da transformação da narrativa escrita; é a apropriação de um discurso em outro discurso: a lenda tornada história ; a história tornada biografia; a biografia tornada ficção; a ficção transformada em autoficção.

Da mesma forma, o elemento cultural se faz presente com a constante reminiscência do *shtetl*, a Kaluszyn dos pais, e conseqüentemente a de uma vida mergulhada na cultura judaica, nas tradições que, com a chegada da guerra, acabaram se reduzindo a uma única imagem, um estigma que marcaria e condenaria aquele povo: a estrela de Davi. A presença da estrela é constante na vida da escritora e, mais uma vez nessa obra, ela lembra o símbolo que não carregou no braço (por ter apenas quatro anos), mas que ainda hoje carrega na memória, na alma. Por tal razão, ela cita a oitava ordenação nazista de 29 de maio de 1942 para lembrar que a estrela amarela, a estrela de Davi, era um sinal de distinção dos judeus:

1- Les Juifs doivent se présenter au commissariat de police pour y recevoir les insignes en forme d'étoile.

2- Il est interdit aux Juifs dès l'âge de six ans révolus de paraître en public sans porter l'étoile juive.

3- L'étoile jaune (...) est en tissu jaune et porte en caractères noirs l'inscription "Juif". Elle devra être portée bien visiblement sur le côté gauche de la poitrine solidement cousue sur le vêtement (p. 135).

Para lembrar ou advertir o leitor que se trata de uma obra cujo imaginário judaico se faz presente, ela insere na capa, junto ao término do título – e certamente para dialogar com a proposta de “uma outra história” – a ilustração da estrela de Davi.

Existe, nessa produção, a proposta de uma dinâmica de manipulação seja da narrativa oral seja da narrativa escrita. Ela se reforça nas últimas páginas da obra, com a inserção de uma pequena ficção reescrita três vezes para que personagens (uma delas denominada Rivka), narradora (que se confunde com R. Robin) e escritora (a própria R. Robin que diz ter Rivka agitada na ponta de sua caneta (Id. p. 134) dialoguem e decidam sobre a construção de seu final. Na última versão dessa curta narrativa, na qual a personagem Rivka imagina encontrar o pai montado no cavalo de Lenin, guiando os mortos, é a narradora quem decide retomar a história e contá-la, dessa vez, em iídiche e justificando que um dia todos aqueles mortos, seus compatriotas judeus, irão ressucitar.

Porém, antes de iniciar a breve ficção que pretende dar fim a *Le cheval blanc de Lénine*, a narradora provoca a personagem Rivka para nela despertar a responsabilidade de recuperar, para não esquecer, seu passado:

Tu es toi, t'es toi – Tu as une histoire – Tu as une MEMOIRE – Regarde ce visage – Suis le contour dans la glace, fais le dessin – le nez ici, les yeux, le regard – Recoller les morceaux. Des fictions à produire, pour que ce passé se constitue, à l'image des romanciers juifs américains qui ont réussi à s'appropriier un passé, une culture juive inscrite dans l'américain le plus littéraire ou le plus quotidien – Cherche bien – Tu as un passé, une famille, une langue, une culture (...) – Tu as un nom – tu n'as qu'un nom "RIVKA AJZERSZTEJN". Regarde ce nom, c'est le tien (Id. p.138).

Dessa provocação, entende-se o conflito interior sentido por R. Robin com relação à memória que guarda um passado, uma cultura e uma identidade que precisam ser urgentemente registradas. Por isso o tom de chamamento, de alteração, de

quase ordem. É a escritora dialogando consigo mesma. É R. Robin e é Rivka, seu alterego, sua outra metade, seu duplo, sua outra identidade. Rivka Ajzersztejn e Régine Robin, duas identidades, duas culturas e duas memórias que tentam se tornar uma só: a memória real de Régine francesa e a memória ficção de Rivka judia. Identidades que só podem encontrar a harmonia no exílio territorial na América e no desterro do texto uniforme. A capacidade de tecer, tramar a própria história só é possível no distanciamento que há no olhar do escritor sobre sua obra e seus personagens, ou ainda na mobilidade de uma escrita autoficcional que ajuda na reconstrução, na junção dos pedaços, dos fragmentos da memória e da identidade colados pela ficção.

Essa metaficção, na qual a escritora manipula a própria identidade, foi o primeiro passo dado para a recriação de percursos identitários, estratégia narrativa que vai se consolidar anos mais tarde na coletânea *L'immense fatigue des pierres*. De qualquer forma, é nesse primeiro momento, com a ressignificação do percurso biográfico do pai que se reforça a amplitude do que Leonor Arfuch (2007) chama de “espaço biográfico”. Na obra de mesmo nome, a pesquisadora reelabora o conceito da expressão cunhada por Ph. Lejeune⁵¹. Ela compreende esse espaço como ponto de confluência e circulação de diversas formas narrativas que dão conta da subjetividade. Para ela, o espaço biográfico permite uma busca genealógica do eu em uma articulação sincrônica e diacrônica, porém sem pretensões de ser essência da verdade (p. 22-26). O mais significativo no estudo de L. Arfuch é o reconhecimento da articulação de formas narrativas diversas em um espaço biográfico pertencente às ciências sociais. Estaria aí a possibilidade de se realizar o que ela chama de “indagações sobre a voz do outro” (Id. p. 177).

⁵¹ A expressão foi apresentada na obra *Je est un autre*. L'autobiographie de la littérature aux média. Paris: Seuil, 1980.

L. Arfuch acrescenta na apresentação da obra que reúne uma sequência de palestras de R. Robin, publicadas em Buenos Aires (1996), que a manipulação da voz do outro é um problema constante nas ciências sociais, porém é ela quem dá acesso direto à experiência de forma transparente e com a consciência do caráter ficcional de todo relato, por mais testemunhal que ele possa parecer (Robin, 1996 : 13-14). Com isso, torna-se mais esclarecedora a reflexão a respeito da construção de *Le cheval blanc de Lénine* se forem consideradas as narrativas que se constroem paralelamente nessa obra: a do “eu” (R. Robin), a do outro (o pai e a família), sem esquecer aquelas da história e memória identitária e cultural; todas elas configuradas nesse espaço que é também um espaço do “fora-do-gênero”, definido como o deslocamento da escritura, do pensamento e da voz acadêmica. (Robin, 1996 : 15).

Nesse processo de mobilidade de gêneros *Le cheval blanc de Lénine* também se apropria de características de dois outros tipos de produção literária: o romance de guerra e a literatura de testemunho.

No artigo de Georges Fréris (2000) é possível extrair uma breve definição do romance de guerra e nele apontar algumas características que se aproximam da obra de R. Robin. Para o autor, essa categoria de romance reporta-se à história de acontecimentos reais, mas também expressa a memória coletiva de um grupo social. Elementos que podem ser facilmente sublinhados em *Le cheval blanc de Lénine*: a revolução vivida pelo pai, a história dos familiares que viveram a Segunda Guerra Mundial e a invasão nazista na Polônia, bem como a memória do povo judeu que fora quase dizimado com a exterminação nazista. G. Fréris ainda acrescenta um detalhe importante que ajuda a analisar a postura de R. Robin. Para ele, todo escritor de romance de guerra é considerado um escritor engajado (2000 : 121). Isso porque a intenção do escritor que adota essa categoria de romance não se resume em simplesmente mostrar a violência. O objetivo primeiro seria divulgar sua opinião pessoal a respeito de um acontecimento real vivido e

em nome de um grupo social, para que, conseqüentemente, a memória coletiva seja mantida.

Já a literatura de testemunho, polêmica pela relação que estabelece entre história e literatura, parece ser uma narrativa de confluência de diferentes discursos (jornalístico, documental, etnográfico, oral, histórico, social, etc.), o que reforça sua proximidade a essa obra de R. Robin. Nos estudos de Valéria de Marco (2004), sobre esse gênero, ela aponta a “era dos extremos⁵²” como a grande propulsora dos relatos de caráter testemunhal. Acontecimentos que marcaram o século XX, tais como a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa, a ascensão do nazismo, Segunda Guerra Mundial, dentre muitas guerras ou conflitos, tais como os ocorridos também na América Latina pelas ditaduras militares nos anos 60 e 70, estariam na base da literatura de testemunho (2004: 49).

Nota-se que R. Robin incorpora, em sua produção, fragmentos da Shoah e de conflitos como a Revolução Soviética, da qual o pai teria participado. Sendo assim, ela se apropria do discurso de testemunhas autênticas, como o pai, assumindo o papel de narradora e transmissora desse relato. Tal detalhe põe em evidência as interferências ficcionais que poderiam acontecer em narrativas de testemunho. No caso específico dos relatos da Shoah, sabe-se que não há como reproduzί-los em sua íntegra, visto que a maioria das vítimas foram exterminadas. Por isso, há vertentes que consideram, nos estudos da literatura de testemunho, a narrativa de um autor que traz, em sua obra, o registro do testemunho de alguém que viveu determinado acontecimento.

Outro elemento interessante que permite pensar o desvio de gênero e de discurso em *Le cheval blanc* de Lénine está no estudo proposto pelas pesquisadoras Mariana Castro Vaz e Valéria Brisolará (2009). Ambas acreditam que a literatura de testemunho pode ser facilmente confundida com a autobiografia, visto que elas (presumidamente em suas formas clássicas) são

⁵² Termo que dá título à obra de Eric Hobsbawn.

narradas em primeira pessoa. No entanto, a diferença se estabelece em duas instâncias: a primeira, no enfoque do relato. A literatura de testemunho estaria centrada em uma experiência traumática e não na retrospectiva de vida, própria da autobiografia. Por isso, ela se relacionaria diretamente ao conceito de trauma, na formulação de Freud (2009: 179). Na segunda, a diferença está no personagem que também é narrador e autor da obra, porém não é o protagonista dos acontecimentos. Na literatura de testemunho, diferente da autobiografia, o narrador conta uma história que presenciou e atuou como coadjuvante – o que reforça o aspecto de a literatura de cunho testemunhal viabilizar a experiência de figuras situadas na margem do cenário historiográfico.

No que se refere aos parâmetros de uma produção memorial autobiográfica, nota-se que, ao longo da narrativa, a identidade homônima nas três instâncias autor-narrador-personagem se preserva. Embora pareça dar destaque à história familiar, à história paterna, essa produção é uma Odisseia da memória pessoal que vai juntando, ao longo do percurso da escrita, as pistas para se chegar ao resgate da cultura judaica em uma primeira tentativa de recompor as suas origens. Encontramos nessa obra a narrativa da “idade avançada” – não do fim da vida, mas do encerramento de uma etapa, a de historiadora, e o recomeço de outra, no campo da literatura, que se inicia em um outro território: a América do Norte. *Le cheval blanc de Lénine* explora os três momentos da vida, infância, adolescência e maturidade. Considerando que J. Lecarme, baseado nas teorias lejeunianas, considera a infância o “núcleo de uma autobiografia” (*Magazine Littéraire*, 2002: 52), encontramos nessa obra a história da menina de Belleville que queria usar a estrela no braço; acompanhamos igualmente um fragmento da história da adolescente em crise de idade que inventará seu “romance familiar” e a história das experimentações intelectuais na maturidade, da reflexão a respeito do maio de 68 na França com todos os efeitos desse período. Então, por que não considerá-la uma autobiografia? Primeiramente, porque não há pacto

autobiográfico. O título não informa ao leitor, previamente, que a autora nela contará sua vida, tampouco as primeiras linhas dessa obra dão conta dessa informação. Se o pacto é romanesco, mas a identidade nas três instâncias se mantém, encontra-se aqui mais uma obra para preencher o espaço vazio no quadro esquemático de Ph. Lejeune. O espaço que vai servir ao desenvolvimento da autoficção, exemplificada ou comprovada com mais uma obra: *Le cheval blanc de Lénine*.

Outro aspecto que marca a presença do ficcional nessa obra memorial é a narrativa que a permeia. A história do pai que, jovem, ao encontrar Lenin guiando o exército bolchevique em seu cavalo branco, queria segui-lo e tornar-se revolucionário. Trata-se, do que a autora mesma afirma ser, uma lenda do vasto “lendário familiar” que a acompanha desde a infância e que, como se sabe, ganhou seus enfeites, seus acréscimos, seus ajustes para a construção da imagem do pai revolucionário.

A revista *Magazine Littéraire* de 2002 traz no dossiê “Les écritures du moi” o estudo de autobiografias contemplando produções femininas. Em artigo que compõe essa edição, E. Lecarme-Tabone explora os textos de escritoras como Colette, Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar para destacar que a característica da autobiografia feminina é o “retour à la mère” [retorno à mãe]. Ao destacar a figura do pai, R. Robin faz um *détour* do modelo autobiográfico.

Em um estudo mais específico sobre a autobiografia no feminino, realizado em dissertação de mestrado⁵³, foi possível observar que J. Lecarme e E. Lecarme-Tabone (1997) fazem alusão à relação da autobiógrafa com os outros. Isso se explica porque a mulher escritora atribui maior importância ao seu semelhante, tanto na definição de sua identidade quanto no plano afetivo. Poucas se limitam à singularidade do “eu” individual, aspecto típico das autobiografias femininas onde

⁵³ DUARTE, Kelley B. *Carmen da Silva: nos caminhos do autobiografismo de uma “mulheróloga”*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras da FURG / Rio Grande, 2005.

o “eu” se define a partir da relação com a comunidade e em consequência dessa interdependência. Neste caso específico de R. Robin seria a comunidade judaica representada, mais precisamente, nessa obra, por sua família. Essa característica do “eu” com o “outro” também predomina em obras de escritoras do século XIX, pois, para os teóricos já citados, elas eram muito mais memorialistas (em produções que se constroem a partir do narrador em sua relação com as demais personagens) do que autobiógrafas (narrativas marcadas pela subjetividade).

Ao que parece, *Le cheval blanc de Lénine* é a tentativa primeira de mesclar os dois campos do saber, história e autobiografia. Não há, nessa transformação, o apagamento da primeira formação, a de historiadora, em detrimento da outra. Ao contrário, ela escreve a pequena história, sua história familiar, na tentativa de dar-lhe relevo diante da grande História. Impossibilitada de inserir essa micro-história no discurso da História oficial, a escritora recorre à prática do *détour* das formas historiográficas e produz o que chama de “une Histoire autre”, anunciada no título. Assim, *Le cheval blanc de Lénine* representa a transformação do discurso historiográfico sob influência da autobiografia que, em meio a momentos históricos como a reflexão sobre maio de 68 ou a passagem das tropas Bolcheviques pela Polônia, dá relevo tanto a narrativas pessoais quanto às histórias de sua família – algumas delas transmitidas oralmente pelo pai.

Em *Le roman mémoriel* (1989) ela explica para o leitor as circunstâncias em que escreveu *Le cheval blanc de Lénine* para, com isso, justificar o caráter dessa produção:

D'une part, l'éditeur m'avait confié un ouvrage sur la crise des sciences humaines, d'autre part, la mort de ma mère, deux ans après la mort de mon père, ouvrait un gouffre devant moi.

Deux crises se conjugaient: une crise épistémologique et une crise personnelle ou plutôt, une pane de la mémoire collective (1989: 102).

A crise epistemológica corresponderia à impossibilidade de escrever sob formas fixas, dando início a uma produção que ela define, nas linhas que sucedem

tais argumentos, como “discurso impossível” (Id. p. 103). Quanto à crise pessoal, ela se relacionaria à perda de referenciais – pela morte dos pais – de uma cultura que afeta diretamente a questão identitária da autora. Eles, de certa forma, estabeleciam sua ligação com a língua iídiche e com o país natal dos pais, onde a vivência da cultura judaica fazia parte da natureza cotidiana e não representava apenas uma prática de preservação cultural – o que certamente acaba acontecendo com a mudança da família para a França.

É importante destacar também, para a compreensão dessa obra compósita, a significativa ilustração da capa. Encontra-se nela a imagem de Lenin na pele de Napoleão em seu cavalo branco⁵⁴ que, em uma primeira leitura, pode ser interpretada como a mistura de memórias e culturas que estão na base da formação identitária da escritora: Napoleão, o herói presente nos livros escolares que ensinavam a história de seu país, a França, e Lenin, o herói de seu imaginário, projetado pelas histórias contadas pelo pai. O livro também se presta à interpretação de uma possível crítica do processo de aculturação, abrindo, assim, o horizonte para a junção, a somatização de elementos culturais. É ainda em *Le roman mémoriel* que se pode ler mais uma explicação dada à obra: “ Mon livre se voulait, à travers un récit singulier, mon histoire, une réflexion théorique sur l'acculturation et sur l'imaginaire social de ceux qui ont perdu la culture de leurs ‘ancêtres’ ” (1989: 104). Somado à história pessoal, o que confirma mais uma vez o aspecto autobiográfico dessa obra de ficção, o comprometimento com o passado,

⁵⁴ Ver a capa em anexo. A imagem realizada por Michel Waxmann e que acompanha, no topo, junto ao título, a estrela de David para sublinhar a temática judaica, faz alusão ao quadro pintado por Jacques Louis David em 1800, sob o título *Le premier Consul franchissant les Alpes au col de Grand-Saint-Bernard*. A pintura teve mais quatro cópias realizadas nos anos seguintes, totalizando cinco séries da mesma imagem. Porém, cada uma apresenta detalhes diferentes, principalmente no que se refere aos cavalos de cada ilustração. Na cópia de nº 3 o cavalo ilustrado faz menção ao famoso Marengo, um puro sangue árabe branco que carrega o nome da cidade italiana na qual Napoleão, em batalha no ano de 1800, foi vencedor. Embora a representação do cavalo tenha tons que contrastem com o cinza e com a cor da pintura do próprio Napoleão, a técnica parece ser intencional para representar cavalo e cavaleiro como partes indissociáveis (Cf. análise de Philippe Osché, disponível no site <http://www.chevaux-de-napoleon.net/d3.html>).

com a memória da cultura judaica, ameaçados também pelo esquecimento ou o não-conhecimento dessa cultura e de uma passagem específica na história do povo judeu pelas novas gerações.

Porém, voltando à imagem com a mista representação de Lenin e Napoleão, uma outra leitura é possível ser feita. Para o filósofo Georg Hegel, que escreveu após a batalha de Iena, na Alemanha, “Eu vi o imperador a cavalo – eu vi a Razão a cavalo” (In: Garaudy, 1966: 27), a imagem de Napoleão em seu cavalo branco sempre esteve fortemente ligada ao espírito da época e, por conseguinte, ao ideal revolucionário e à vitória sempre tão almejada⁵⁵. Cabe ressaltar aqui que, nos estudos do professor e pesquisador Heinrich Bunse (1983) os judeus que não emigraram para outros continentes e abraçaram o ideal revolucionário lutando com os bolcheviques – o pai de R. Robin, por exemplo –, acreditavam que a Revolução Russa lhes daria a almejada oportunidade de se assumirem como povo com autonomia política, social e econômica (Id. p. 19)

Nessa projeção de Lenin na figura de Napoleão, tendo ambos em comum a montaria do cavalo branco, encontra-se o símbolo do ideal que continha a revolução bolchevique na Rússia. Ao mesmo tempo, configura-se nessa representação o ideal do pai que, a pedido do próprio Lenin, deveria implantar o comunismo na Polônia. Ao reportar a interpretação da ilustração para o pensamento hegeliano, cabe recordar que a dialética apresentada na célebre obra *Fenomenologia do espírito*, de 1807, alicerça-se na contradição, ou seja, na

⁵⁵ Simbolicamente, o cavalo branco pode ter diferentes interpretações e ser até mesmo considerado um presságio de morte, como ocorre nas crenças alemãs e inglesas. Na Irlanda, contrariamente, ele representa a abundância na agricultura e pecuária, fato que se explica pelo dinamismo, força impulsiva e generosa desse animal. O cavalo branco também é o animal das majestades. Ele, junto de seu cavaleiro, se torna a imagem da beleza vencedora pelo domínio do espírito sobre os sentidos. Assim, ele é montado por aquele a quem a Bíblia refere como “fiel” e “verdadeiro” (Cf. Chevalier e Gheerbrant, 1991: 206-211). De acordo com a definição mitológica do cavalo branco, disponível no site http://www.dinosoria.com/cheval_blanc.htm, encontra-se aí uma leitura que corresponde bem aos interesses deste estudo. Nele, lê-se que na Europa o cavalo branco é um mito federativo que une todas as culturas. Pode-se, portanto, interpretar que R. Robin faz uma mescla da história, ou melhor, dos heróis da história da França e da Europa central, uma hibridação representativa de sua identidade cultural dividida entre dois mundos.

oposição entre verdadeiro e falso. No prefácio, G. Hegel defende que “todo falso tem algo de verdadeiro”. Ao interpretar sua dialética apresentada através dos opostos “tese” e “antítese”, é possível aproximar da reflexão que também permeia este estudo sobre a autoficção. G. Hegel parte do pressuposto que uma verdade só pode ser conhecida como tal quando gerar sua antítese e dela, por conseguinte, se diferenciar – o que possibilita a interpretação no plano dos opostos verdadeiro e falso ou realidade e ficção. Porém, e ainda na linha de pensamento desse filósofo, os antagônicos podem se unir e formar um terceiro elemento, a “síntese”, que conservará o que há de racional em ambos os elementos, podendo vir a se tornar uma nova tese, que também criará sua antítese para dar origem a uma nova síntese (Hegel, 1807/ 2002). E assim sucessivamente em busca de um conhecimento absoluto. Isso também permite a interpretação no plano da autoficção enquanto síntese da autobiografia (tese) e da ficção (antítese), porém geradora de novas formas discursivas, tais como as produções de R. Robin. De fato, nada impede que a autoficção, tendo em sua base elementos antitéticos, associada a formas discursivas diversas, tais como o discurso historiográfico, seja geradora de novas formas compósitas da narrativa do eu, tais como as que aqui se apresentam em análise.

Quando se refere à memória ligada à história, no artigo “Un passé d’où l’expérience s’est retirée” (2007), R. Robin escreve em defesa da apropriação da história em outras formas discursivas. Para ela, o passado não é mais monopólio dos historiadores. Mesmo que o historiador auxilie seu leitor no conhecimento do passado, não há garantias de sua relação com a verdade. Por isso, hoje, a memória procura se desprender desse domínio para assim descobrir novas formas possíveis.

P. Lejeune, quando lançou *Le pacte autobiographique* em 1975, declarou a autobiografia um fenômeno da civilização moderna. Isso porque ela punha em jogo diversos problemas, dentre eles o da memória, o da construção da

personalidade e o da autoanálise. Certamente os tempos são outros e a autobiografia, forjada nos moldes de 1975, já não estaria em sintonia com o novo século. Por tais razões, faz-se necessária a discussão de novas estratégias de se contar a história pessoal em tempos de mobilidade cultural.

Francine Mazière, em artigo sobre a escritora, reafirma a inovação na produção robiniana ao dizer que, em *Le cheval blanc de Lénine ou l'histoire autre*, “as fronteiras de países e de disciplinas são apagadas e é dessa viagem fora do gênero fixo que vai se nutrir a reflexão teórica”⁵⁶ (Désy, 2007: 4).

Autobiografia, teoria, ficção ou discurso historiográfico? Certamente nem um nem outro, mas uma autoficção do entre-dois que reúne um pouco de cada um. De qualquer forma, é em sua obra que se encontra a resposta à pergunta:

Brouillant les pistes, mélangeant les genres, secouant les affirmations de ses certitudes conceptuelles, il ne pouvait renaître que sous la forme de la fiction, de l'aphorisme, ou plus modestement – sous la forme de l'itinéraire, de la promenade; il ne s'agit pas de la mémoire, genre littéraire nommé, catégorisé, institutionnalisé, mais du travail de la mémoire (1979: 32).

O trabalho da memória⁵⁷ só se torna possível diante do trabalho da escritura, pois é nele que a confluência de gêneros e fragmentos de uma identidade em constante mobilidade se configura em novas e imprevisíveis formas textuais. Trabalho da memória que para R. Robin se torna dever da escrita da memória; uma exumação do passado (cultural, da guerra) para não esquecê-lo.

⁵⁶ “Les frontières de pays et de disciplines sont effacées et c'est de ce voyage hors du genre assigné que va se nourrir la réflexion théorique”.

⁵⁷ A expressão “trabalho da memória” é utilizada por Paul Ricoeur, em contraponto à tradição judeo-cristã que preconiza a fidelidade de um “dever da memória”. Dessa forma, o pesquisador sublinha a projeção futura de uma memória guardiã do passado rearticulada à noção de veracidade. P. Ricoeur acrescenta ainda que o dever da memória seria um imperativo de justiça que se projeta em um ponto de junção entre o trabalho da memória e o trabalho do luto (Cf. Ricoeur, 2000, p. 105-107). Parece que R. Robin manifesta a prática de uma escritura pelo “dever da memória” em respeito à preservação da história cultural de seu passado. Porém, há também a forte presença da memória espontânea e involuntária que, emergindo de relatos e histórias que ouviu, incorpora-se à aparente memória-ficção.

Para Tzvetan Todorov (2004) não existe trabalho da memória sem a escolha do que se quer conservar. Sendo assim, R. Robin faz sua seleção: conservar seu itinerário pessoal, a micro-história familiar, a herança cultural judaica e as lembranças fragmentadas da Segunda Guerra Mundial.

2.3 *Le roman mémoriel* (1989), uma autoficção?

L'itinéraire intellectuel que je présente aujourd'hui n'entre pas dans les catégories d'usage. Récit de Voyage si l'on veut, Voyage intellectuel, spirituel, existentiel, itinéraire qui ne s'arrête pas au découpage convenu des discours.

Régine Robin

Antes de iniciar o estudo dessa obra, cabe lembrar o que diz o *Dictionnaire du Littéraire* (Aron et alii, 2002) referido anteriormente. Ele cita *Le roman mémoriel* de R. Robin como exemplo de produção literária sem definição de gênero por mesclar ficção, história, teoria e autobiografia, o que seria característica da modernidade (ou pós-modernidade, como muitos teóricos defendem) do séc. XX.

Já foi observado que essa mescla entre teoria e autobiografia também se confirma na produção de *Le cheval blanc de Lénine*. Cabe agora avaliar como essa inovação genérica ou literária se sustenta ao longo dessa e de outras produções e se há possibilidade de classificá-las como autoficção. Afinal, esse gênero que tanto se pretende defender aqui tem mostrado ser o resultado de toda essa confluência textual.

Em *Le roman mémoriel*, classificado pelas editoras e pela crítica literária como teoria, R. Robin explica que a denominação “romance memorial” pode ser

atribuída a uma obra em que um indivíduo, um grupo ou uma sociedade pensa seu passado modificando-o, deslocando-o, deformando-o, inventando lembranças ou um passado glorioso; ou, ao contrário, lutando para a restituição de acontecimentos ou sua ressurreição (1989 : 48). Isso porque R. Robin acredita não existir memória coletiva ou individual sem romance memorial, sem essa hibridação de formas ou de sincretismo de um real já referenciado na ordem da representação (Id. p 48).

Essa recriação do passado, então pretendida e defendida pela autora, pode ser mais uma vez confirmada pelo sugestivo título que dialoga com a proposta de “romance familiar”, termo cunhado por Freud (1909), para designar as fantasias pelas quais um sujeito modifica o vínculo com seus pais. No capítulo em que dedica-se a falar sobre o memorial, R. Robin explica que a relação com o termo freudiano se estabelece pelo aspecto fantasístico da elaboração da construção, seu aspecto de romance, de narrativa ou de cenário e sua relação ao original, ao passado (1989 : 48). Ora, se o romance familiar é a modificação⁵⁸ de uma história pessoal, o “romance memorial” de R. Robin não ficaria longe de uma escrita diferenciada da memória. É a ficção que se encarrega de preencher lacunas e auxiliar na construção da narrativa. T. Todorov (2004) afirma que qualquer tentativa de restituição integral do passado é impossível . Por isso, em seu estudo sobre “os abusos da memória”, ele explora a relação de interação (e não de oposição) de dois termos fundamentais: o esquecimento e a conservação (p. 14).

Ainda, para entender o título da obra que, como se sabe, é sempre um resumo, uma prévia da proposta, Damien Zanoze (1996), quando estuda a autobiografia, apresenta a nomenclatura “roman-mémoire” para denominar textos

⁵⁸ R. Robin cita a definição de “romance mémorial” apresentada na obra *Vocabulaire de la Psychanalyse*, de J. Laplanche e L.-B. Pontali : “des fantasmés par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents” (1967, p. 427). Tendo como base a citação apresentada pela autora, grifa-se o verbo “modificar” para reforçar a idéia de que os acontecimentos não são completamente inventados, mas sim alterados pelas interferências da ficção, da imaginação que os modifica.

que antecederam o gênero autobiográfico e que já apresentavam a mescla entre romance e história pessoal. Para o autor, a base de todas as narrativas de memória está calcada no romance e, por conseguinte, na ficção. Assim como a autobiografia, que reunia um diálogo entre romance e memória, a autoficção, apresenta o diálogo entre romance e autobiografia (p. 29-30).

Em diálogo com o que a escritora apresenta a seu leitor, o título também faz pensar no modelo de memorial elaborado por profissionais que se apresentam em concursos, seleções de instituições ou empresas. Nessa obra, ela narra sua formação acadêmica, sua experiência profissional, cita as influências teóricas que permearam seu percurso, mas modifica essa estrutura padrão quando fala de si mesma, de aspectos familiares e aponta para discussões de natureza teórica.

Le roman mémoriel foi por R. Robin definido, diante da própria indefinição que a obra representa, como “itinerário intelectual” ou “discurso híbrido” (Robin, 1989: 9 e 15). Nele, a escritora percorre os trabalhos e pesquisas realizados ao longo de sua carreira – no âmbito da historiografia, linguística e literatura – em um processo itinerante que, para ela, resulta no encontro de novas formas narrativas, de reapropriação do passado, da cultura judaica, ou seja, hibridação de tempo, de lugares e de discurso (1989: 16). O subtítulo dessa produção, “de l’histoire à l’écriture du hors-lieu” [da história à escrita do fora-do-lugar], também é revelador da ultrapassagem das formas, situando assim uma trajetória intelectual que se inicia no discurso historiográfico e atinge uma forma indefinida, um fora-do-lugar genérico. Para a expressão “fora-do-lugar”, atribui-se o impróprio, o não pertinente, ou ainda, um novo *topos*, um deslocamento da escritura, do pensamento e da voz acadêmica: o fora-do-lugar pode também ser considerado “fora-do-gênero” (Cf. Robin, 1996: 15), podendo ser entendido como aquilo que descentraliza a enunciação tradicional de narrativas como a autobiografia. Então, por que não dizer um *hors-lieu* autoficcional!? Já que a apropriação do passado intelectual em forma de itinerário tem como resultado a mescla de formas

discursivas diversas que, por sua vez, apontam para uma terceira denominação da obra: “autobiografia intelectual”.

No artigo “Le sujet de l’écriture” – em uma tentativa de, talvez, justificar a mescla discursiva em suas produções –, R. Robin já afirmava ser a obra teórica uma autobiografia disfarçada ou uma autoficção por procuração que, em seu pensamento, segue um percurso literário representativo de uma pseudo-auto-análise (Cf. 1995, p. 98); auto-análise que certamente está relacionada à identidade, à reapropriação das origens através de uma narrativa autorreflexiva-teórica. Em *Une oeuvre indisciplinaire* (2007), publicação que reúne artigos dedicados à leitura de diferentes obras de R. Robin e cujo título já resume a visão da crítica literária diante de sua produção, a autora aparece como colaboradora apresentando um texto inédito no postfácio. Nele, ela volta a afirmar sua teoria: “Déplacement des fictions dans l’espace de la fiction, de l’écriture et déplacement de l’autobiographie vers le théorique” (p. 252)

M. Ouellette-Michalska (1988) considera que a produção autobiográfica apresenta uma relação de desejo de transcendência à morte, revelada notadamente na idade avançada (Cf, p. 26). Por isso, é recorrente a produção de autobiografias produzidas em idade avançada. Essa premissa dialoga com a definição de P. Lejeune que restringe a produção desse tipo de narrativa a pessoas de caráter moral, social, religioso e político – adquirido ao longo dos anos, das experiências – e cuja história de vida possa ser de interesse público. É possível dizer também que o “fim da vida” representado em texto memorial pode ganhar ampla interpretação. Para R. Robin, por exemplo, o fim de uma carreira ou de uma experiência marcante. São aspectos que, muitas vezes, se tornam responsáveis pelas transformações e consequente amadurecimento do autobiógrafo; por sua mudança de pensamento e, porque não dizer, por sua não identificação com o eu do passado. Por tais aspectos, a autobiografia pode simbolizar uma ruptura ou encerramento do que foi e introduzir um recomeço.

Apesar de *Le Roman mémoriel* não se enquadrar no modelo autobiográfico, é possível encontrar nessa produção traços do postulado lejeuniano. Para o teórico, uma das principais características da autobiografia é a promessa do registro da vida em idade avançada. Assim, observa-se nas primeiras linhas da obra: “Je vais avoir cinquante ans et je ne laisserai à personne le soin de dire que c’est le plus bel âge de la vie. Le demi-siècle. En plus de rides, sans doute le temps des bilans ” (Robin, 1989: 9).

Pelo caráter de itinerário intelectual, mais uma vez afirma-se que não se trata de uma narrativa do fim da vida, mas, neste caso, da ruptura do estilo narrativo tradicional da vida em detrimento da manipulação de estratégias narrativas compósitas que refletem a identidade dessa escritora que transita entre discursos, línguas e culturas diversas.

No fragmento citado anteriormente, encontrado nas primeiras linhas que introduzem a obra, sublinha-se também a ambiguidade que se instaura quanto à classificação da produção. A retrospectiva, que seria supostamente a da vida íntima, contrasta aqui com a retrospectiva intelectual. Avesso ao que se espera ler das pessoas/personagens que figuram o relato de uma vida, em *Le roman mémoriel* a escritora vai referenciar os grandes nomes que influenciaram sua formação intelectual e que certamente contribuíram para a mescla de técnicas discursivas adotadas por ela. É ainda nas primeiras páginas que se pode ler:

S’interroger sur 25 ans de recherches, du milieu des années 60 à aujourd’hui, c’est d’abord traverser un cimetière. (...) Comment ne pas évoquer, à l’orée de ce voyage, Michel de Certeau, Michel Pêcheux, Michel Foucault, David Kaysergruber, Nikos Poulantzas et aussi ceux qui furent mes maîtres en histoire, autrefois, Ernest Labrousse, Robert Mandrou, V.L. Tapié et Albert Soboul. Et comment parler de Louis Althusser, “mort” sans l’être et qui fut si important pour moi, il y a vingt ans de cela (Id. p.15).

A diversidade de inspiração explica facilmente as inovações de R. Robin no campo da literatura. Cabe lembrar que dentre os nomes citados, há aqueles como

Michel de Certeau que já apresentavam a transdisciplinaridade como característica marcante de sua obra. De acordo com a enciclopédia *Wikipédia*, em língua francesa, M. de Certeau, jesuíta e erudito francês, combinou em suas obras psicanálise, filosofia, e ciências sociais. Ele também foi autor de obras vanguardistas, tais como *La culture au pluriel* (1974) que tem relevante relação com a produção de R. Robin por ser ela uma escritora da mobilidade que pretende representar a possibilidade de uma escritura sem fronteiras sob o reflexo de uma cultura heterogênea, plural, claramente revelada em sua produção.

Tais influências têm a importância de suscitar experimentações como a mistura de gêneros e campos diversos e se mostram marcantes ao longo de toda a construção de *Le roman mémoriel*. É nele também que R. Robin reafirma sua tentativa de romper as fronteiras que separam as disciplinas e de fixar a inovação de seu trabalho. Na abertura do primeiro capítulo, “Les premiers jalons”, que desde o título anuncia a apresentação dos alicerces de sua formação, pode-se ler a seguinte justificativa da autora:

Ce que j’entreprends ici, c’est de montrer l’originalité de mon itinéraire intellectuel. Il s’agit d’une tentative pour élaborer une véritable indisciplinarité qui s’étend sur 25 ans de recherche (...), ponctués par une errance existentielle, par une mobilité linguistique (...) et une volonté de traverser les disciplines, de les faire dialoguer (...) Il s’agit d’approfondir les zones frontières (1989: 27).

Aprofundar, mas também aproximar as zonas de fronteiras ou apagá-las de forma que *Le roman mémoriel*, enquanto experimentação literária, seja o ponto de interrogação para a classificação genérica. A começar por sua primeira publicação em livro, *Histoire et Linguistique*, de 1974, citada pela autora para elucidar o começo de suas discussões sobre as dificuldades de se trabalhar a interdisciplinaridade, as zonas fronteiriças entre disciplinas universitárias (1989: 29). Deduz-se a relevância da obra, pois ela foi objeto de tradução para o português em 1977 pela editora Cultrix, realizada por Adélia Bolle. Até hoje, é a única obra de R. Robin traduzida no Brasil.

A proposta interdisciplinar contida em *Histoire et linguistique* parecia ser a promessa do preenchimento das lacunas de discursos específicos, entre eles o historiográfico, para a recuperação de narrativas do passado. Porém, não parece ter sido eficiente quanto aos anseios da autora : " À l'époque, je pensais pouvoir pallier les insuffisances de l'histoire sociale et de l'histoire des mentalités, par un ancrage dans la linguistique et dans l'analyse du discours, sans savoir vraiment à quelles réticences j'allais me heurter" (1989: 30). Esse desabafo é forte indício de serem as posteriores produções de R. Robin um conjunto de experimentação em termos de construção textual; são obras que revelam constante busca, inacabamento formal, sempre deslocadas e em um desvio que se encaminha a um fora-do-lugar genérico.

Após narrar as primeiras tentativas de entrecruzar história e linguística, chega o momento de discorrer sobre história e literatura. O debate se faz necessário diante da postura, que a escritora considera "arcaica", de alguns estudiosos que afirmam que para se ter o conhecimento da história ou de acontecimentos pontuais de um país não se pode, de forma alguma, recorrer aos escritores de romance. Contrária a esse pensamento, ela afirma que ler Flaubert, Balzac, Zola e Hugo, por exemplo, que trazem em suas obras a descrição de cidades como Paris ou de conflitos e ideologias de suas épocas, são incontornáveis (1989: 37). Tais elementos seriam, portanto, fundamentais para a construção de uma memória cultural de um determinado momento histórico vivido por um determinado grupo social.

Por isso, explica-se a necessidade dos entrecruzamentos, não somente entre disciplinas, mas entre diferentes conhecimentos e experiências. Assim, R. Robin dá destaque à Mikhail Bakhtine como exemplo de heterogeneidade que pretende seguir. Passando da análise do discurso à teoria do romance, do carnavalesco ao romance polifônico, M. Bakhtine, na concepção da autora, só se sente à vontade na alteridade, no híbrido e no plural, opondo, em sua obra,

grandes paradigmas, tais como : um vs outro ; imóvel vs móvel; homogêneo vs heterogêneo ; acabado vs inacabado ; dogmático vs aberto; centralizado vs descentralizado ; unilíngue vs plurilíngue, etc. (Id. p. 40). R. Robin vê em M. Bakhtine a forte influência para o que viria a ser seu percurso de produção intelectual. Nele, ela encontra a riqueza das diferentes formas de discurso que reúnem o multilinguismo e a hibridação cultural.

O heterogêneo surge, então, junto a um trabalho que ela denomina de "desconstrução das positivities" (Id. p. 38), ou o que se pode chamar aqui de desconstrução das formas absolutas. R. Robin, para não perder o fluxo dessa narrativa em forma de itinerário-memorial-intelectual, data a ocorrência desse trabalho de desconstrução à partir dos anos de 1975-1977. Dessa forma, ela consegue descrever o que representava, para ela, o heterogêneo naquele momento de transições :

L'hétérogène m'obligeait à repenser et à reformuler pour moi-même tout champ des représentations ayant trait au mémoriel, à l'imaginaire social. (...) L'hétérogène n'est pas simplement hybridité, source de multiplicité heureuse, il est aussi à l'origine de l'inquiétante étrangeté, d'un écartèlement et d'une schizophrénie culturelle (Id. p. 30-42)

Diante da incompletude que poderia existir com a influência de M. Bakhtine, R. Robin inspira-se em outro escritor para acrescentar a sua trajetória de busca. Trata-se de Franz Kafka, figura que ela considera emblemática da alteridade, cuja escrita é caracterizada pela fragmentação, pela desarticulação, pelo texto curto, e pelo inacabamento (Id. p. 42). Além disso, Kafka era judeu, ou ao menos tentava ser recuperando também no texto, assim como muitos escritores de sua época, sua judeidade. A ele, R. Robin dedicou parte considerável de suas pesquisas e um número relevante de artigos e palestras⁵⁹. Evocar influências como M. Bakhtine e Kafka serve para retomar, nesse itinerário em forma de livro, o quanto o heterogêneo (representado nesses autores) conduziu R. Robin a repensar as

⁵⁹ Cf. nota 50.

representações coletivas em função das diferentes disciplinas que domina (história, literatura, sociologia, linguística). Sem esquecer, como ela bem enfatiza, o contraste entre o grande desafio intelectual que se anunciava e os conflitos, as recusas e a marginalização das fronteiras dos campos disciplinares (Id. p. 43).

Conforme evoca em seu livro, os anos de 1960 e 1970 apontavam para uma mudança no plano das representações, sobretudo com a influência operada pelas releituras de textos marxistas. Representações que davam conta do sujeito, do passado, do passado familiar, do passado de uma nação, das lembranças pessoais ou daquelas contadas por outros. Sob influência dessa transição de épocas, R. Robin demarca o início da construção de seu “romance memorial”. Talvez não no plano concreto da construção desse livro, mas sobretudo no plano das transformações intelectuais e textuais que ela iria produzir:

À partir de 1975, moi aussi, je me trouve confrontée à ce problème des représentations, à de l'hétérogène qui a trait au mémoriel et à ce que je commence à appeler “le roman mémoriel”, dans une problématique de la trace et du reste, où le passé est fixe, gère, régi, où il est réaménagé, réécrit, où il est fantasmé et support d'un nouvel imaginaire, où il devient symptôme et constellation emblématique d'une nouvelle conjoncture intellectuelle (Id. p. 46).

Não há dúvida de que o primeiro capítulo de *Le roman mémoriel* é dedicado à essa transição, às confluências teóricas de sua formação que emergem, como ela mesma confessa, diante dos deslocamentos geográficos entre Europa e América do Norte (Id. p. 27). Mais uma vez a mobilidade confirma sua relação com o heterogêneo, com o diverso que se manifestam de diferentes formas, sobretudo, na escrita robiniana.

O peso de *Le roman mémoriel* no conjunto dessa robiniana se sobressai pelo fato de nela a escritora traçar, inicialmente, a problemática linha da escrita memorial, da reapropriação de uma identidade e de uma cultura que, para ela, é construída a partir de elementos que imbricam o real e o imaginário. Ao mesmo

tempo em que R. Robin relata seu itinerário intelectual, essa produção traz à tona a discussão sobre a reconstrução do passado que conta com as técnicas da historiográfica e da ficção. Para a escritora, o recurso ficcional em narrativas do “eu” pode ser utilizado para preencher as falhas de memórias, ou seja, o que não mais pode ser lembrado ou o que, por algum motivo, não se quis mais lembrar. Por isso, quando inicia a introdução dessa obra, R. Robin apresenta um fragmento de S. Doubrovsky para falar da “falha de memória”, lembrando que ela é censurada e considerada tabu na narrativa histórica. Em contraponto, com uma citação de G. Pérec, e sem o comprometimento imposto pelo texto histórico, a escritora consegue mostrar ao leitor a possibilidade de se restituir um passado, uma época, a partir de fragmentos heterogêneos, ou de elementos em descontinuidade que, para ela, seriam suficientes para a recriação (Id. p. 21-22).

Assim, o segundo capítulo de *Le roman mémoriel* é dedicado ao “memorial” e às diferentes reapropriações do passado que, para ela, se apresenta em três formas distintas: o passado fixado; o passado reestruturado e o passado fantasiado.

Para falar do primeiro, são aproximados os termos “memória coletiva” e “romance memorial”. Ambos seriam indissociáveis. Isso porque a proposta de “romance memorial”, como já foi visto, permite a modificação dos fatos e por isso conta com uma estrutura de hibridação e de reformulação narrativa do passado (Id. p. 48). Tudo isso para diferenciar do passado fixado que é manipulado e determinado por uma sociedade que o conserva em uma dinâmica do presente. Para exemplificar, a autora cita as celebrações históricas, datas comemorativas, placas e monumentos que marcam esse passado fixado. Por isso, seria o discurso historiográfico responsável por ele e por manter a cronologia e a seriedade de seu referente.

Em oposição, ela defende a “memória coletiva” que, além de guardiã da interpretação que um grupo dá ao seu passado, pode também estabelecer relação entre lembranças reais ou virtuais, lembranças de testemunho direto ou de

tradição familiar (Id. p. 52), ou seja, repassadas por outros, em uma dinâmica que trabalha o silêncio e as lacunas deixadas pela historicidade cronológica.

Na concepção de Maurice Halbwachs (1997), a memória coletiva refere-se a uma determinada memória individual ligada à de outros sujeitos. Isso ocorre quando a memória individual é estimulada por diferentes ambientes coletivos compartilhados. Na obra dedicada ao estudo da memória coletiva, M. Halbwach chama a atenção para um detalhe importante: as lembranças, de um modo geral, permanecem coletivas na medida em que os outros nos fazem recordá-las (Id. p. 52). Sendo assim, a lembrança pode aflorar com o auxílio de outra pessoa, mas também com a ajuda de um objeto qualquer, uma situação qualquer, um gesto, etc. É o que tenta explicar R. Robin quando associa a memória coletiva à “madeleine de Proust” (1989: 55), ou seja, uma memória coletiva que funciona por associações ou pela mobilidade de um sentido já existente.

R. Robin diz ter tentado formular o que entende por memória coletiva no romance *La Québécoise*. A expressão estaria ligada à nostalgia do indivíduo que, por sua vez, bricola como pode sua representação do passado, seu imaginário, sua narrativa, em uma dispersão de memórias migrantes. Existe também a tentativa de relacionar essa memória à elaboração de *Le cheval blanc de Lénine* por se tratar de uma obra que reúne diversas memórias relatadas pela narradora e também diversos elementos da memória, tais como as fotografias inseridas na obra. Estes elementos podem ser aproximados aos quadros sociais da memória de M. Halbwachs que organizam as lembranças do passado e estabelecem interação entre o sujeito e os outros do mesmo grupo ou de diferentes grupos sociais (Halbwachs, 1997) .

Nesse subcapítulo, R. Robin também associa três outros tipos de memória à memória coletiva: a memória nacional, a memória erudita e a memória cultural. Embora seja a memória cultural aquela que, junto da coletiva, é a mais desenvolvida no plano da ficção, todas elas, juntas e tramadas, contribuiriam para

a construção do "romance memorial" (Id. p. 58). Ele seria, então, capaz de transformar o passado que a História petrifica, conserva e venera ao ponto de torná-lo pesado, insustentável no plano do conhecimento e relato fidedigno. Citando F. Nietzsche ao encerrar essa explanação, R. Robin recorre a um fragmento do autor publicado em *Mémoire et Histoire* (1986) e sublinha que é esse peso do passado que impede a criação, pois aquele que o recupera pela escrita precisa de uma leveza, uma inocência, uma certa despreocupação para criar (1989: 60, apud 1986: 110). Por isso a necessidade de mudar os conceitos de reapropriação do discurso do passado, verificada no processo de construção, aperfeiçoamento e busca da escrita memorial em R. Robin.

O passado reestruturado, explicado no segundo subcapítulo, associa-se ao silêncio que, muitas vezes, leva à recusa ou ao esquecimento de algo. Silêncio que, para a escritora, é sinônimo de ausência e atinge o plano do desconhecimento identitário. A identidade judaica é o grande alvo. Identidade que não é nata, mas é herança familiar. Certamente isso justifica a presença dos relatos familiares, do passado dos pais, uma apropriação de discurso e histórias de vida para recompor a memória da origem e da cultura que lhe foram negadas ou arrancadas pela Segunda Guerra Mundial. Se tivesse nascido na Polônia e não na França o comprometimento de voltar ao passado não seria o mesmo. No texto, esse retorno se faz necessário pela questão interna do sujeito, pela compreensão da não-pertença identitária e cultural. Por essa razão a necessidade de reestruturar o passado, como ela propõe, é latente.

Assim como todas as figuras referenciadas, nas quais a escritora encontra traço de semelhança, não seria diferente com outro teórico judeu que influenciou sua formação: Georges Pérec. A ele R. Robin também dedicou algumas linhas em *Le roman mémoriel*, bem como pesquisas e leituras críticas. A identificação se confirma com o belo fragmento extraído de uma das obras desse teórico – que merece ser aqui retomado – para, talvez, reconfortar o exílio identitário por ela sentido:

(...)
 Je ne sais pas très précisément ce que c'est
 qu'être juif
 ce que ça me fait d'être juif.
 c'est une évidence, si l'on veut, mais une évidence
 médiocre, qui me rattache à rien;
 ce n'est pas un signe d'appartenance,
 ce n'est pas lié à une croyance, à une religion, à une prati-
 que, à un folklore, à une langue;
 ce serait plutôt un silence, une absence, une question,
 une mise en question, un flottement, une inquiétude
 (...)
 j'aurais pu être argentin, australien, anglais ou suédois,
 une seule chose m'étais précisément interdite:
 celle de naître dans le pays de mes ancêtres,
 à Lubartow ou à Varsovie
 et d'y grandir dans la continuité d'une tradition
 d'une langue et d'une communauté.
 Quelque part, je suis étranger par rapport à quelque chose
 de moi-même;
 quelque part, je suis "différent", mais non pas
 différent des autres, différent des "miens". Je
 ne parle pas la langue que mes parents parlèrent,
 je ne partage aucun souvenir qu'ils purent
 avoir, quelque chose qui était à eux, qui faisait
 qu'ils étaient eux, leur histoire, leur culture,
 leur espoir, ne m'a pas été transmis.
 Je n'ai pas le sentiment d'avoir oublié
 mais celui de n'avoir jamais pu apprendre⁶⁰ (Pérec, 1980, apud Robin,
 1989: 63).

Esse fragmento é um direcionamento à resposta que se pretende oferecer ao final desta pesquisa. Não uma resposta pontual, final, que encerraria qualquer possibilidade de continuidade de estudo do fértil conjunto de obras de R. Robin, produzido no *hors-lieu*, no deslocamento, na eterna busca. Porém nele se concentram os elementos que norteiam esta tese – identidade e cultura (centradas no relato pessoal), memória (no desvio de suas formas narrativas clássicas) e ficção (no auxílio da reconstrução; reapropriação do passado) – e que convergem na autoficção enquanto ponto de chegada ou de recomeço para uma nova proposta de escrita memorial.

⁶⁰ Essa citação respeita a mesma forma que fora apresentada por R. Robin.

Certo que nem todos os pontos entre R. Robin e G. Pérec se assemelham. E as divergências que existem entre ambos são bastante significativas para mostrar o diferencial da obra dessa escritora. Contrário a ele, R. Robin vive a cultura e a língua de seus antepassados ; traduz do iídiche para o francês ; vive pelo imaginário a história de seu povo através das narrativas orais familiares; tira proveito do fato de ter nascido francesa, ter sido formada em escolas francesas, pois é esse olhar de fora, um olhar de interesse, de curiosidade e também de comprometimento com uma cultura, um passado, uma história que, ao mesmo tempo, são e não são seus. O envolvimento com a recuperação desse passado familiar faz com que R. Robin viva uma partilha identitária, divisão que se estabelece entre a formação francesa e a formação cultural familiar, ensinada em casa, na tradição oral, na transmissão de valores, de histórias e de práticas culturais do dia-a-dia. Junto dela, a língua, o iídiche, também detentora de uma carga cultural, de um universo de conhecimento. Duas línguas, duas culturas, duas histórias, dois mundos separados pela guerra e.... uma escritora que produz nesse interstício, no entre-dois.

G. Pérec não aprendeu a "ser judeu" , portanto não sente o peso do esquecimento dessa tradição. Seu trabalho é o da conquista ou do interesse "tardio" pela cultura de seus ancestrais. R. Robin, ao contrário, aprendeu, mas viveu essa cultura no deslocamento, territorial e imaginário. Por isso, o comprometimento com o registro e a necessidade de reestruturar o passado para combater o esquecimento, o silêncio e a ausência de um *Shtetl*.

O passado fantasiado, o último apresentado no segundo capítulo de *Le roman mémoriel*, representa, para a autora, uma tentativa de repensar a história enquanto disciplina e enquanto escritura em uma nova conjuntura socio-cultural que dá destaque à literatura.

Passa-se então a olhar diferentemente escritores que, já no século XIX, utilizavam documentos e arquivos melhor que os historiadores. No século XX

reconhece-se a escrita do "Novo romance". Este, ancorado na história, também vai operar transformações que rompem com normas, entre elas a fronteira entre verdadeiro e falso, para marcar as particularidades da modernidade na literatura (1989: 83-84).

Um passado fantasiado, ou melhor, escrito com o auxílio de mecanismos literários que manipulam o imaginário, o ficcional. Junto dessa nova estética, o retorno ao sujeito, às narrativas biográficas, autobiográficas e à busca de novas formas de escritura, a exemplo daquelas ficcionalizadas por escritores que não são historiadores, mas que, para R. Robin, evocam uma escritura da história pós-moderna. Como exemplo desse novo tipo de produção, R. Robin refere-se ao livro de Jean-Philippe Domecq (1984), consagrado a Robespierre, personagem histórico da Revolução Francesa (1789). Para descrever a obra do autor na interpretação que dá de texto compósito, a escritora diz tratar-se de uma produção que contém o relato do narrador, por vezes enunciador, outras Robespierre em seu monólogo interior; excertos de textos de Robespierre em itálico, de épocas confundidas, mas textos reais, atestados e, entre parenteses, os ecos dos contemporâneos, rumores e discurso social (1989: 97). R. Robin atribui ainda mais uma característica. Diz ser ele um texto estranho por conter ora o discurso familiar, ora o discurso de historiador de Robespierre, bem como o monólogo interior do personagem em seus últimos dias (produto da ficção) e a fala do narrador que contrapõe a conjuntura da Revolução Francesa à história do século XX (Id. p. 98).

Não tão diferente seria o que produz R. Robin. Diversas contextualizações foram feitas por ela para exemplificar e explicar sua linha de pensamento, tendo cada autor citado sua devida referência bibliográfica atestada ; o contexto histórico e social de cada momento de estudo, de cada período em que determinada teoria estava sendo aplicada ou criticada também estão devidamente tramados em sua obra. Assim, passando pelo 8 de maio de 1945, pelas comemorações do 50º aniversário da morte de Rimbaud, falecido em 1891, pelas ideologias dos anos 1960-70 oxigenadas

com as releituras de Marx; lembrando de heróis como Alfredo Filipponi, chefe da Resistência italiana contra o facismo, e de heroínas como Madeleine de Verchères, quebequense do século XVII ; sobrevoando o Quebec e seu referendun de 1980, a União Soviética (URSS) de Stalin e Gorbatchovisk, a Rússia soviética dos anos 1930, a Alemanha federal dos anos 1980, Israel dos anos 1990 e a França em diversos momentos de sua história, economia e política, R. Robin traça um panorama histórico-critico, pano de fundo de seu itinerário intelectual.

No fechamento do capítulo dedicado à memória, R. Robin, mais uma vez, tenta justificar ao leitor a construção da obra, denominando-a, desta vez, de "itinerário memorial" :

Du récit traditionnel au récit inqualifiable, il est temps de montrer la cohérence de mes travaux, cet itinéraire mémoriel qui m'a fait constamment hésiter entre la mémoire identitaire et la mémoire culturelle, jusqu'à la position que j'assume aujourd'hui, plus proche d'une histoire-fiction que d'une histoire événementielle, structurale, ethnologique, *and so on* (1989: 184).

Memória cultural e memória indentitária, a primeira no auxílio da segunda. Duas memórias reunidas no *hors-lieu* textual para ultrapassar o tradicional, o fixo, em detrimento do móvel subentendido na palavra "itinerário". Narrativa inqualificável (ou inclassificável) de um itinerário memorial em movimento, em percurso e ainda em processo de busca.

Intitulado "La mémoire identitaire et sa déconstrution", o capítulo três confirma a importante relação atribuída à memória cultural e identitária, ambas reunidas para o auxílio da recuperação de uma identidade cultural, o que parece ser um dos objetivos latentes da produção da escritora.

Subdividido em duas partes, na primeira R. Robin dedica-se à "busca identitária" e para isso ela vê a necessidade de explicar duas de suas produções anteriores que representam essa meta : *Le cheval blanc de Lénine* (1979) e *L'Amour*

du Yiddish : Écriture juive et sentiment de la langue (1984). Ambas representativas da reconquista cultural, inerente à identidade. Confirmando o que foi mostrado sobre a primeira, a escritora discorre que, além de estar centrada no retorno ao passado familiar, essa produção focaria a tentativa de mostrar a coerência de tantas interferências discursivas para uma sociedade normativa (1989: 117-118).

A segunda obra, de caráter meta-discursivo, é centrada na língua ídiche enquanto manifestação da cultura judaica. Essa última obra também insere uma outra categoria na mescla de formas diversas : o discurso social. R. Robin lembra – nesse itinerário da memória intelectual – que a noção de discurso social, pela qual começaria a se interessar, teria sido influência de um colega de Montréal, o professor e pesquisador Marc Angenot (Id. p. 105) com quem publicaria significativos artigos sobre essa temática inserida na Literatura.

L'amour du yiddish é destacado por ter apresentado um estudo que traz à luz um idioma (ou dialeto para alguns) que já fora considerado como "a marca vergonhosa da diáspora" (1989 : 106). O ídiche também representa o retorno a uma cultura que, em sua concepção, acabou se tornando estrangeira. Por tal motivo, ela vai também explicar como surgiu o trabalho de tradução dessa língua para o francês, acreditando encontrar nessa atividade o comprometimento com a transmissão :

La réappropriation identitaire se centre toujours aussi sur la transmission. Il ne me suffisait pas d'avoir retrouvé la langue et ses sortilèges, d'avoir reconstitué, même dans l'imaginaire, une généalogie, d'avoir recrée, cette fois dans la recherche et l'érudition, les linéaments et l'histoire d'une culture, d'une littérature, il me fallait aussi transmettre aux autres, à ceux qui n'avaient pas accès à cette langue et à cette culture, les grands textes, les productions littéraires de grande valeur (Id. p. 110) .

Outra obra, publicada na sequência, é apresentada em *Le roman mémoriel* : o ensaio *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, de 1986, proposta de uma estética realista da representação, da *mimesis*, trabalhando a

ilusão referencial, ou seja, nas palavras de R. Robin, fazendo "entrar o real exterior no texto" (1989: 123).

A necessidade da escritora de justificar sua produção, argumentar usos e desusos de formas é retomada em cada um de seus trabalhos. Cada um parece ser sempre a continuidade do outro, o amadurecimento das idéias e a reflexão em retrospectiva, pois em cada obra ela parece voltar-se para trás para encontrar uma razão, uma explicação, uma resposta que está por vir, ou melhor, sempre a *posteriori*.

O segundo momento que encerra o capítulo do *Roman mémoriel* aborda a presença da memória cultural na obra. Até então, no estudo da produção de R. Robin, percebe-se que é a memória cultural que oxigena sua escrita. Porém, nada mais ilustrativo do que voltar à explicação e/ou exemplificação de *Le cheval blanc de Lénine*. É o que a escritora faz, embora dê como exemplo a construção de outra obra, o romance *La québécoise* (1983), elucidativo do estranhamento cultural e das deambulações que permeiam sua criação intelectual. Nessa obra a escritora vai falar de três falsas soluções culturais, sendo elas a guetoização das comunidades culturais, a folclorização e o *remake* identitário, todas consideradas transfigurações de uma nostalgia insatisfeita (1989 : 181).

De certo, *Le cheval blanc de Lénine* é retomado porque se trata de uma obra inaugural ou experimental da escrita de R. Robin, marcada pela transformação da narrativa histórica realizada pela ficção. Assim, ela explica :

(...) le passage à la fiction m'a appris que l'écriture de l'histoire pouvait se transformer autrement (...), que l'histoire pouvait s'écrire sur une frontière, une bordure, un entre-deux, jouant du savoir des disciplines, les traversant, les ironisant, les démultipliant (Id. p. 134).

Outro importante elemento abordado na retomada de *Le cheval blanc de Lénine*, igualmente objeto de investigação dessa tese, é o da narrativa de vida, mesmo que seja recuperada através da história oral. Junto dela, as reflexões sobre o biográfico e a narrativa de vida se tornam relevantes objetos de

investigação. Elas nascem da influência do grupo de pesquisa coordenado por Ph. Lejeune na Universidade de Paris XIII, do qual ela diz ter sido integrante. Este simples e breve comentário é carregado de significação e importância para sustentar a proposta do estudo aqui apresentado. Com ele, é possível chegar ao consenso de que R. Robin não é simples amadora no domínio de narrativas que contemplam a vida e/ou o biográfico.

Ao recuperar a passagem de sua formação intelectual, a escritora também escreve sobre as conclusões da pesquisa feita junto ao grupo, centrando-as na temática da história oral. Para ela, a história oral mistura as trajetórias pessoais, o documento biográfico e outras narrativas cruzadas que ajudam a restabelecer trajetórias biográficas (1989: 149). Isso também favorece a compreensão da estrutura de *Le cheval blanc de Lénine*, que vem a ser a união de biografias e história oral para criar uma produção que recompõe fragmentos da vida familiar e o trajeto ou trajetória de vida pessoal e acadêmica da autora. É uma obra que abrange a memória cultural a partir de narrativas orais; histórias contadas pelo pai. Verdadeiras ou não, as versões das histórias paternas, contadas ou apontadas em *Le cheval blanc de Lénine* têm um fundamento: esclarecer que as possíveis intervenções da ficção tornam a história uma narrativa possível. Recuperando um trecho de Claude Simon, R. Robin analisa o quão fecundo é o caminho do fragmentário para a reflexão sobre a história, visto que, diante do vazio e da incompletude deixada pelos fragmentos dos fatos, a imaginação é válida e as versões e faces de uma história também a constituem (1989: 157).

No resumo geral de suas reflexões, R. Robin afirma que tudo converge para outra escrita da história e para uma memória cultural ou ficcional, já que a memória cultural, para ela, respeita a lacuna, o fragmento.

E para pensar a funcionalidade da memória cultural, chegou o momento de ela falar de outra produção: *Kafka* (1989). Para continuar a explicar a importância da memória cultural, sobretudo na busca identitária, R. Robin fala do

trabalho sobre o escritor que, há muito tempo, cruzou seu itinerário intelectual de leituras. Kafka está presente na construção de *Le cheval blanc de Lénine*, pois foi através de sua obra que ela pode conhecer o contexto sócio-histórico de Praga. Também influenciou um capítulo da obra *L'Amour du yiddish* (1984), "Kafka e le yiddish", no qual R. Robin traça a relação do autor com o idioma referido. Porém, a importância de Kafka em sua vida vai além da influência teórica. Estudá-lo representaria um "retorno" ao judaísmo (1989: 159). Enquanto judeu assimilado, Kafka luta para rever essa identidade, para voltar a ser judeu. O fascínio e a identificação com o autor são evidentes na leitura do que escreve R. Robin, por isso recorrer a ele pode representar uma retomada indireta dessa cultura e, portanto, mais um desvio para se chegar ao judaísmo.

Assim como Kafka, R. Robin cita outros judeus "infiéis" (na concepção de Freud) que buscaram encontrar um lugar nesse movimento de retorno às origens culturais. Dentre eles o próprio Freud que se dizia infiel por fazer o retorno cultural e identitário pela afetividade e pelo imaginário. Mais uma vez o ficcional se faz necessário e comprova a impossibilidade do retorno sem esse recurso na escrita.

É, portanto, em Kafka que R. Robin aponta a construção de um "romance familiar", ao passo que seus textos são reveladores de elementos emblemáticos como o *entre-deux* e o *dedans-dehors* (1989: 161). Ela acredita que ambos permitem a transposição de todos os níveis de análise do texto, todas as lógicas, bem como a ordem do real e a ordem do simbólico. Mas a influência do autor não pára por aí:

Kafka est donc le dernier terme provisoire d'un travail qui, chez moi aussi a été créateur d'hétérogénéité, a pulvérisé les certitudes identitaires, a définitivement mis fin aux tentations de la ghettoïsation et de la folklorisation, m'a fait retourner le chemin de l'universel et d'une rationalité à construire ou à re-construire, en histoire et dans le champ de la littérature, plus exactement aux frontières, sur les bordures, dans des formes non reçues, non légitimées, peut-être em pastichant J.-P Domecq: du récit traditionnel au récit inqualifiable (Id. p.168).

Com essa confissão, observa-se que novos passos são dados em direção a novas posturas heterogêneas. *Le roman mémoriel*, publicado concomitante à obra sobre Kafka, tem dez anos a frente de *Le cheval blanc de Lénine*. Muitas deferências já podem ser notadas. No entanto, muitas outras vão distanciar as duas produções de 1989 daquelas que ela publicará posteriormente. Principalmente no que se refere às próximas produção a serem analisadas nesta tese.

É com a declaração destacada no fragmento acima que R. Robin encerra o penúltimo capítulo de sua produção. Uma passagem que permite uma gama de interpretação, mas que converge, sem dúvida, para aquela que está no centro deste estudo: a autoficção. É o que permite pensar que a heterogeneidade em Kafka é o reflexo da sua, reflexo da reterritorialização imaginária de uma identidade judaica; as incertezas no plano da identidade: identidade nacional, francesa, ou cultura, judaica? O que resta é a tentativa de unificá-las através da prática de uma judeidade infiel (como Kafka) centrada na reapropriação de um passado pela fronteira entre história e literatura, entre real e imaginário e escapar da folclorização; as fronteiras ou bordas de uma narrativa inqualificável que concentra o real histórico e o ficcional literário. Narrativa híbrida talvez, porém, se ainda considerada inqualificável, pode-se dizer, até o momento, que se encaminha para o classificável: narrativa autoficcional.

O grande destaque no encerramento (escrito) do itinerário robiniano é a reflexão sobre o *hors-lieu* e sua relação com a língua. Para tanto, ela declara sua hipótese : a de que a heterogeneidade da língua trabalha o texto literário em uma borda, uma fronteira, criando uma tensão causadora do deslocamento, da transformação, da fragmentação, do nomadismo e da migração na escrita, ou seja, tudo aquilo que é próprio da escrita literária (1989: 171). Segundo a escritora, existe de uma "interlíngua" que se cria nesses espaços fronteiros para representar a relação do escritor com sua língua materna (em sua relação de amor ou de ódio) e outras línguas ou registros sociais que constituem seu universo

linguístico, relação imaginária da inquietante estranheza. Certamente ela é o exemplo de sua própria proposta de interlíngua por transitar tanto no francês, inglês, ídiche e outros idiomas. Entretanto, R. Robin, além de apresentar e explicar algumas diferentes modalidades da presença da interlíngua na modernidade e pós-modernidade, retorna a Kafka como exemplar no uso desses mecanismos. Para ela, Kafka é mais uma vez exemplar devido à forma como opera a relação entre o alemão, sua língua cultural, o ídiche, língua imaginária, parte do judaísmo que lhe foi tirado, e o hebreu, língua que ele aprende em uma tentativa de "retorno" a essa cultura. Outro exemplo também significativo nessa apresentação de categorias da interlíngua é o da literatura quebequense que, segundo ela, recorreu a três estratégias falhas de afirmação em combate ao sentimento de "minoría". Falhas porque R. Robin descorda de qualquer tentativa que possa reduzir essa aparente ascensão em um fechamento identitário. Assim, em consideração à literatura produzida no Quebec, (1) a *bestsellerização*, (2) o desenvolvimento *inouï* da literatura dos anos 70 e (3) o olhar para fora do território em busca da solução almejada (a exemplo do romance de Jack Poulin, *Volkswagen Blues* (1984)) são citados como estratégias mal sucedidas. Como aparente solução, a escritora apresenta a seguinte proposta :

Il s'agit encore de reconquérir une américanité, un espace, de pouvoir par là questionner le dedans par le dehors. (...) On est parti mais on revient. On n'est pas vraiment parti. On est allé faire un tour. On s'est réapproprié un espace, un texte en le créant, en le traduisant. C'est une déambulation de contournement (p. 178).

Manifestar a opinião a respeito de uma sociedade da qual faz parte. Mais que isso, contribuir para que esse pensamento, a conquista de uma americanidade, se concretize. Questionar o dentro pelo fora, ou seja, produzir uma literatura em território de acolhida, o Quebec, que manifesta desejo ou nostalgia de escrever o fora. Realizar passeios pela memória e traduzir uma cultura outra na América do norte. Por tal razão, R. Robin se insere no conjunto da literatura quebequense

como escritora migrante. Os constantes vai-e-vém dessa escrita – que lida, muitas vezes, com duas culturas, duas línguas, dois países –, são criadores de um espaço do *hors-lieu*.

No seguimento do capítulo, R. Robin destaca a aplicação dessa proposta explicando a construção de uma de suas novelas, "L'immense fatigue des pierres", que, mais tarde, comporá a coletânea homônima publicada em 1996. No entanto, o romance *La québécoise* não estaria descartado dessa intencionalidade. Ao que se percebe, a estranheza sentida pela personagem da obra, e que se anuncia no título, permite que o leitor a situe em um entre-dois ou um *hors-lieu*, já que ali, em meio à cultura da província francófona, habitando Montréal, ela tenta viver ou reviver sua judeidade. É o estar "dentro" dessa nova cultura que a abertura ao que ficou de fora – ou o passeio na memória da cultura e do país natal – se torna possível. Para R. Robin, Montréal, em particular, é o lugar para se sentir dentro e fora : espaço cosmopolita, lugar provável e improvável para a criação de uma escritura nômade (Cf. p. 180).

O exemplo de Montréal também serve para o uso da interlíngua, na medida em que a cidade é espaço de disputa entre as línguas francesa e inglesa, o que resulta na construção, no *hors-lieu*, de uma língua outra. No texto literário, esta língua outra, que é a quebequense, está ligada à memória coletiva, à reapropriação do passado e sua reelaboração. Cautelosa quanto a essa reapropriação que pode limitar a identidade ao simbolismo e à tradição, R. Robin se posiciona contra o cosmopolitismo moderno, manifestado através da intertextualidade de outras produções que recuperam a cultura de origem para afirmação identitária. Ela, assim, propõe pensar em um outro cosmopolitismo e nele atravessar os códigos, desenvolver uma fala nômade, mas que não seja do exílio; nele construir uma identidade indefinida, pluricultural em língua francesa; identidade ambígua, distante da busca hegemônica, voltada para a formação rizomática ; identidade construída no

entre-deux ou no *hors-lieu* que ela, utilizando o termo de Ernst Bloch, denominaria *identité de traverse* [identidade de travessia] (1989: 183).

Em se tratando da escrita e de sua conexão com o novo argumento cosmopolita, R. Robin compartilha da mesma opinião do quebequense (não migrante) Jacques Godbout, para quem essa atividade é propriamente estrangeira, pois tanto escrever como imigrar é fazer uma escolha⁶¹ (Id. p.184). Por isso, a literatura quebequense, em sua abertura à escrita migrante, cria um novo espaço para que os outros tenham uma fala que contribua na elaboração desse novo imaginário social tão necessário, no seu ponto de vista, à sociedade quebequense.

A língua enquanto forma da alteridade também é destacada por R. Robin na literatura feminista, em sua forma mais radical, e em textos como os de Georges Pérec, Serge Doubrovsky e Patrick Modiano, todos os três escritores responsáveis pela manipulação da língua, fazendo dela um teatro de deslocamentos e de transformação, de descentramento que rompe com a linguagem comunicacional, o que resulta em experimentações e formas da alteridade. Esses autores, em particular, são criadores de mecanismos que os apontam como estrangeiros em sua própria cultura, em sua própria língua.

Toda essa conjuntura que dá conta de uma heterogeneidade da linguagem R. Robin diz estar centrada em sua reflexão sobre o pós-modernismo e sua relação com a construção de uma memória coletiva própria à época e, sem esquecer, com a forma de escrever a história. No plano da escrita da memória, o pós-modernismo, mais do que operar uma simples reorganização de dados estéticos, constitui uma revolução cultural silenciosa (1989: 188). O pós-modernismo, para R. Robin, estando além da preocupação com problemas de periodização em áreas como a História, baseia-se na procura pela arte da

⁶¹ Na escrita de J. Godbout pode-se ler: “Écrire, comme immigrer, c’est faire un choix, c’est refuser de se laisser porter par les idées reçues (...)”. In: *Le Réformiste*: textes tranquilles. Montréal: Quinze, 1975. Essa afirmação vai de encontro à postura de R. Robin em não aceitar a imposição institucional pela preservação da homogeneização normas discursivas.

inovação, das experimentações e da recusa dos sentidos e por isso acaba sendo erroneamente interpretado como um retorno antimodernista ou um hipermodernismo. Para alguns teórico com os quais R. Robin identifica seu ponto de vista, a pós-modernidade seria, dentre diversas definições, uma reinterpretação da história sem ordem e sem hierarquia, ficcionalização nos modos da escritura, ou ainda uma leitura sem interpretação que dá conta de uma memória fragmentária (Id. p. 189-192). Noções que ela mesma põe em prática, tanto nessa obra onde teoriza e discute tais postulados quanto naquela que a precede e as demais que a sucederiam. R. Robin é o exemplo mais fiel da investigação-ação de sua teoria. Ela investiga, reflete, teoriza e consegue, ao mesmo tempo, concretizar, agir, mobilizar, deslocar a idéia para o texto escrito, objeto concreto de seu pensamento.

Nas últimas linhas de sua produção, R. Robin nos deixa as pistas para o estudo a ser apresentado no próximo capítulo dessa tese: o biográfico. Manipulando as formas da ficção, ela cria uma curta narrativa da possível sobrevivência de Kafka após ser curado da tuberculose que fez com que sucumbisse em 1924. Tudo para mostrar a viabilidade da criação, da reescritura, do falso passado, do falso-verdadeiro ou verdadeiro falso, que, em sua concepção, não é mais falso do que as narrativas encontradas na prática da narrativa de vida. Por isso, para chegar ao limite de uma escrita da história, indo ao extremo da desterritorialização e com a promessa de busca inacabada do *hors-lieu*, ela se despede do leitor registrando sua interpretação do termo :

C'est bien ce hors-lieu que je veux trouver dans l'écriture, ce nouveau regard sur l'histoire qui n'est ni du roman historique, ni de l'histoire romancée, ni de l'histoire esthétisée en essai, ni de l'histoire avec une écriture d'auteur. Autre chose qui prene au sérieux ce passé ficelé dans l'amnésie. Anamnèse poétique si l'on veut qui touche à une nouvelle écriture du désastre (1989 : 195).

Ao que parece, R. Robin, no domínio da interdisciplinaridade, da aproximação dos campos do saber, consegue estreitar as relações de gênero na apresentação de uma produção interdiscursiva, transdiscursiva, hipertextual, híbrida, autoficcional ou polimorfa da pós-modernidade. Mais do que fronteiras de gêneros, há um entrecruzamento no que diz respeito a campos de domínios e formas discursivas múltiplas. Sua liberdade e, por vezes, sua necessidade de manipular tantas formas textuais, de tentar novas experimentações da escrita dão margem a novas estratégias de (re)construção da história, do discurso pessoal para se repensar a rigidez dos parâmetros dos gêneros literários. Porém, ao final desse itinerário que se encaminha para um *hors-lieu* anunciado, almejado pela escritura, os objetivos desse percurso são claros:

Au bout de cet itinéraire, il nous faut trouver de nouvelles formes de récit, de nouvelles façons pour nous approprier le passé, pour laisser affleurer la mémoire, ses jeux de langage et ses mirages, *il nous faut revisiter les lieux*, nous approprier autrement les signes. (...) hybridation du temps, hybridation de lieux (...) hybridation du discours (Id. p. 16).

Revisitar os lugares: os espaços autobiográficos, ficcionais, historiográficos, ensaísticos e teóricos. Porque não? Apropriar-se diferentemente dos signos revela ruptura, ou seja, mais uma vez, o *détour* em R. Robin. Um itinerário do desvio que se destaca pela diversidade de marcas discursivas, adquiridas no deslocamento territorial ou migrância sugestiva de novas formas narrativas e que representa aqui a mesma função apontada por Zilá Bernd em obras de escritores da diáspora haitiana, ou seja, a de favorecer o processo dinâmico que preside a construção identitária como processo inacabado construído através de sucessivas viagens no tempo pretérito e através da diluição progressiva do distanciamento provocado necessariamente pelo exílio (1997: 69).

Por estar distante dos padrões estéticos de um estudo teórico ou memorial *Le roman mémoriel* também se presta à aplicação do *détour*, desta vez no âmbito da não-definição discursiva do texto.

O *détour* de R. Robin, poderia estar relacionado ao mito de Ulisses pela relação que o mito estabelece com a viagem. Porém, é com Penélope que ela se identifica: “Entre Ulisses et Penélope, peut-être choisir Penélope” (Robin, 1989: 16). E para entender essa proximidade, é preciso recorrer às leituras sobre o mito de Ulisses. No estudo proposto por Z. Bernd (2004), Ulisses simboliza o desejo do retorno à terra natal e o fim da errância. Essa leitura poderia ser relacionada à necessidade de R. Robin de retornar ao passado familiar e nele encontrar suas origens, suas raízes – o que daria um provável fim à errância identitária. Porém, no que se refere à postura autoficcional, embora a autora faça uma “viagem no tempo pretérito”, revisitando sua vida acadêmica, seu percurso teórico para refletir sobre sua formação intelectual e suas escolhas, ela, diferente de Ulisses, se vê diante da impossibilidade de retornar a um território fixo. Isso porque a mobilidade é a marca de sua não-pertença e, ao mesmo tempo, da pertença à toda parte. Sem esquecer que a proposta da obra é a de atingir um fora-do-lugar da escrita. Por essa razão, ela vai se identificar bem mais com Penélope, personagem que ganha destaque em *Le roman mémoriel* devido à prática da tessitura.

Tecer simboliza, de um modo geral em R. Robin, escrever. Assim como Penélope, que destece e retece, a escrita memorial, ficcional e teórica em R. Robin passa por diversos processos de reescritura. Em cada obra encontra-se uma nova tentativa de validar sua abertura ao diverso; uma retomada das formas discursivas múltiplas com que ela se reapropria do passado. Por isso, sua produção apresenta características de inacabamento e de continuidade.

Para ambas, Penélope e R. Robin, tecer e escrever preenchem uma falta. Tecer é esperar, superar a ausência com a esperança do retorno do marido. Escrever é recordar, combater a amnésia com o exercício da escritura memorial, para que, com isso, haja o retorno da lembrança do vivido ou a manifestação da imaginação.

Diante dessa progressão inerente à produção de R. Robin, a obra também assume a função de exercício de escritura e autocrítica da produção literária,

dando destaque a *Le roman mémoriel* por ser uma obra que foge dos padrões estéticos de um estudo essencialmente teórico ou memorial. Se *Le cheval blanc* é resumida pela autora como um passeio no passado familiar (1989: 104), *Le roman mémoriel* pode ser considerada o passeio no itinerário intelectual já percorrido.

O criador da terminologia autoficção, em artigo publicado no *Le monde*, diz ser essa modalidade de escrita uma variante pós-moderna da autobiografia (29/4/2003). Mais tarde, em outra publicação, S. Doubrovsky explica que a autoficção nada mais é do que a maneira de tentar dar conta, de recriar, de reelaborar em um texto, em uma escrita, experiências vividas de sua própria vida que não são de forma alguma uma reprodução, uma fotografia... "c'est littéralement et littérairement une réinvention" (2007: 64). Reinvenção literal da vida, respeitando os fatos e a ordem dos acontecimentos reais e/ou reinvenção literária aceitando as múltiplas interferências e mesclas que podem ocorrer em um texto. É provável que as características dessa produção pós-moderna estejam em diálogo com as aspirações de R. Robin no momento de criação de cada uma de suas obras

É. Glissant, que conduziu no início deste capítulo a leitura crítica da obra de R. Robin, em entrevista concedida a Alexandre Leupin (2007) explica que a literatura só tem sentido quando se apegamos a seu lugar de origem; quando se apegamos às determinações que pesam sobre ela, para então reinventá-las em sua estrutura. Em seguida, após ter passado por uma espécie de anamorfose ou de metamorfose, ela voltaria ao ponto de partida tanto modificada como modificante. Para o escritor, essa é a essência da prática do *détour* que, na análise feita, está na base da construção da obra robiniana. Isso se justifica porque além de modificada em sua estrutura, ela modifica a autora enquanto sujeito, posto que sua produção é, ao mesmo tempo, laboratório de experimentações textuais e busca identitária. Não resta dúvida de que sua produção é um desvio das formas hegemônicas, da clássica formalidade de periodização da escrita. Enquanto herdeira de uma cultura a ser reapropriada, reconquistada pela prática da escrita

inclassificável, produzida no *hors-lieu*, como definir R. Robin? Como classificar uma escritora que diz ser a “reconquista identitária” a própria memória, memória reconstruída, memória intelectual e, ao mesmo tempo, afetiva? (1989: 109) Assim como Kafka, Freud e outros escritores, por que não inseri-la nesse grupo de judeus infiéis? R. Robin: escritora infiel por adotar o desvio formal pela autoficção.

3 – Bioficções e biografemas na construção autoficcional: projeções do(a) autor(a); ficcionalização de si e do outro

L'habitude de n'être que soi-même finit par nous priver totalement du reste du monde, de tous les autres; " je ", c'est la fin des possibilités...

Romain Gary

As canadenses Sylvie Boyer e Caroline Désy, na apresentação de seu livro *La mémoire inventée* (2003) abordam a necessidade contemporânea quase que obsessiva de lembrar, registrar uma memória que, por vezes, se torna lugar de refúgio de quem a escreve. Por isso, nela, a imaginação também encontra espaço. Mesmo diante de mecanismos próprios para arquivar, numerar ou memorizar – considerados, ao que se sabe, fiéis às fontes e/ou dados a serem registrados – as organizadoras dessa obra acreditam que há sempre lugar para a invenção, a fantasia, a criação, o que justificaria o título de sua publicação.

O que, talvez, faltou ser dito por elas é que essa brecha, aberta para a inserção do ficcional, modifica a estrutura formal do registro, envergando (ou desviando) essa ação para formas híbridas como a autoficção.

A lembrança, por ser um sentimento singular para cada indivíduo, está ligada diretamente à identidade. Não é por acaso que S. Boyer e C. Désy defendem ser o tecido memorial aquele que nutre o sentimento identitário. Isso justifica, ao que já se pôde confirmar, a maneira como R. Robin explora a memória cultural em sua obra. Por tal razão, acredita-se, aqui, neste estudo, que a proposta que aproxima memória e identidade, além de tocar o terreno da autoficção, vai ao encontro de teorias da pós-memória e da biografia.

Escrever memória, hoje, é combater não só a perda do vivido, mas também a perda de uma identidade que, no plano cultural, pode ser representada por experiências pessoais ou de vidas alheias – por isso a necessidade de se pensar o biográfico nesse processo memorial e autoficcional. Escrever é também estar consciente da fragmentação dessa memória e da necessidade de interferências ficcionais, posto que essa narrativa não é de forma alguma neutra.

Para o registro da pós-memória, a literatura serviria como espaço de resiliência no qual seriam registrados episódios singulares da vida, experiências pessoais marcadas, sobretudo, por traumatismos. R. Robin dedica um capítulo de seu livro *La mémoire saturée* (2003) a apresentar e definir essa nova tendência da memória contemporânea. A pós-memória seria, para ela, capaz de transmitir traumatismos da guerra ou do genocídio para aqueles que não conheceram a guerra ou que, na época, eram muito jovens para saber a gravidade do problema. A mesma definição e função da escrita pós-memorial será retomada em 2007, com a publicação do artigo “Un passé d’où l’expérience s’est retirée”.

As reflexões de R. Robin sobre pós-memória apóiam-se no estudo de Marianne Hirsch (1997) que traça a diferença entre memória e pós-memória a partir da distância de gerações e da história com relação às emoções pessoais. O estudo da pós-memória impulsiona a retomada das teorias que apontam a autoficção como escrita da Shoah, apresentadas no capítulo teórico desta tese. Na proximidade entre ambas, reforça-se a conquista de uma judeidade própria daqueles que herdaram esse traumatismo. O exemplo inaugural para isso – e já na vanguarda da pós-memória e da autoficção⁶² – seria a obra de J. Kosinski que, sem ter vivido a guerra, transpõe em *L’Oiseau bariolé* os sentimentos de um trauma não vivido, porém herdado do genocídio de seu povo.

⁶² Considerando a proposta de autoficção de V. Colonna, o romance de J. Kosinski pode receber tal nomenclatura. Porém, e de acordo com S. Doubrovsky que respeita a identidade homônima nas três instâncias narrativas, a obra em questão seria apenas um romance.

Para R. Robin, a memória está ligada a um passado que não consegue se converter em passado, por isso a necessidade de presentificá-lo no texto, na escrita autoficcional, a exemplo das obras analisadas até o momento. Ele está sempre presente, como uma sombra. É a “memória saturada” que necessita ser “esvaziada” em um texto-arquivo diferenciado dos espaços oficiais do registro memorial, tais como museus, arquivos documentais, etc; é a impossibilidade do luto diante de uma dor, um trauma sempre presente.

Pensar a questão judaica recuperada na autoficção e na pós-memória permite retomar a importância da memória coletiva nas reflexões de R. Robin. Apoiada nos estudos do sociólogo francês Maurice Halbwachs – que busca definir o termo em *La mémoire collective*, editado pela primeira vez em 1950, – e ciente das limitações para se chegar à melhor definição, R. Robin associa essa memória ao domínio da apropriação social do passado, da retrospectiva coletiva, da gestão, do regimento desse passado (cf. 2006: 1). Por tal razão, o estudo da memória coletiva é o alicerce para as primeiras definições de memória cultural, também importante nesta tese.

Jan Assmann foi quem primeiro procurou buscar em M. Halbwachs elementos para desenvolver a teoria de memória cultural e aprofundar as relações entre memória, identidade e cultura. Para J. Assmann (1995), a memória cultural tem seus próprios pontos fixos que são eventos do passado cuja memória é mantida através de formações culturais (textos, ritos, monumentos, festividades, cerimônias, etc) e comunicação institucional (recitação, prática, observância). São as chamadas figuras da memória que, no fluxo da comunicação cotidiana, se agrupam para formarem ilhas de diferentes complexidades suspensas no tempo. Na memória cultural, essas ilhas do tempo se expandem como espaços de memória de contemplação retrospectiva (apud Marshall: 2008).

Ambas, memória coletiva e cultural, foram tratadas por R. Robin nas duas obras apresentadas no capítulo anterior. Todavia, é necessário retomá-las para se

pensar a construção da narrativa que será estudada na sequência: *L'immense fatigue des pierres*. O que se pretende mostrar é que as duas memórias tratam de elementos importantes para a compreensão da obra robiniana, bem como sua aproximação das características autoficionais. Ou seja, à memória cultural se associa à temática judaica e todo o imaginário de um povo que, quase dizimado, vive para cultuar suas origens e tradições. Já à memória coletiva, associa-se o biográfico que, em uma metonímia do coletivo, recupera tanto o passado cultural como o identitário da autora através da vida ficcionalizada, na projeção do eu no outro, ou de vidas alheias, como foi a breve biografia do pai resgatada em *Le cheval blanc de Lénine*.

3.1 *L'immense fatigue des pierres* (1996)⁶³ e as bio ficções robinianas

On sait bien que l'écriture prend toujours le sujet en défaut.
Autobiographie, autofiction, autoanalyse, autobiotexte, tout ce qu'on
veut. Jouer avec l'identité narrative, savoir qu'on joue avec, c'est tout.

Régine Robin

“Autofiction sans frontière” (2007) é o título dado por Arnaud Genon ao artigo no qual apresenta a obra de M. Ouellet-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, publicada nesse mesmo ano. Nele o teórico discorre sobre as múltiplas formas ou vias que a autoficção pode tomar através de um “deslizamento” de fronteiras cada vez mais porosas, sobretudo no que diz respeito aos espaços da vida e da criação. A pós-modernidade, por sua vez, seria o terreno fértil desse novo gênero, pois é no movimento contemporâneo que a hibridação, a mescla de gêneros e a proximidade

⁶³ A primeira edição da obra é de 1996, porém, aqui, será referenciada a edição de 1999.

entre verdadeiro-falso favorecem a representação do eu sem limitações, ou seja, ultrapassando as normas antes impostas no pacto leujeniano.

Essa aparente liberdade de expressão propiciada pela autoficção faz com que teóricos, como M. Ouellette-Michalska, defendam que na criação autoficcional não é necessário manter a identidade entre autor, narrador e personagem da obra. Essa mesma proposta já foi apontada nos estudos de V. Colonna. Para ele, a autoficção consegue abranger um conjunto exponencial de textos, sem limites históricos ou geográficos. Diferente de S. Doubrovsky, que preconiza o pacto lejeuniano, V. Colonna trata a autoficção como uma forma simples em um vasto conjunto de práticas, de posturas, de usos da fabulação de si, pois a própria criação literária incita o escritor a se ficcionalizar (*Telerama*, 27/11/2004).

Sendo assim, uma das vertentes da autoficção – aquela na qual se inserem as conclusões de V. Colonna e M. Ouellette-Michalska – defende essa multiplicidade de formas do eu autoral. A ficcionalização do eu autobiográfico poderia então manifestar-se em identidades distintas, em diferentes personagens que revelariam uma projeção do autor. É M. Ouellette-Michalska quem afirma, quando estuda a autoficção, que todo escritor projeta na obra suas fantasias, suas idéias, seu mundo imaginário e suas experiências de vida (2001: 71).

Pode-se, portanto, encontrar no texto autoficcional, a possibilidade de se viver uma outra vida, ou de criar nesse espaço a possibilidade de viver vidas alheias projetadas em um “eu” que vive em constante mobilidade migratória, no ir e vir entre diferentes culturas e identidades; ou ainda, de dar vida textual àqueles que já não existem mais, propiciando a continuidade de uma existência ficcionalizada.

É o que se observa na coletânea de bioficções de R. Robin. Composta de sete novelas, *L'immense fatigue des pierres* é pioneira na manipulação das formas discursivas propostas pela autoficção, sobretudo no que se refere à fabulação de si teorizada por V. Colonna. Aqui, a interferência do biográfico predomina e os

elementos para a recuperação das memórias coletiva e cultural se entrecruzam no *hors-lieu* da autoficção.

Sem respeitar a linearidade da publicação, cinco das sete novelas serão apresentadas na sequência deste subcapítulo. Aquelas que ficaram de fora terão leitura particular no subcapítulo seguinte.

A apresentação de *L'immense fatigue des pierres* e a breve análise das cinco novelas selecionadas ocorrem a partir de "L'agenda". A justificativa se encontra no próprio texto, ou seja, nas reflexões que ele suscita sobre a variação de formas discursivas, bem como sobre os elementos que justificam o subtítulo "bioficções", encontrado na capa da obra.

Também, a escolha se dá porque a novela em questão foi publicada, pela primeira vez, no prefácio de *Le roman mémoriel*. No capítulo dedicado a essa obra, a presença da novela, no formato de prefácio, não foi mencionada. Isso porque a intenção já era de lhe dar maior destaque, apresentando e discutindo separadamente o teor de seu conteúdo.

Em sua primeira aparição, o fragmento que corresponde à novela foi apresentado como uma meta-ficção para então situar, como diz a própria autora, a proposta daquela obra. O que se constata, na primeira leitura do que seria um prefácio, é que o texto prepara o leitor para uma discussão a respeito do autoficcional, apresentado na forma de um texto híbrido (já que o termo autoficção não é explicitado nessa obra) no qual diferentes formas discursivas se disputam em equilibrado jogo de forças: biografia, autobiografia, ficção e teoria em um mesmo espaço textual: *Le roman mémoriel*.

Após sete anos, e na tentativa de reforçar a proposta metaficcional biográfica anunciada nos anos oitenta, R. Robin reedita o fragmento de texto, dando-lhe o título "L'agenda". Trata-se de um episódio da vida de uma mulher, filha de uma escritora renomada, que, sem aceitar a morte da mãe, tenta recriar a história de vida da escritora a partir das anotações encontradas em suas agendas. Ela

encontra, entretanto, algumas lacunas nessa recuperação do passado. Algumas delas estariam nos espaços não preenchidos da agenda, outras em elementos não claros, não detalhados ou mesmo desconhecidos das atividades da mãe, o que instiga a imaginação de fatos diversos. Diante desse espaço vago da memória e do vazio que se criou com a morte, ela vai, então, recriar fatos da vida de sua mãe na tentativa de preencher a dupla ausência: a de pequenos fragmentos da história da mãe e a própria ausência concreta da figura materna.

Após fazer um levantamento das informações contidas nas agendas, ela parte para a construção de uma narrativa biográfica, tendo como ponto inicial o ano de 1968 no qual a mãe, escritora renomada, teria iniciado um projeto de livro a ser publicado: a biografia de Kafka. Sentindo-se distante dos vestígios deixados pela mãe e percebendo que esse sentimento era fruto do distanciamento físico que existiu entre elas, a personagem percebe a impossibilidade de escrever uma biografia (gênero que não permitiria a criação ficcional da vida) e tenta reverter a distância que as separou assumindo a postura de uma autobiógrafa por apropriação. Assim, ela busca preencher as lacunas com a ficção de possíveis acontecimentos escrevendo, desta vez, na forma de jornal íntimo. Não contente com o resultado desse preenchimento, tornado desmedido para simplesmente respeitar a forma do biográfico, ela finalmente encontra a melhor maneira para se reapropriar do vivido pela mãe: o poema. É na forma de poema, no qual ela associa as pistas deixadas nas agendas à liberdade da criação poética, que a personagem consegue ultrapassar os limites formais do biográfico, da autobiografia e da narrativa linear do jornal íntimo.

M. Bernadette Porto (2006) lembra que, nessa novela, a personagem leitora das agendas da mãe representa um processo de tradução/travessia do texto materno que rompe com o silêncio causado pela morte e aproxima, nesse ato criativo, mãe e filha que, até então, viviam distantes em seus cotidianos (p. 203-204).

Essa travessia se dá também na ultrapassagem de formas fixas (biografia, autobiografia e jornal íntimo) para a recomposição de uma vida fragmentada. No espaço do meio, entre morte e vida, restariam os biografemas da vida recriada pela liberdade da poesia, forma que sofrerá alguns desvios. Nota-se, por exemplo, que além de mesclar a voz do eu lírico com o eu autoral da filha que escreve, a inscrição poética também permitirá unir mãe e filha. No final da novela, a poesia se transforma e transforma sua narradora. É chegada a hora de rasgar a agenda, fazer o luto e conformar-se com a perda:

(...) J'ai pris le caillou de Prague.
Il venait de la tombe de Kafka⁶⁴.
Je l'ai posé sur ta tombe.
Il faisait doux.
Rien. L'agenda est déchiré (1999: 82).

Para R. Robin, os biografemas revelam a subversão da cronologia e da linearidade e fazem emergir o imaginário. É a ficção e a reflexão sobre a ficção (1989: 157). No *E-dicionário de termos literários* on-line, o neologismo “biografema” é atribuído a R. Barthes e foi inserido na crítica literária com a seguinte definição:

aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, corpus da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade (Mucci, In: Ceia, 2005).

Certamente que os biografemas ganham forma de signo fecundo em significações, mas também em aplicações para a reconstrução da história pessoal. Sendo assim, eles não estão exclusivamente voltados à composição do gênero

⁶⁴ Faz parte da cultura judaica o visitante de um túmulo depositar pedras e não flores. As pedras encontradas em um túmulo também marcam o número de visitantes ou o número de visitas que uma pessoa realizou. No poema, percebe-se que a personagem deposita no túmulo da mãe uma pedra que trouxe da visita ao túmulo de Kafka. Uma tentativa de, talvez, aproximar da mãe o escritor a quem ela dedicou parte de seu trabalho de escritora.

autobiográfico. Em se tratando de fragmentação do sujeito, recomposto com o auxílio do ficcional (pois a totalidade é impossível), é necessário pensar, neste caso, em reconstituição autoficcional.

Em *A câmara clara* (1984), R. Barthes lança sua definição de biografemas: “Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’” (p. 51). Porém, a primeira ocorrência do termo, datada de 1971 no livro *Sade, Fourier, Loiola*, é a mais elucidativa da mobilidade de aplicação e recorrência dos biografemas. É no *Dicionário de termos literários* que lemos a significativa passagem:

(...) Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!

Essa mesma citação pode ser lida na página virtual de R. Robin. No enlace “Boîtes de vie, Fragments” tem-se acesso a “Biographèmes” no qual a escritora declara que sua obra é composta de biografemas, no modelo definido por R. Barthes. Após cita-lo transcrevendo a passagem referida acima, ela finaliza: “Mes biographèmes sont récurrents: le drapeau rouge⁶⁵, le rapport à mon nom propre et à mes papiers d'identité, les bistrots”⁶⁶.

Voltando à citação de R. Barthes, percebe-se nela a possibilidade de projeção do biografema à outra “existência”, ou seja, à personagem de ficção que comporá uma produção também de caráter autoficcional ou, como a própria

⁶⁵ Na Enciclopédia *Wikipédia*, em língua portuguesa, pode-se ler que a bandeira vermelha é um emblema socialista e comunista. Ela estaria associada particularmente à esquerda revolucionária. Foi também estandarte utilizado pelo Partido Trabalhista do Reino Unido, pelo Partido Socialista Francês e grupos similares em todo o mundo. Em suas obras, R. Robin não se refere diretamente à bandeira vermelha. Porém, a leitura que se faz da recorrência desse biografema se dá no contexto social e político ao qual frequentemente ela faz menção. Isso ocorre sobretudo quando relembra o envolvimento do pai junto ao socialismo russo e às tropas bolcheviques.

⁶⁶ Robin, *Page de papiers perdus*. http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136/HTML/index_rivka.htm.

escritora nomeia, bioficcional. É essa contagiante mobilidade ou deambulação do biografema que permeia a construção da coletânea *L'immense fatigue des pierres*. A leitura das reflexões de R. Barthes a respeito do tema permite que o leitor da obra robiniana sublinhe fragmentos de identidades, biografias, presentes em cada novela dessa coletânea. Em cada um, sempre se encontram elementos, vestígios que remetem à própria R. Robin projetados em outras existências. Na novela “A agenda” eles estariam presentes no gosto e no trabalho realizado sobre Kafka, na preferência pela marca de cigarros Saint Moritz Menthol (preferência das outras personagens das novelas) e a relação distanciada pela vida profissional entre mãe e filha.

A relação mãe e filha será igualmente o biografema da primeira novela de título homônimo ao da coletânea. É a história dessas duas personagens que, após viverem separadas e terem como local de reencontro os aeroportos, decidem recomeçar a vida em Montreal, juntas. Ambas carregam consigo a judeidade mal resolvida. De raízes polonesa, elas deixaram, no passado, a vida em Paris para partir em conquista de seus interesses: a mãe, a vida na América, em Nova Iorque, e a filha a busca de suas origens, sua identidade judaica em Israel. Desiludidas em suas empreitadas, elas decidem parar com suas errâncias (internas do eu e externas do lugar ideal) e partir para um novo território, um terceiro espaço ou *hors-lieu* no qual a judeidade poderia ser sentida e vivida longe do “chez soi” idealizado; estar em Montreal é estar em outra história, outra memória coletiva construída em uma hibridação de identidades. Por isso, para a narradora, é lá que o trabalho da escritura pode se realizar pela expressão da fala nômade, da fala migrante do entre-dois (1999: 48).

Nancy Nibor, a mãe, tem como sobrenome o anagrama de Robin. Outros elementos são representativos da projeção de R. Robin nessa personagem. Nibor é escritora e vive com as lembranças da Segunda Guerra Mundial. Nascida em Paris, divorciada, tendo trocado a Europa pela América após o divórcio, ela domina o hebreu, dentre outras línguas, e sonha com a mudança da União

Soviética. Nas últimas páginas da novela, R. Robin interrompe o fluxo da narrativa para dialogar com seu leitor com o intuito de que ele não a confunda com sua personagem. Seguramente, o efeito é o oposto: “La mère la fille. J’ai vieilli la mère. Par rapport à moi, évidemment. Elle a plus de soixante ans. Cela écartera les malentendus avec vous lecteur et les tentations de projections chez moi” (p. 43). Ainda no final, nas últimas linhas da novela, R. Robin evidencia seu poder de manipulação das vidas fictícias, e de seu próprio biografema, para, com isso, contornar situações que na vida real ela não conseguiu: “Et puis, si elles m’embêtent trop l’une ou l’autre, il y a toujours la possibilité (...) d’un détournement de fiction (...)” (p. 51).

Voltando à manipulação de biografias e dos fragmentos de biografemas, a novela “Le dibbouk inconnu” também é bastante elucidativa da proposta. Nela R. Robin traz a história de Michel Himmelfarb, professor de literatura em Paris, leitor de Kafka e Romain Gary e escritor. Sobrevivente do Holocausto e nascido em Kaluszyn, ele se interessa pelo passado da guerra e pelas histórias contadas por sobreviventes dos campos. Nostálgico por nunca ter voltado a sua cidade natal e, ao mesmo tempo, triste por saber que na Polônia não existem mais judeus, ele busca nisso elementos que o inspirem na construção de um livro sobre os desdobramentos e outras figuras do duplo. É quando decide visitar o Museu do Holocausto em Washington. Lá, cada visitante recebe uma carteira de identidade que pertencera a alguém que sobreviveu ao Holocausto ou, em sua maioria, que ali morreu. Para sua surpresa, a identidade que ele recebe continha informações de um jovem chamado David Morgensztern que teria nascido em sua cidade, Kaluszyn em 1925 e deportado dessa cidade, em 1942, para o campo de Treblinka onde morreu. Ele se comove ao imaginar que, pela pouca diferença de idade entre eles e por terem nascido na mesma cidade, poderiam ter se conhecido, convivido ou mesmo terem tido a mesma trajetória, de vida ou morte. Assim, inspirado desse biografema, nasce a ideia de dar vida a David, da mesma

forma que o fez – em suas experimentações relacionadas a identidades múltiplas no ciberespaço – com sua irmã mais nova Rivka Himmelfarb, morta em Treblinka aos três anos. Na rede social, Michel se passava por Rivka que, na biografia inventada ou em sua vida virtual, teria nascido em Paris, tornado-se, quando adulta, brilhante intelectual e comediante. Michel deixa de lado a personalidade de Rivka no ciberespaço para assumir outro duplo. Ele começa então a escrever assinando David Morgensztern. Nessa biografia virtual, os dados encontrados na carteira de identidade do museu serão os mesmos, exceto o fim. David sobreviveria ao Holocausto, vivendo escondido durante toda a guerra; teria encontrado partidários soviéticos e se tornado coronel no Exército vermelho. Mais tarde, em Paris, trabalharia em um órgão de apoio a sobreviventes judeus da Polônia. Muito rapidamente David conquista uma lista de seguidores e admiradores no ciberespaço e Michel passa então a se dividir entre seus dois duplos, David e Rivka em sua rede de contatos. Porém, um dia, na solidão de seu domicílio e em meio a uma crise de depressão, Michel recebe um telefonema de alguém que afirma ser o próprio David Morgensztern. Atônito, sem acreditar no que acontecera, ele ouve a pessoa que está do outro lado da linha contar, tomando como verdade, toda a história de vida de David inventada por Michel no ciberespaço. Confuso e pensando tratar-se de uma brincadeira, ele pergunta quem é. O suposto David responde: “Vous quand vous êtes moi”. Ao procurar, na rede social, os amigos que o visitavam quando ele se passava por David, Michel observa um novo integrante que visita o grupo. Ele se apresenta como Michel Himmelfarb. A imersão nesse jogo de biografias e identidades duplas faz com que Michel perca os limites que separam real e ficcional. Ao olhar-se no espelho, na tentativa desesperada de confirmar quem ele era realmente, Michel se enxerga primeiro com o rosto de David, em seguida com o de sua irmãzinha, Rivka, aos três anos. Após expressar impulsivamente “Je suis fou, non, je suis l’autre, les autres” (p. 73), lembra de uma antiga lenda que se criou após o Holocausto: para

cada judeu sobrevivente há um judeu morto, ou seja, um *dibbouk*, que habita sua alma. David é o *dibbouk* que se apossou de Michel, de sua alma e que, provavelmente, o influenciou durante toda sua vida. É esse espírito das lendas judaicas que inspira o exercício da escrita enquanto criação e sobrevida, desta vez, como acontece para Michel em sua criação virtual das identidades perdidas.

Nessa novela, os elementos da memórias coletiva e cultural, marcados pela figura do *dibbouk* e sua representação no imaginário judaico, dividem espaço com os biografemas de R. Robin e de sua família, tais como a referência à cidade natal, Kaluszyn, e o desejo do pai de servir no exército russo, projetado na criação da sobrevida do personagem David.

Encadeada aos biografemas dessa novela está também “Mère perdue sur World Wide Web” que apresenta como personagem Rivka Himmelfard. O leitor sem dúvida pode pensar que se trata de uma possível sobrevida da irmã de Michel, protagonista da novela anterior. Por que não? Nessa manipulação biográfica e autoficcional de biografemas operada por R. Robin, toda leitura interpretativa ou criativa é possível. O protagonista da novela em questão seria o filho de Rivka, um escritor residente em Paris. Após viver com a ideia de que a mãe teria morrido em Auschwitz, ele lê, nas memórias de um renomado sindicalista, o nome da mãe em meio a outros militantes do movimento operário americano. Assim, descobre que ela teria migrado para Nova Iorque e, em seguida, para Montreal nos anos de 1960. O filho deixa, então, Paris e parte para Montreal na tentativa de entender o grande silêncio instaurado entre eles durante todos esses anos e o porquê de ela nunca o ter procurado. Seguindo os vestígios da mãe na cidade de Montreal, ele faz um levantamento preciso de toda sua trajetória. Diante das dificuldades em se comunicar na busca de mais informações, por ter o iídiche como língua materna, e com a ajuda de uma pessoa com quem começa a se relacionar, a migrante Argentina Flora Caratini, ele recorre à internet. Ali, por indicação da amiga, ele tem acesso a uma rede de contato de

sobreviventes do Holocausto ou filhos de sobreviventes como ele. Em um dos fóruns de discussão, e após inúmeras tentativas frustradas que o impulsionam a desistir, ele recebe uma pista mais concreta que o levaria ao final dessa busca: o nome do homem com quem sua mãe teria vivido, Haïm Morgenstern, ex-combatente do Exército Vermelho, condecorado com a Ordem de Lenin, que se encontrava internado no Hospital Judeu Annex. Ele hesita, tenta ignorar a mensagem eletrônica; tem medo, pois encontrá-la seria fazer outro luto: o primeiro, o da mãe desaparecida; o segundo, desta vez, o da mãe ausente. Como entender todos esses anos de silêncio? Para sua surpresa ou alívio, ao encontrar-se com Haïm percebe que ele sofre de Alzheimer, doença cuja principal consequência é a perda gradativa da memória.

Os biografemas aqui também são marcantes: escritor de origem judaica-polonesa, falante do iídiche e residente em Paris. Ao percorrer Montreal ele descobre a beleza e a estranheza dessa cidade, vista ora como cidade fantasma ora como cidade cosmopolita (sentimento marcante na protagonista de *La Québécoise*). Lenin e o Exército Vermelho que alimentaram as lembranças do pai também são retomados; são todos eles elementos recorrentes no imaginário de R. Robin, porém ricos em significados nos diferentes contextos da criação textual. Cabe lembrar que Rivka é o primeiro nome de Régine Robin em iídiche. Portanto, a personagem que figura com o mesmo nome pode também representar a ficcionalização da autora. Se ela tenta mostrar a possibilidade de dar a sobrevivida àqueles que morreram nos campos de concentração, ela pode também imaginar o contrário. Enquanto sobrevivente e tendo escapado de ser levada aos campos, R. Robin cria dois diferentes rumos para sua vida: na novela anterior o da morte no campo de concentração, aos três anos de idade, sendo ela apenas uma lembrança na vida do irmão mais velho; nessa novela, cria-se uma outra vida: a experiência do campo, a fuga, o recomeço na América.

No plano intertextual, esse desfecho também faz lembrar a quebra de expectativa encontrada no final da obra de Jacques Poulin, *Volkswagen Blues* (1984). As semelhanças não param por aí. Há também as viagens, as pistas esparsas e a importante presença das mulheres que acompanham os protagonistas das duas obras.

Em outra novela, “Journal de déglingue entre le Select et le Compuserve”, os biografemas que remetem direta ou indiretamente à vida de R. Robin voltam a se repetir. A personagem narradora dessa novela é uma escritora que divide seu tempo entre bibliotecas e seus escritórios, atualmente o que ocupa, em Montreal, outros dois em Paris e na casa de sua filha. Ela inicia sua narrativa justificando a construção de seu jornal íntimo. A necessidade de se registrar nasce da falta de pistas de seu passado, por isso ela diz se lançar em uma “conserva” pessoal através do texto. O primeiro elemento que encontra para registro é o livro que escreveu sobre Kafka, em 1988. Aqui, a narradora instaura a problemática conservação da memória e por isso idealiza que cada indivíduo, ao nascer, deveria ser acompanhado de uma caixa, tal como as caixas de sapato. Ela então seria preenchida ao longo de toda vida, mas cada um teria a liberdade de preenchê-la colocando elementos que seriam a imagem daquilo que ele quisesse deixar de si; seus vestígios. Quando seus donos morressem, as caixas seriam arquivadas. Se misturadas em seus conteúdos, dariam resultados que alterariam aquelas verdades e, com o passar do tempo, ninguém mais saberia distinguir quem é quem; o que pertence a um, o que é da identidade do outro. Sem contar as manipulações feitas ao longo da vida por seus donos. Caixas de lembranças verdadeiras e falsas; caixas de passado que passa, que se inventa, que se vive ou que se imagina (p.132). Uma anedota que leva o leitor a pensar na construção das obras de R. Robin.

Finalizando sua divagação sobre a conservação da memória, ela passa a narrar histórias que indicam ser experiências pessoais nos cafés que costuma

frequentar. Ela assume uma postura de “eu” narrador onisciente de seu próprio passado. Com essas histórias, começa então a revelação de vários jogos de identidade, de manipulações do eu e do duplo nesses locais públicos, os cafés e o ciberespaço⁶⁷.

No Compuserve, antigo sistema de correio eletrônico, e na internete, em Manhattan ou em Nova Iorque, ela assumirá falsas identidades. No Select, em Paris, ela também vai brincar com as identidades. Ali, uma desconhecida chamada Emilia Morgan vai abordá-la perguntando se ela seria Pamela Wikinson. Mesmo titubeando, a narradora arrisca dizendo que sim, pois, curiosa, quer se passar por essa outra pessoa e descobrir um pouco sobre a vida da estranha Pamela. Após a partida de Emilia chega a verdadeira Pamela que também abordará a narradora para saber, dessa vez, se ela é Emilia. Receosa de continuar o jogo, ela diz que não, porém responde como se fosse uma porta-voz de Emilia Morgan. Em outra ocasião, no mesmo café, ela é reconhecida por um aluno que a chama pelo nome (na história é usado “Tartampionne”, referente a Fulano/a em português), mas nega a identidade dizendo ser Martha Himmelfarb, embora conheça Régine Robin.

Seria, então, “Régine Robin” a narradora que se passa primeiro por Pámela, depois por Emilia e, por fim, pela “Fulana”, ou seja, a professora e protagonista desse relato? O leitor encontra, nessa passagem da novela, um forte indicativo de que se trata de R. Robin em uma construção autoficcional; R. Robin e seus duplos.

Em meio às experiências descritas, a narradora continua suas divagações sobre memória e manipulação das biografias. Por isso ela, recorda um acontecimento de sua vida que chama de “pequena farsa”. Em Montreal, ela teria aberto um comércio de venda de biografias sob medida, atendendo todo o tipo de pessoa. Na medida em que atendia sua clientela, percebia que a maioria pedia

⁶⁷ Na internete, R. Robin convida o leitor virtual a ser cúmplice em suas manipulações ficcionais. É assim que ela o introduz no texto virtual como personagem, um duplo, já que sua presença marca um ato interativo e criador. Robin, 2004: 49.

modificações naquela escritura, revelando a vontade de terem vivido outra vida. Quando se deu conta, estava produzindo falsas lembranças, falsos passados, verdades falsas ou falsas verdades, porém, como ela mesma concluiu, nada que fosse mais falso do que aquilo que se encontra comumente em narrativas de vida. Muitas vezes, ocorria também de misturar, em meio ao texto, citações de escritores célebres, ora com aspas, ora sem elas, em uma apropriação intertextual indevida. É notório que aqui, tanto a narrativa de vida tradicional quanto a apropriação pelo plágio são postas em destaque para uma irônica ou intencional reflexão.

Com toda essa intervenção na hora de recompor essas histórias de vida, ela dava uma nova chance de vida a quem a procurava: reconstituía itinerários no momento em que eles haviam se bifurcado e permitia-lhes uma outra escolha. Uma outra passagem é significativa para mostrar que a personagem de quem se conta a história – e que também seria a narradora onisciente – é R. Robin. Direcionando-se ao leitor ela diz:

Mais oui, j'ai vu Régine Robin. Elle était ici il y a encore une demi heure. Elle a dû aller acheter des cigarettes (...). Ou alors, à cette époque de l'année elle est peut-être à Montreal, à Outremont (...). Ah! Je ne sais pas. Elle a pu prendre l'avion por aller voir sa fille. Biographie sur mesure, vous ne connaissez pas son magasin? Elle trafique les biographies (...). Elle vend des boîtes de souvenirs. (...) Moi, je suis Pamela Wilkinson, ou Emilia Morgan, ou Nancy Nibor, ou Martha Himmelfarb, ou les alias du personnage quand elle prend part à des forums de discussion sur CompuServe ou sur l'internet; je suis peut-être la fille de la narratrice, ou même Régine Robin si vous voulez (1999: 157-158).

A postura assumida pela autora nessa passagem acaba se tornando explicitamente narcisista. Isso porque ela se mostra à vontade para manipular identidades ficcionais em seu texto e criar novas vidas ou sobrevidas, denotando um poder onipresente, sem deixar de dar destaque, é claro, a sua própria imagem de escritora.

Nesse desfecho final da novela, além de deparar-se com um emaranhado de identidades assumidas pela personagem narradora, o leitor vai percebendo, cada vez mais, detalhes indicadores da hominímia entre escritora e personagem(ns).

A passagem acima destacada seria uma inspiração de Nancy Nibor, nome assumido pela personagem narradora, que se encontra na rede do Compuserve em busca de inspiração para criar um novo romance sobre identidades virtuais. Residente em Nova Iorque, ela também declara aos seus amigos da rede estar à espera da filha, que chegaria em poucos dias de Paris. Nas últimas linhas o indício de que tudo pode ser ficção, ilusão ou, como ela mesma deixa entender ao referir uma marca de Whisky, uma embriaguez virtual.

Ao que se percebe, Nancy Nibor não é o único elemento de outra novela que aqui se repete. Essa e outras referências são retomadas por R. Robin para criar um encadeamento na construção da coletânea. Até o momento, preservam-se traços de R. Robin em quase todos os seus personagens, bem como a temática de cada novela confirma a proposta da escritora em criar histórias para conservação e registro da memória, tendo como elemento motivador os biografemas. Ou ainda, manipular identidades, biografias, como ela faz consigo mesma na criação de seus duplos.

O verbete de Carla Cunho sobre o “duplo”, publicado na internete no *E-Dicionário de termos literários* (2005), é esclarecedor e também complementar da apresentação crítica das novelas de R. Robin. De acordo com esse estudo, o duplo é um desdobramento do “eu”, um elemento endógeno que pode se tornar uma projeção autônoma do sujeito de origem, passando a compartilhar apenas uma certa identificação com ele. Isso explica a fertilidade dos biografemas extraídos da própria vida da autora e que, em seus textos, ganham a ficção, a criatividade, a autonomia, ou melhor, a autoficção textual. A autora do verbete acrescenta que ainda é possível, em um mesmo ambiente ou contexto, o sujeito e seu duplo coexistirem em perfeita

simbiose. Isso ajudaria a entender a presença de características da autora R. Robin em diferentes personagens de uma mesma novela.

Assim, reafirmando seu estatuto de “sombra”, apontado no estudo de C. Cunha, o “duplo” em R. Robin também está relacionado a duas figuras da cultura judaica retomadas pela autora. Uma delas, presente na coletânea, seria a do *dibbouk* que figura o imaginário de uma literatura mitológica e cabalista judaica. De acordo com a explicação dada para o *dibbouk* na novela que leva esse nome no título, ele representa a alma de um judeu morto que acompanha um judeu vivo. Na definição da enciclopédia *Wikipédia*, em língua francesa, o *dibbouk* é apresentado como um espírito que se apodera do corpo de um vivo quando ele comete um erro ou uma má ação⁶⁸.

O que se constata, a causa da perseguição pelo *dibbouk*, na novela de mesmo nome, estaria na ação da personagem de se apropriar e manipular vidas alheias, passando a escrever através de outras identidades. De certa forma, ela descreve a ação de todo escritor, seja na ficção, na criação imaginativa, seja na escrita pessoal que oculta, manipula, distorce fatos do real. Por isso, o escritor judeu estaria condenado a carregar consigo o seu *dibbouk* ou então passaria a ser acompanhado de um outro duplo, a outra figura emblemática da cultura judaica também lembrada por R. Robin: o Golem.

A *Wikipédia* mais uma vez trás sua definição para essa outra figura. O Golem é apontado como um humanóide, um ser inacabado, um esboço. Embora esteja associado ao imaginário místico do judaísmo, segundo fontes da enciclopédia, a escrita do nome está registrada na bíblia, usado para referir um embrião ou substância incompleta da criação de Adão.

A proximidade entre o Golem e o sujeito com quem ele se liga reforça as reflexões a respeito do duplo feitas por C. Cunha. Nele, ainda podemos ler sobre o

⁶⁸ Semelhantes são as características dos zumbis, figuras que alimentam o imaginário das crenças religiosas a exemplo do vodu haitiano. Conferir Verbete “Zumbi” (Laroche. In: Bernd, 2008: 687)

apagamento das fronteiras entre o real e o fantástico para explicar o duplo. Por isso, enquanto fonte inesgotável de acepções, o Golem pode se apropriar das totais competências do “eu” que representa, podendo renová-lo, ultrapassá-lo ou, por que não, distorcê-lo. É o que acontece quando ele inspira a literatura. Um exemplo clássico é a personagem Frankenstein de Mary Shelley, representando a imagem não semelhante, mas disforme de seu criador. É o escritor e sua criação, ou melhor, sua criatura de ficção. Por esse raciocínio, chega-se facilmente à construção da obra teórica *Le Golem de l'écriture*. Para tanto, leva-se em conta todas as reflexões acerca da figura do Golem e do duplo, extensões do “eu”, e considera-se o subtítulo da obra “de l'autofiction au cybersoi”.

“O Golem da escrita”, como sugere o título, é a própria extensão do escrito, seu duplo, ou seus possíveis desdobramentos, estejam eles na forma de autoficção ou na forma do cybersoi do ambiente virtual. Em uma de suas passagens, a autora explica sua intencionalidade criativa:

Entre le roman, notre point de départ, et le Cybersoi, notre point d'arrivée, donc, toutes les mises en texte de l'autofiction, de la dissémination de soi, de l'hétéronyme, de la quête de la toute-puissance, de l'auto-engendrement de soi, de la muséalisation, de la conservation de ses propres traces, toutes les expressions postmodernes de la perte du moi.

Cet ouvrage, on l'aura compris, se voudrait une réflexion sur la toute-puissance de l'imaginaire et sur ce qui, aujourd'hui, efface les frontières entre le fantasme et le réel, faisant reculer jusqu'à l'anéantissement l'ordre symbolique. “Imaginaire” est à prendre ici littéralement et dans tous les sens. (...) (Robin, 1997: 37).

Certamente, o gênero romance é o ponto de partida para a inscrição autoficcional, posto que o imaginário é o elemento propulsor. Mesmo assim, a publicação de *L'immense fatigue des pierres* é a prova de que mesmo curtas narrativas podem dar conta da conservação de vestígios pessoais e resquícios da memória. A forma é um mero detalhe e, por questões de exemplificação, os heterônimos na poesia de Fernando Pessoa são lembrados por R. Robin nas

primeiras páginas do texto em análise para falar da inovação biográfica iniciada pelo poeta. Em sua reflexão sobre a escrita autoficcional, a escritora considera o heterônimo um outro, um duplo, um alter ego, um autor “hors de soi” (1997: 19). É nesse desdobramento identitário em heterônimos que F. Pessoa trabalha seu “eu” enquanto “Ser” de ficção no processo criador autoficcional. No *Livro do desassossego*, pode-se ler:

Se quiser dizer que existo, direi 'Sou'. Se quiser dizer que existo como alma separada, direi 'Sou eu'. Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei de empregar o verbo 'ser' senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente, antigramaticalmente supremo, direi 'Sou-me' (2002: 114).

Nessa significativa passagem, o autor descreve seu olhar sobre a escrita, revelando ver a obra como espaço de criação divina, já que nela ele assume o verbo “ser”, conjugado na primeira pessoa, como um verbo transitivo. Ou seja, “eu sou...” pode ter como complemento uma infinidade de identidades heteronímias, autofissionais. R. Robin também assume essa postura na medida em que manipula seus duplos declarados, Yael e Rivka, mas também Pamela, Nancy, Emilia, Martha, Michel, etc.

No enlace “MONGOLEM. DÉDICACES”, de sua página virtual, R. Robin explica que o episódio central da novela “Journal de déglingue entre le Select et Compuserve” partiu de um acontecimento real de sua vida. No Select, café que costuma frequentar em Paris, um homem a teria abordado perguntando se ela seria Pamela. Contrário à novela, ela responde que não. Porém, a pergunta que a perseguiu depois, “Et si j’avais dit ‘oui c’est moi’?”, teria sido a justificativa para o desenvolvimento daquela narrativa. Ela ainda acrescenta: “J’imaginais la suite, dix-mille scénarios possibles. Jusqu’où on peut aller dans ce changement d’identité?”⁶⁹ Esse enlace encontra-se relacionado a outros que, reunidos, formam

⁶⁹ Cf. www.er.uqam.ca/nobel/r24136/HTML/index_rivka.htm. A mesma explicação pode ser lida no artigo “Le Golem” publicado em *Cybermigrances* (2004), obra que reúne alguns dos

a subcategoria intitulada “Boites de vie, fragments”, título que remete à ideia desenvolvida na própria novela a respeito das sugestivas caixas de arquivo, dentro das quais se guardariam fragmentos da vida pessoal, sem descartar o risco de mistura-las com fragmentos alheios – o que comprometeria a real informação daquelas histórias de vida.

Segundo R. Robin, nesse mesmo enlace, o acontecimento no café Select que instigou a curiosidade de apropriação identitária também teria inspirado a construção da obra teórica *Le Golem de l'écriture*. Dessa forma, a terceira parte da obra é dedicada à representação e simulação das identidades fantasmáticas. Nessa terceira e última parte da obra, uma subcategoria é dedicada à Sophie Calle para falar da apropriação de identidades narrativas dessa escritora da autoficção. Assim como ocorre, em particular com Kafka, todos os escritores a quem R. Robin dedica uma atenção especial em suas obras são artistas com os quais ela se identifica, uma identificação que vai do plano cultural ao estilo textual. É com essa percepção que M. Bernadette Porto, em recente artigo publicado na *Interfaces Brasil/Canadá*, aproxima R. Robin e Sophie Calle para falar das “encarnações da polifonia do sujeito” (2010: 238). No estudo da autora do artigo, ambas estão relacionadas pelo aspecto camaleônico, pela astúcia atribuída à figura de Proteu, que permite transformar ou camuflar marcas pessoais para fugir de qualquer essencialismo identitário. Polifonia ou encarnação, estes são apenas atributos que, somados a tantos outros como o duplo, o Golem, o *diddouk*, o biografema, a biografia ou bioficção, dão conta das projeções autoficcionalistas da escrita de R. Robin.

Em *Le Golem de l'écriture*. De l'autofiction au Cybersoi, ela afirma que todo texto contemporâneo, seja ele romance, autobiografia ou autoficção, obstina-se a misturar, a confundir os traços, as referências e, com isso, obstina-se também a buscar intensamente a polifonia do sujeito, sua disseminação, sua incapacidade de

textos da página pessoal da autora.

se enquadrar em sua própria imagem por meio de todos os tipos de procedimentos de escritura, de textualidade, que vão do duplo à ventriloquência (1997: 25)

O texto torna-se, então, com todos os artifícios da imaginação, um espaço de criação, de mediação entre vida real e ficção, de engendramento do eu, porém não da busca da forma perfeita, mas da perpetuidade do vestígio, do biografema. Por tal razão, o Golem do escritor, também ganha terreno fértil no ciberespaço, local em que os desdobramentos do eu dialogam com um outro perfil de leitor(es), um “outro” virtual, em um jogo de identidades móveis, fictícias, como bem se observou na manipulação de identidades virtuais criada pelo personagem Michel da novela “Le dibbouk inconnu”.

Na tela, a identidade virtual é elemento de múltiplas experimentações que vão à criação do que R. Robin chamou identidade ciborg (1997: 255). Nesse espaço de “quase-vida” a identidade pode ser simulada ou dissimulada, conforme a vontade de seu criador. É mais um espaço de escritura no qual a autoficção e as bioficções tornam-se verossímeis, reais no limite do virtual. Não é por acaso que há uma confusão de identidades, por exemplo, entre o personagem Michel e seus duplos virtuais: David e Rivka.

R. Robin lembra, nessa novela, e na voz da personagem do escritor Michel Himmelfarb, que escrever sobre os duplos é também escrever sobre perturbações da personalidade, personalidades múltiplas, possessões, feitiçaria e outras desordens que fazem com que o sujeito não saiba mais quem ele é. Nessa possessão de identidades alheias pelo bioficcional, ela desenvolve um outro aspecto do duplo que é o da relação com o outro enquanto parte integrante do “eu”. Voltando ao verbete de C. Cunha, sublinha-se a seguinte reflexão:

Cada “eu” é *DUPLO* do outro, com o qual se identifica. As mesmas representações, as mesmas características essenciais são então reconhecidas em cada um destes sujeitos. Ambos são o espelho de si-mesmos, pois cada “eu” se revê no outro “eu”, como se este outro “eu” fosse um espelho que lhe devolve a sua imagem.

Por tal razão, a bioficção não pode ser tratada como uma categoria independente de gênero, mas sim uma subcategoria do autoficcional. Ela está interligada à autoficção na medida em que representa projeções ou duplos do autor, seres de ficção, ou ainda, vidas (bio) ficcionalizadas no textos e com as quais o escritor se identifica em algum aspecto – seja ele em traços afetivos do plano familiar ou cultural, como se observa nas novelas de R. Robin.

Em produções marcadas pela escrita fragmentária do eu em formas não canônicas, ou seja, do “fora-do-lugar” ou “fora-do-gênero”, tal como definiu R. Robin, é natural que aflore dela a instabilidade da identidade do sujeito e, por consequência, a incompletude acompanhada da necessidade de identificar-se com o outro. Por isso, a noção de espaço biográfico, explorada pela pesquisadora L. Arfuch (2007) e apresentada no capítulo anterior, ajuda a compreender a reconstrução identitária do sujeito-escritor em diferentes formas narrativas, bem como a necessidade de subjetivação e identificação com o outro para que possa articular, mesmo que temporariamente, uma imagem de auto-reconhecimento. Esse aspecto é notado na construção das bioficcões de *L'immense fatigue des pierres* no que diz respeito às projeções da autora em seus personagens, o que revela o forte desejo de ser outro.

A escrita bioficcional permitiria o uso de recursos como a paródia para imitar, de forma distorcida, estruturas literárias fixas, tais como a biografia e a autobiografia. A estes recursos é acrescentada a ficção que possibilita, na escrita bioficcional, recriar o seguimento de um acontecimento findado, manipular novos desfechos, ou seja, a recriação do passado pela ficção textual da vida. Isso também é observado na novela “Le dibbouk inconnu” quando, na tela, Michel Himmelfarb cria o perfil virtual de sua irmã Rivka, supostamente morta nos campos de concentração. É na internet que Michel lhe dá sobrevida, uma bioficção.

Se a autobiografia manifestava o obsessivo desejo de se contar ao outro, a autoficção e a bioficção manifestam muito mais o desejo de olhar-se no espelho textual, contar-se outra história, reinventar-se. Em contraponto à forma clássica autobiográfica que dava ênfase à relação do eu com sua história e sociedade, as demais formas narrativas do eu vão ao encontro de imbricações de uma vida real, fictícia e imaginada, ou melhor, à relação do sujeito com o eu pessoal, com o eu escritor e o eu personagem de ficção. Nesse jogo de semi-deus no qual o escritor manipula sua vida ou inventa nova existência, privilegia-se o biográfico como ponto de partida.

É necessário estabelecer aqui uma breve distinção entre “biográfico” e “biografia” apontada por Robert Dion. Para o pesquisador, o “biográfico”, termo instaurado por Alain Buisine, definiria-se pelo retorno do escritor em personagem sob seus diversos avatares (Dion, 2005: 17), o que pode ocorrer tanto em ficções, ensaios, peças de teatro como também em biografias clássicas e seus desdobramentos. Tal concepção remete à manipulação do ficcional, o que estaria claramente na base da construção biográfica.

Em 1990 A. Buisine e Norbert Dodille realizaram um colóquio intitulado “Le biographique”. No cabeçalho do cronograma disponível na página virtual do evento, pode-se ler uma breve definição do termo proposta pelo seu criador:

Le biographique, d'ailleurs, ne délimite pas un champ, mais au contraire invite à pratiquer des itinéraires en traverse, qui remettent en question des dichotomies installées comme l'auteur et l'œuvre mais aussi le texte et le hors-texte⁷⁰.

Itinerários transversais, como define com propriedade o teórico, mas também pode ser considerado mais um desvio autobiográfico, como se propõe pensar neste estudo, pela simples consideração de que a biografia limita-se a descrever a vida de uma pessoa real de destaque histórico e social.

⁷⁰ <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/biographiqueprg90.html>

A. Buisine, no sítio do colóquio, declara ter sido das extensas discussões a respeito da autobiografia que nasceu a possibilidade de se explorar outras formas textuais que contornam esse gênero clássico. Embora o pesquisador não se refira à autoficção enquanto forma marginal da produção autobiográfica, ele propõe na abertura oficial do evento a conferência intitulada “Biofictions”, publicada um ano depois na *Revue des sciences humaines*, nº 224. Mesmo não tendo acesso a essa publicação no sítio do colóquio, o termo está registrado na página virtual da *Fabula*⁷¹, que atribui a criação do termo a A. Buisine e também lança uma breve apresentação que diz ser “bioficção” todo texto literário cujo quadro narrativo se une ao da biografia. Trata-se, portanto, de textos que, além de terem como tema a vida humana, produzem vidas lendárias ou sonhadas de personagens que possam ter ou não referentes históricos confirmados. É o que poderia caracterizar a obra de Benjamin Wilkomirski, cuja polêmica está centrada na invenção de uma memória e passado fantasiados.

Em *La mémoire saturée*, R. Robin faz menção à controversa obra de B. Wilkomirski, *Fragment: une enfance 1939-1948* (1995), que, assim como aquela de J. Kosinski, seria uma aparente reapropriação da memória, ficção em torno do vivido que se confunde com o relato autobiográfico. Trata-se do relato de uma criança que sobrevive ao genocídio, história narrada em primeira pessoa, repleta de sensibilidade e reveladora de atrocidades vividas nos campos de concentração. O detalhe é que a obra é pura ficção. Nem autobiografia, nem literatura de testemunho e, segundo R. Robin, tampouco autoficção. Essa obra, diferente de outras de caráter autoficcional que dão conta do *mentir-vrai* de L. Aragon (cf. nota 14), seria para R. Robin o oposto do “mentir a verdade”. Seria ela um *vrai mentir*, uma apropriação mentirosa de sua inscrição na história que levou o autor da obra a negar muitas vezes a farsa literária? Essa “mentira da verdade” tomou dimensões psicológicas tão profundas a ponto de o autor perder o limite entre real

⁷¹ <http://www.fabula.org/atelier.php?Biofiction>

e ficcional. Ganhador de inúmeros prêmios destinados a escritores da memória da Shoah, ele também participou da *Children of Holocaust Society* [Sociedade das crianças do Holocausto] e tornou-se amigo de muitos sobreviventes que encontrou ali (Robin, 2003: 228). Anos mais tarde, historiadores que investigaram o passado do autor alegaram que ele havia conhecido os campos de concentração na “condição de turista”, depois de provarem que ele teria nascido e vivido na Suíça alemã⁷².

Na tentativa de entender os motivos de B. Wilkomirski para falsificar por completo a memória da infância, R. Robin se apóia no “negacionismo” que sempre procurou contestar o genocídio ocorrido na Shoah. Mais do que uma crise de identidade ou uma estratégia de marketing, estaria aí a reação contrária ao movimento que tentou negar a existência das câmaras de gás. A invenção de B. Wilkomirski seria o reflexo de sua identificação com as vítimas; um heroísmo inverso que dá sentido à vida (Id. p. 237).

Essa reação de autores como B. Wilkomirski gera um positivismo pedagógico próprio ao desenvolvimento de uma memória sem transmissão. R. Robin explica que a memória caracterizada como tal, também chamada memória pseudo, é reflexo de um trauma que penetrou o discurso social como uma cópia mais verdadeira que o acontecimento original; uma cópia que encontra em si mesma seu próprio referente (Id. p. 238).

R. Robin poderia ser, então, considerada uma escritora que produz em paralelo a essa nova modalidade. Parcialmente escritora testemunha, autobiógrafa, biográfica⁷³ e biógrafa familiar, ela consegue abstrair um

⁷² No Brasil, o escritor Márcio Seligmann-Silva, referência incontornável nos estudos da Literatura de Testemunho, chega a apontar a obra de B. Wilkomirski como um dos exemplos máximos da literatura desse gênero, uma das maiores contribuições que o século XX deixará para a rica história dos gêneros literários (2005:110). Infelizmente, ao que se percebe, enquanto referência de testemunho, tal atribuição é equivocada. A reflexão sobre biografema, conduzida neste capítulo, permitiu observar que se nenhum traço peculiar ao autor foi preservado, não há razão para classificá-la como autoficção ou bioficção.

⁷³ A palavra é empregada para fazer referência ao biográfico, diferente da biografia.

determinado momento da história da humanidade (a Segunda Guerra Mundial) em sua micro-narrativa pessoal (autoficções) e sua micro-história familiar (bioficções).

Na retomada geral deste subcapítulo, os elementos tratados e o encaminhamento das discussões propostas pretendem contribuir para aproximar do texto de R. Robin a definição de V. Colonna para autoficção, ou seja, uma fabulação de si. Esse jogo fabular, pensado próximo às bioficções, possibilita que outros desdobramentos e aplicações da autoficção se mostrem viáveis e possíveis. O criador do termo, S. Doubrovsky, em entrevista concedida à estudante e pesquisadora Laure-Marie Aubertin, mostra-se ciente de não serem sua definição e sua aplicação de autoficção as únicas no campo desse estudo. Ele reconhece a existência de mil formas de se conceber a autoficção e cita como exemplo a teoria de V. Colonna que permite a criação de outra existência. Sendo assim, cada autor que produz autoficção estaria na encruzilhada de diferentes caminhos que favorecem a criação de diferentes obras.⁷⁴

Nesse terreno fértil e móvel no qual a autoficção procura cada vez mais deixar seus rastros, ramificar-se e fertilizar os imaginários, biografema, biográfico e bioficção acabam por revelarem-se avatares do autoficcional.

3.2 “Gratok, langue de vie langue de mort” e “Manhattan Bistrô”: novelas autoficcionais

Je n'écris pas sur la guerre, mais avec la guerre. Dans mon écriture de fiction, j'ai recours aux formes du collage, du montage, de l'assemblage, à tout ce qui peut faire trace des temps désajointés que nous avons vécus (...)
Régine Robin

As duas novelas anunciadas no título deste subcapítulo e que compõem a coletânea *L'immense fatigue des pierres* são apresentadas separadamente para

⁷⁴ Conferir entrevista no sítio: www.autofiction.org.

que o leitor possa acompanhar a progressão autoficcional na produção robiniana, bem como as múltiplas ramificações da escrita do “eu”. A autora também optou por uma forma intermediária, a novela, situada entre o romance e o conto, para dar seguimento aos seus experimentos autoficcionais. Lembrando ainda que um aspecto da narrativa autobiográfica é preservado nessa escolha, ou seja, a novela reforça o caráter narcisista do sujeito na medida em que centraliza a ação na trajetória de um único personagem: o protagonista.

Até o momento, a instância narrativa da obra autoficcional sempre foi um ponto de questionamento. A preocupação maior parece ser se ela está mais voltada para o romance ou para a autobiografia. No entanto, os teóricos que discutem autoficção, jamais pensaram em outras estruturas narrativas pelas quais a autoficção poderia se manifestar. Por tal razão, pretende-se mostrar neste subcapítulo a possibilidade de se escrever autoficção em uma novela. Sendo assim, uma breve apresentação e análise das duas novelas selecionadas são necessárias.

A história contada em “Gratok, langue de vie, langue de mort” se passa em Paris, bairro de Belleville, no ano de 1944 com a ocupação nazista e o refúgio de um grupo de judeus. Protagonizando a história encontra-se uma menina judia que se vê dividida entre dois mundos, entre duas culturas e entre duas línguas, o francês e o iídiche. Sobre ela, o leitor é informado de que tem pouco menos de seis anos e que seu pai é prisioneiro de guerra. Em Paris, ela e sua mãe precisam se esconder para escapar da prisão massiva para deportação realizada pelos alemães. Junto de outros judeus, elas se refugiam em uma velha garagem que os abrigava sempre à noite. Durante o dia todos saíam e participavam de atividades diversas. Entretanto, a menina, a única do grupo da garagem, não usava a estrela no braço devido à pouca idade, fato que lhe causava estranhamento com relação aos outros. Inicialmente ela queria ser como eles; e para isso, queria uma estrela para ela e seu urso Gratok. Porém, ela percebeu que aqueles que usavam a estrela no braço falavam iídiche e quando falavam iídiche do lado de fora da

garagem, pelas ruas, eram levados pelos soldados. Somente na garagem era permitido falar essa língua, mas, como todos se reuniam ali à noite, não se podia fazer barulho; qualquer barulho poderia denunciá-los. Todos deveriam ficar ali na escuridão, sem luz e deveriam se calar ou sussurrar falando em voz baixa.

Enquanto a mãe realizava suas atividades diurnas de costureira, a menina ficava aos cuidados de uma jovem francesa chamada Juliette. Para a tranquilidade da mãe, a menina teria alguém para criá-la e educá-la, caso ela fosse capturada pelos nazistas. Uma obsessão, um medo que a perseguia.

Junto de Juliette, que a levava para passear e ir ao teatro, a menina conheceu uma atmosfera diferente daquela da garagem. Era um lugar de luz e de conversas em francês, que a dividiu entre dois mundos: o da morte e o da vida (1999: 90). Ambos ambientados por suas línguas, ou seja, o iídiche, língua da morte que “cheirava a gás e a fumaça” (p. 93) e o francês, língua da vida. Mesmo assim, a menina era proibida pela mãe de falar em francês por causa do forte sotaque que poderia denunciar suas origens. O francês era a língua que ela sonhava um dia falar como Juliette: “-Tu sais, quand je serai grande, je parlerai français comme toi. On fera du bruit et on allumera toutes les lumières. Je parlerai le français, pas le yiddish (...)” (p. 91).

Diante desse problema, dessa incapacidade ou limitação para falar as duas línguas e face ao sentimento de estar dividida entre dois mundos opostos, a menina se viu forçada a criar um lugar intercalar para ela e seu urso:

Elle apprit à séparer les deux mondes (...). Elle savait qu'elle appartenait aux deux et que sa vie avec Gratok, les histoires qu'elle lui racontait, c'était l'entre-deux, une façon d'échapper à cette coupure (p. 90).

Para tratar do “entre-lugar”, é válida a referência do verbete de N. Hanciau sobre o termo. Para ela, esse terceiro espaço pode parecer um lugar vazio ou de clandestinidade (2005: 125), elementos que reforçam a característica de refúgio

criada pela menina judia. É nesse espaço do entre-dois que se criaria uma atmosfera de reconforto, de isolamento, mas, ao mesmo tempo, de proteção.

Os dois mundos antagônicos podem ser reconhecidos pelas palavras que, no texto, os caracterizam e, ao mesmo tempo, os contrapõem: os judeus, a garagem, a noite, a prisão, o proibido, a escuridão, o silêncio, a tristeza, as lágrimas, o iídiche e a morte, em oposição aos não-judeus, às ruas, ao dia, à liberdade, à permissão, à luz, a conversa, à alegria, ao riso, ao francês e à vida. Já o terceiro mundo, do qual a menina e seu urso passam a fazer parte, torna-se um espaço imaginário, um lugar repleto de lembranças familiares, dos bons tempos vividos na Polônia e na Bielorrússia, assim como um lugar cheio de esperança; esperança de encontrar o pai que era prisioneiro em uma estalagem dos campos de concentração da Alemanha.

As fronteiras, sem dúvida, só podem existir a partir da confluência de elementos contrários. É ela que delimita os avanços de um sobre o outro e, ao mesmo tempo, neutraliza o conflito entre eles. N. Hanciau mostra no referido trabalho que estudar as fronteiras faz com que se compreenda o sentimento de inacabamento e de ilusão que nascem da incapacidade de conceber o “entre-dois-mundos” (2005: 133). Se para a personagem da novela existe o conflito de não-pertença em dois mundos diferenciados, uma crise identitária emerge nesse espaço intersticial, motivadora do preenchimento dessa lacuna que, pelos recursos do imaginário, ganha dimensões que vão além de qualquer realidade vivenciada. E se para M. Laroche, citado por N. Hanciau, a junção dos contrários é capaz de criar novas identidades ou evocar uma realidade original (Id. p. 129), pode-se, com essa reflexão, entender o porquê de a menina produzir, em seu mundo imaginário, uma nova identidade representada por um código linguístico inventado e que somente ela e seu urso dominavam:

Mais dans quelle langue lui a-t-elle donc parlé durant si longtemps, tant d'heures et tant d'années. Ce ne pouvait pas être le français. (...) À

coups sûrs, ce n'était pas en yiddish (...). Elle avait dû inventer une langue pour elle et pour lui, des écholalies plaintives déchiffrables par eux seuls, les mettant à l'abri des adultes et, pensait-elle, des Allemands (p. 95).

Nota-se que, nessa novela, R. Robin dá destaque à língua enquanto elemento distintivo da identidade de sua personagem, sendo também indispensável na identificação da pertença de um indivíduo a determinado grupo social e/ou cultural. Z. Bauman (2005), em sua entrevista sobre identidade, concedida a Benedetto Vecchi, reconhece que, de acordo com as decisões e os caminhos que se percorre, a “identidade” e a “pertença” tornam-se móveis e o indivíduo, por consequência, não consegue ter uma identidade sem ter uma pertença. Na novela de R. Robin, observa-se um conflito entre a identidade e a pertença revelado pela insegurança do uso das duas línguas em questão e a criação de uma terceira, espaço de refúgio, mesmo que sem vínculos culturais ou territoriais.

Mergulhada em um universo de estranheza diante de uma realidade que a ameaça e a repulsa por conta de sua cultura, a menina da novela de R. Robin embarca em uma diáspora imaginária. Essa dispersão, esse desvio da realidade permite-lhe visitar a Polônia de seus ancestrais e, ao mesmo tempo, partir em busca do pai prisioneiro dos nazistas.

Sem desconsiderar a definição original da palavra “diáspora”, associada à dispersão do povo judeu, S. Hall a entende como um conceito apoiado na diferença e fundado na construção de uma fronteira de exclusão e oposição. É baseado nessa premissa que a postura da protagonista dessa história se manterá até o movimento de liberação de Paris, acontecimento que marca o fim da guerra.

Quando a liberdade se torna concreta, quando a ordem se restabelece com o apoio dos americanos e com o retorno do pai que sobrevivera ao campo de concentração, a menina não vê mais a necessidade de se refugiar em um mundo imaginário, tampouco em uma língua inventada, pois a língua francesa torna-se soberana, a língua da sobrevivência, e o ídiche uma língua morta com a guerra:

Cette fois, le yiddish n'était pas seulement une langue de mort, dangereuse, la langue des porteurs d'étoiles, mais la langue des morts, de tous ceux qui avaient disparu en pensant, en rêvant et en parlant dans cette langue (p. 93).

Simbolicamente, seu urso Gratok representava a fronteira que a conduzia para a língua e o mundo imaginado. Com ele, a menina realizava suas viagens imaginárias e estabelecia longas conversações. Por isso, ela o esquece, o abandona no instante em que volta à nova realidade:

Elle ne sait plus où est passé Gratok dont elle ne se séparait jamais. Elle l'avait encore avec elle à la Libération lorsqu'elle courait derrière les camions américains (...). Elle tenait Gratok de la main gauche, mais il avait perdu une patte entre-temps. Après, comment savoir ce qu'il est devenu? (p. 94)

Sem nunca ter entendido a perda de Gratok e tudo o que ele representava durante a guerra, a menina tenta compreender o episódio lembrando-o cinquenta anos mais tarde. É assim que, na maturidade, ela faz um retorno ao passado, restabelece ligação com suas origens e tenta recuperar, através da memória e do exercício de tradução, a identidade cultural contida em uma língua que, um dia, tentou apagar.

No final da novela, é um narrador onisciente quem vai recuperar os dois momentos da vida da personagem: a menina e sua estratégia de sobrevivência da realidade da guerra e a mulher, escritora, tradutora do iídiche, que reflete sobre o episódio do passado e a influência que causou em sua profissão. O narrador pode ser facilmente confundido com a escritora R. Robin, que realiza uma *mise en abyme* na construção da própria obra. Cabe retomar aqui a definição de A. Rita (2005) que diz tratar-se de uma reflexividade literária. Ela parte do estudo de André Gide, para quem o termo é usado na referência à visão em profundidade e com reduplicação reduzida, a exemplo das caixas chinesas e das *matrioshkas*, as bonecas russas. A. Rita explica que, seja qual for a modalidade de interpretação, a

mise en abyme denuncia a dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa da ficção de um de seus aspectos. Isso reforça a intencional presença da autora no texto, bem como a proximidade desse termo à narrativa autoficcional, apontada no capítulo teórico desse estudo, nos pressupostos de Olivier K. (cf p. 68 desta tese). A relação de proximidade de uma produção em *mise en abyme* com a autoficção faz pensar, principalmente, na classificação dessa novela.

A presença ou interferência da autora no fluxo textual também pode ser observada nas novelas “L’immense fatigue des pierres” e “Agenda”. Em ambas, uma voz diferente da voz das personagens, e que se destaca por assumir um “eu”, aparece para dialogar com o leitor e projetar esse olhar sobre a própria construção da novela. Assim, é possível associar biografemas em evidência um forte desejo autobiográfico (convertido, talvez, em uma escrita autoficcional e bioficcional) constatado pela semelhança entre a trajetória de vida da menina de Paris, tornada mulher escritora e tradutora, e o percurso de R. Robin.

As identidades homônimas entre as personagens da novela “Gratok” e a escritora não são evidentes, pois o nome da menina nunca é mencionado. Mesmo assim, os diversos fragmentos, os vestígios encontrados em outras obras confirmariam a hipótese da homonímia nas três instâncias.

Uma das primeiras referências dessa proximidade encontra-se em *Le cheval blanc de Lénine*. Nela, lê-se o quanto Belleville, bairro indicado pela autora como sendo o lugar em que cresceu em Paris, tinha, para ela, o valor simbólico do *shtetl* de Kaluszyn. Também, na sequência da mesma obra, R. Robin relembra a atividade de costureira da mãe e o dia em que escapou da prisão em massa, realizada em julho de 1942 (1979: 18-19) – informações que fazem parte da construção da novela “Gratok”. Junto à primeira página, o leitor encontra a ilustração do mapa do bairro, onde é possível verificar a exata localização do terreno vago da garagem. No texto, o terreno é situado no final da rua Vilin, próximo à passagem Julien-Lacroix. Ainda em *Le cheval blanc de Lénine*, pode-se

ler a mesma referência e a memória dos mesmos sentimentos de tensão vividos naquele local que serviu de esconderijo:

Par quelle erreur d'aiguillage, par quel grain de sable dans la machine, avons-nous quitté la maison, nous sommes-nous réfugiés dans le terrain vague de la rue Vilin, retenant pendant un jour et une nuit notre respiration, hagards? Bref, le temps avait changé de nature depuis (1979: 25).

Mais adiante, outra referência que remete ao mesmo episódio. Lembrar o mesmo acontecimento é refletir acerca do acaso de sua existência: “Mon existence, un hasard. La décision de partir, de rester à Paris, ou encore, de quitter le logement en juillet 1942, d’aller dans ce terrain vague. Maman je ne dirai rien quand les Allemands vont passer, je serai sage – tais-toi, dors” (p. 75).

Em uma rápida busca na internet por informações a respeito do bairro Belleville é possível encontrar curiosidades que ajudam a compreender o mosaico de vestígios que se entrecruzam na produção de R. Robin. A *Wikipédia*, em língua francesa, por exemplo, fala de Belleville como o bairro que acolheu uma primeira onda de migração, sobretudo de judeus vindos da Europa central, no período que marca o fim da Primeira Guerra Mundial. Na história desse bairro também foi registrada a grande prisão massiva de judeus realizada pela Gestapo no verão de 1942 – informação que se liga ao mesmo episódio do qual a mãe teria escapado. Em seguida, nos anos de 1950, o bairro teria acolhido vários imigrantes judeus, vindos de outros continentes, que teriam criado ali o primeiro bairro judeu de Paris. Na sequência das informações contidas na enciclopédia encontramos nomes de celebridades que alimentam a história cultural do lugar. Na literatura, merecem destaque Romain Gary e Georges Pérec, ambas influências marcantes na produção intelectual de R. Robin, mas, pelo que se observa, referências culturais de suas origens.

Outras lembranças pessoais da escritora que correspondem àquelas da personagem da novela podem ser lidas na introdução de *La mémoire saturée*

(2003). Destacam-se as lembranças de Juliette, a moça que cuidava dela e a escondia em sua casa; do cuidado que tinha com os “homens de uniforme”; da Liberação de Paris e de Belleville (p. 14-15).

Misturados a lembranças e sentimentos pessoais da escritora também se imbricam episódios que lhe foram contados. R. Robin admite essa “transmissão” de lembranças e dá como exemplo a situação da distribuição das estrelas amarelas que os judeus deveriam usar. Na novela “Gratok” o leitor toma conhecimento do sentimento de estranheza que sentia a menina por não carregar no braço a estrela que todos os outros usavam. Na introdução de *La mémoire saturée* R. Robin dá mais detalhes desse fragmento de sua infância que remete, mais uma vez, à questão cultural e identitária:

(...) au commissariat n'en donne à ma mère que deux, une pour elle et une pour mon frère. Elle me porte dans ses bras. Je suis encore bébé. Le décret de Pétain⁷⁵ stipule que les enfants de moins de six ans ne porteront pas l'étoile. (...) Je me mets à hurler car je tiens à ce bout de chiffon qu'on distribue à tout le monde sauf à moi (je dois avoir deux ans). Ma mère, effrayée par le bruit que je fais, en prend une sur la table ainsi qu'une épingle. Elle m'en fixe une sur le pull-over, mais dans son trouble, elle me prend un bout de peau. Je hurle de plus belle, sans comprendre ce que pouvait signifier ce geste qui épinglait littéralement une identité assignée sur mon corps (Id. p. 15)

Identidade que lhe foi fixada à pele, mas que hoje, considerando a temática que envolve a obra de R. Robin, é identidade-memória, identidade-herança que voluntariamente é recuperada e registrada no texto.

Embora a mesma lembrança seja verificada em *Le cheval blanc de Lénine* (cf. 1979: 19) e citada no capítulo anterior, mesmo com todas as indicações que confirmam a veracidade do acontecimento, na ocorrência do episódio, como a

⁷⁵ A determinação do uso da estrela amarela ou estrela de David faz parte das leis e ordenações antisemitas. No sítio “Mémoire juif et éducation” consta que a ordenação que impôs o uso da estrela como insígnia distintiva dos judeus é datado de 29 de maio de 1942. Todos os judeus deveriam dirigir-se à delegacia para receber a estrela e, para aqueles maiores de seis anos, estava proibida a circulação pública sem ela. A ordenação de Petin pode ser lida em *Le cheval blanc de Lénine* (p. 135), citada no capítulo anterior.

própria escritora diz, ela tinha apenas dois anos de idade. Trata-se, portanto, de uma memória transmitida e reapropriada, assim como sua identidade e a cultura que nela está subentendida; memória e relatos alimentados com artifícios da imaginação, assim como muitas outras passagens que R. Robin registra no texto. É dessa forma que verdade e ficção se imbricam para que as lembranças pessoais misturadas a lembranças transmitidas pelos relatos familiares contribuam na recuperação de um passado pessoal, familiar, identitário e na sua posterior transmissão. A escrita desses fragmentos de histórias pessoais e alheias estabelecerá, então, uma nova fronteira, agora entre a memória e o esquecimento, a verdade e a ficção. Trata-se do entre-dois que, anteriormente, estava relacionado a Gratok e à língua inventada, ambos na fronteira entre a vida e a morte.

A tradução do iídiche para o francês é uma atividade profissional em comum praticada por R. Robin e sua personagem. A escritora menciona, na introdução do terceiro capítulo de *Le roman mémoriel*, que a reapropriação da cultura em iídiche se desenvolveu por meio da erudição, da ficção e da tradução (1989: 101).

Seja na novela, seja na vida real da escritora, o texto de tradução também exerce seu papel de fronteira. Em se tratando de bioficção, a vida contada pela ficção, traduzir, para ambas, representaria uma viagem de ida-e-volta entre passado e presente, entre os mundos de vida e de morte:

Traduire des romanciers et des poètes juifs de langue yiddish, c'était à la fois passer du royaume des morts à celui des vivants. Ils ressuscitaient dans une autre langue bien vivante celle-là, mais les traduire, c'était aussi descendre à chaque fois aux enfers (p. 96).

A consciência de produzir uma escrita intersticial e de escrever com a guerra e não sobre ela (Cf. epígrafe do subcapítulo) dá nascimento a traços estéticos imprevisíveis, tais como a criação bioficcional que pode aqui assumir a dimensão de ressurreição; uma sobrevida: “En travaillant sur cette langue, elle les

rendait à la vie (...)” (p. 96). Dar a vida pelo texto traduzido ou pelo bioficcional, mas também lançar a promessa de que esse exercício de recuperação cultural pode tratar a perda, preencher o vazio do esquecimento e juntar sentimentos que a guerra fragmentou.

Quanto ao distanciamento narrativo destacado anteriormente, postura da escritora assumida em diferentes novelas, ele só é possível diante da própria condição de mobilidade de R. Robin. É a condição do estar “fora”, do ser estrangeira, migrante ou deambulante em diferentes lugares que lhe permite voltar-se pra si mesma em viagem interior para interrogar-se sobre o *status* de sua identidade cultural.

S. Hall lembra que a experiência da diáspora traz um sentimento de “nunca estar em casa”, por isso ele referencia outro teórico, Iain Chambers, que diz:

Não podemos jamais ir para casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e “autenticidade”, pois há sempre algo no meio [*between*]. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem (apud Hall, 2003: 27).

É nessa viagem que embarca R. Robin. Ela transpõe sua memória para a linguagem do texto literário e, nesse espaço de enunciação, busca reintegrar seu passado no presente textual. O efeito disso é a construção de textos híbridos que manifestam interferências heterogêneas.

S. Hall explica que na situação da diáspora, as identidades culturais são pensadas diferentemente, pois elas se tornam múltiplas. Isso porque a cultura, definida por ele como “trabalho produtivo”, não é uma questão ontológica de ser, mas de tornar-se (2003: 43). O indivíduo, então, se transforma ao longo de seu percurso; ele não será jamais o mesmo do início nem aquele desejado no final, mas sempre outro. Talvez, por esse pensamento, seria possível explicar a fato de a mulher escritora da novela não se reconhecer mais na criança do passado: “Elle

ne reconnaît plus la petite du garage, même lorsqu'elle se penche sur des photos" (p. 94). A mudança serve também para se pensar os diferentes encaminhamentos do texto autoficcional no processo de recuperação dos vestígios de uma identidade, língua e cultura judaicas. Trata-se de mutações que só são permitidas em um gênero híbrido e sem fronteiras. Na conferência que proferiu em Buenos Aires, R. Robin citou Freud que defendia a impossibilidade de se construir uma narrativa contínua de si mesmo, tal como uma unidade biográfica dividida em infância, maturidade e velhice. Isso porque, para Freud, de alguma maneira as coisas essenciais que estruturam a vida não aparecem neste cenário, além de o sujeito ser e não ser, ao mesmo tempo, a pessoa da qual se fala (1996: 32).

No exílio involuntário (por não ter escolhido nascer na França), a tradução e a escrita convertem-se em exercício do luto por meio da "narrativa de cura". S. Harel, que se interessa sobretudo pela produção de escritores migrantes no Quebec, conduz seu leitor à compreensão dessa expressão. Na literatura, diz respeito ao escritor que inventa sua vida a partir de uma fictividade plenamente consciente e é capaz de testemunhar, em sua obra, a experiência analítica. É assim que a personagem, na maturidade, assume o papel de analista de si mesma, pois é no exercício de escritora e tradutora que ela se vê capaz de expor seu conflito. Em uma passagem da novela, pode-se ler:

Elle n'a jamais compris pourquoi ce travail de traduction lui demandait tant de peine et faisait monter en elle une si terrible angoisse. (...) Chaque mot de cette langue, chaque vers ou chaque phrase qu'elle tentait maladroitement de traduire, auraient pu avoir été prononcés sérieusement, ludiquement, amoureuxment ou avec colère par ceux dont les bouches s'étaient définitivement tuées (2000: 96).

No artigo "Le sujet de l'écriture", R. Robin explica que a experiência analítica presente no texto, vai ao encontro da autobiografia ou de toda tentativa de inscrever o biográfico na ficção (1995: 111). Indo mais além naquilo que seria a própria criação de sua escritura, ela diz tratar-se também de reapropriação da

própria história, da verdade do sujeito pela psicanálise. A ficção, por sua vez, estando próxima do biográfico ou da autoficção, permite que o escritor se aproprie de todos os lugares, interprete todos os papéis, experimente todas as identidades para melhor opor a sua própria identidade. Dessa forma, seria possível entender que em todas as novelas que compõem a coletânea encontra-se o espaço para a experimentação analítica de R. Robin. Nesse espaço camufla-se seu jogo especular que olha criticamente para si mesma por intermédio de suas personagens bioficcionalis. Em *Le cheval blanc de Lénine*, ela admite que através das pesquisas nos arquivos é possível reviver as histórias, o passado, incorporar identidades devido ao conhecimento íntimo através dos documentos (Cf. p. 48-49). Com essa declaração tem-se a confirmação de que R. Robin não somente manipula sua identidade, cuja base está no conflito de uma dupla pertença, mas que também apropria-se de identidades, biografias ou biografemas alheios para recomposição do que seria uma genealogia cultural.

No mesmo artigo publicado em 1995, a ficção aparece como mecanismo que faz emergir a verdade, permitindo a reconquista identitária. Sendo assim, a mesma experiência analítica vivida na passagem citada sobre tradução pode ser observada na reflexão que a autora desenvolve em sua página virtual. “Boîte de vie, fragments” conduz o leitor ao enlace “Rivka”. Nele é possível ler esse jogo de analista e paciente diante da recuperação da identidade herdada, a judia, bem como da necessidade da autora de querer saber lidar com essa dupla pertença:

Ton vrai nom, c'est Rivka. Le passage de Rivka à Régine Robin est toute une histoire qui est passé par Régine Ajzersztejn – et par Régine Aizertin, puisque ton père a fait changer son nom.

Rivkale plutôt, tu n'as jamais eu le temps de devenir Rivka, tu as toujours été la petite Régine parce qu'il y avait une autre Régine dans la famille (...) Cette Rivkale, c'est toi petite et puis c'est toi dans la fiction. Là tu te retrouves totalement, parce qu'au fond, si tu étais née en Pologne, tu serais morte bien sûr aujourd'hui, mais tu serais restée Rivkale et personne d'autre. Je dois à la France d'avoir été Régine. Tu sais à peu

près aujourd'hui quelle part en toi est Rivka, quelle part est Régine Robin, mais ç'a n'a pas été facile⁷⁶.

Em se tratando de um fragmento da página pessoal de R. Robin, observa-se que o conflito identitário está ligado ao universo cultural e linguístico, temas que permeiam a construção de seus textos. Por isso, os biografemas ligados a esses elementos são constantemente retomados em suas obras. Mesmo sem saber o nome da personagem da novela “Gratok”, o fragmento conduz à dedução de que a pequena menina de Belleville é Rivkale recriada personagem da ficção. A necessidade de ficcionalizar essa outra identidade é comprovada na recorrência do nome em diferentes novelas dessa coletânea.

Com o exercício da ficcionalização de si, R. Robin consegue reverter o que ela chama de “luto da origem”, expressão que dá nome ao ensaio teórico publicado em 1993. Diante da impossibilidade de realizar o luto, processo que para Freud (1916) resulta no encontro de elementos que substituam o que foi perdido, ela vai encontrar no texto a forma de viver as duas identidades e processar a dupla pertença cultural.

Para L. Arfuch, se a língua é quase indissociável da reflexão identitária, em R. Robin ela seria crucial (Robin, 1996: 10), o que se afirma em *L'amour du Yiddish*, publicada em 1984, sendo o nome próprio a marca de pertença étnica e cultural. Sua argumentação se apoia também no estudo S. Freud, para quem o nome constitui parte essencial da personalidade, uma propriedade importante carregada de toda sua significação concreta (p. 24). Nasceria daí a necessidade de aceitar a dupla pertença, assim como a necessidade de ficcionalizar a identidade cultural subjacente ao nome em ídiche. Sem esquecer, é claro, que muitas vezes o primeiro nome da escritora aparece igualmente em algumas de suas obras grafado em hebreu.

⁷⁶ Robin, *Page de papiers perdus*. http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136/HTML/index_rivka.htm.

A reflexão que ela desenvolve ao longo de *L'amour du Yiddish* certamente alimenta a posterior publicação de *L'immense fatigue de pierres*. Outro exemplo pode estar na questão linguística que permeia a crise da menina de Belleville, personagem da novela apresentada. Na abertura de sua obra teórica, R. Robin lança um polêmico questionamento: Qual é a língua do judeu? Qual é a língua do escritor judeu? (1984: 11) Uma crise identitária se instaura principalmente diante dessa incerteza, já que os judeus transitam entre o hebreu, o iídiche e sempre mais outra língua que, geralmente, é a do país de acolhida para os que viveram a diáspora. Sendo assim, pode-se dizer que muitos escritores estariam situados no “entre-duas-línguas”, visto que a escolha pela língua da escrita será a terceira – língua da comunicação, da dinâmica atual. Kafka seria exemplar desse entremeio linguístico, pois sua língua de empréstimo é o alemão. Na visão da escritora, o lado positivo desse multilinguismo, característica própria do judeu, é que ele permite pôr em evidência sua heterogeneidade (Id. p. 18).

No breve panorama da situação das línguas do universo judaico, R. Robin lembra que embora seja o iídiche a língua materna dos judeus da Europa central e oriental, ela se tornou desvalorizada, negada, desconstruída e considerada gíria. O hebreu, desde 1917 foi barrado e rejeitado por ser entendido como língua reacionária e religiosa.

A forte ligação de R. Robin com a língua de sua infância, o iídiche, pode também ganhar outra dimensão interpretativa. Isso porque se trata de uma língua compósita. H. Bunse, estuda profundamente as origens e a construção do iídiche, explica que é uma língua afim do alemão e pertencente às línguas germânicas, mas possui caracteres hebraicos embora sua estrutura frasal seja alemã. O vocabulário é composto de 70 a 75% de palavras do alemão, as demais são hebraico-aramaicas oriundas da Cabala, do Talmude, de outras fontes e também contém elementos românicos e eslavos (1983: 23). Assim, o caráter híbrido próprio da língua de suas origens estabelece forte relação com a condição atual

da escritora R. Robin que transita em diferentes áreas do saber e transpõe a heterogeneidade de sua formação e identidade para o texto híbrido situado no fora-do-gênero.

As perguntas lançadas na abertura de *L'amour du Yiddish* farão com que o leitor acompanhe a escritora na (re)descoberta da língua que está diretamente ligada à cultura judaica e a sua família. Nessa obra, ela faz questão de lembrar que no longo processo de reapropriação linguística, tornou-se herdeira de uma cultura, mas não de uma tradição. Por isso a necessidade e o comprometimento que envolve o exercício de tradução. Traduzir escritores judeus é trazer para a atualidade a cultura de um povo antes limitada aos que dominavam esse idioma; é proporcionar uma dinâmica da judeidade e fazer com que essa história cultural dos judeus ganhe sua legitimidade epistemológica. De certa forma, a intencionalidade de R. Robin, subentendida no trabalho de tradução e da escrita que sempre recupera a temática judaica e da guerra, responde ao questionamento de H. Bunse em seu estudo sobre a língua dos judeus: Qual será o futuro do ídiche e de sua literatura quando as gerações que ainda dominam o idioma começarem a morrer? (Id. p. 25 e 44)

* * *

“Manhattan Bistrô” é a última novela da coletânea *L'immense fatigue des pierres*. Nela, a escrita vai trabalhar com o hipotético, com o imaginário de vidas encadeadas à sua, que poderiam ser diferentes se as escolhas e as decisões tivessem sido outras.

A história é situada no bistrô Manhattan, 17 de outubro, sem referência de ano. A narradora e personagem acende primeiro seu cigarro Saint Moritz Menthol para depois recuperar, na bolsa, suas cadernetas, agenda, folhas, anotações e uma caneta. Ela lê o fragmento de uma obra que fala da importância de registrar o

nome dos que se foram, pois quem os lê no texto torna-se o “falante dos mortos”. Influenciada por essa leitura, a personagem vai refletir sobre a construção de uma obra que trate disso e que recupere os cinquenta e um mortos da família. Aqui a produção gira em torno da família, uma reflexão sobre sua árvore genealógica e que poderia ser a sequência de *Le cheval blanc de Lénine*, sob outro título. É com essa sucessão de biografemas que o leitor encontrará, já nas primeiras páginas da novela, a identidade homônima entre autora, narradora e personagem.

É assim que, no Manhattan, a personagem autoficcional segue imaginando a construção dessa outra obra, a qual teria o primeiro capítulo escrito no condicional da língua francesa (futuro do pretérito do modo indicativo na língua portuguesa) para tratar de uma memória provável, plausível e potencial do tornar-se outro. Essa outra possibilidade de vida começaria então com a chegada das duas famílias, os Ajzersztejn e os Segalik, na América, em Nova Iorque, por volta de 1908. Nesse momento da narrativa, ela refaz o itinerário de seus familiares, dando-lhes vida próspera em território americano e, conseqüentemente, chegando a outro desfecho de sua própria vida:

Je suis née le 10 décembre 1939 à New York. Mon père dirige un orchestre de jazz, ma mère organise ses tournées, tiens les comptes. Nous habitons le Upper East Side. Je fais mes études à Harvard. Je rencontre un play-boy friqué et tout et tout.
Rien ne change et tout change. Le nom d’abord. Rivka Ajzersztejn n’est pas devenue Régine Robin, mais Rebecca Ajzersztejn (prononcer Ajerstin). Une Américaine (p. 180).

Em *La mémoire saturée* é possível ler a referência à possibilidade de se escrever uma memória possível e provável, sem que seja, necessariamente, verdadeira. Para isso, ela dá como exemplo uma das obras de G. Pérec, *Récit d’Ellis Island*, publicada em 1980, e que seria o reflexo de uma memória e escrita potenciais na medida em que tenta responder ao questionamento do autor: por que a família teria escolhido ir para Paris no lugar de partir para a América, como fizeram muitos

outros judeus? Mais uma vez reforça-se a influência de G. Pérec na produção robiniana; influência visível por se tratar da mesma escrita potencial da memória e por retomar os mesmos elementos para essa construção, ou seja, uma sobrevida para os que teriam morrido na Europa. O imaginário de uma vida na América do Norte, tanto para R. Robin como para G. Pérec, pode ser explicado a partir da passagem da obra de H. Bunse (1983) na qual ele registra uma primeira grande emigração de judeus da Polônia e da Rússia para os Estados Unidos e América do Sul na segunda metade do século XIX. O segundo momento de grande emigração teria sido concomitante ao fim da Primeira Guerra Mundial e à Revolução de Novembro de 1917 (Revolução Russa), o que teria reforçado as comunidades judaicas já existentes na América. Sendo assim, percebe-se que as comunidades mantedoras dos costumes, tradições e, principalmente, do iídiche teriam escapado do genocídio da Segunda Guerra Mundial e estariam na América. Seria, portanto, nesse continente o lugar para se encontrar vestígios necessários para um resgate cultural e identitário; estariam na América os resquícios do shtetl de muitos judeus.

A sobrevida, expressão muitas vezes utilizada por R. Robin, estaria ligada à vida ficcional criada para os que morreram; é a continuidade de uma vida interrompida pelo extermínio da guerra que se torna possível através da escritura, como lemos na novela “Le dibbouk inconnu”. Essa sobrevida textual enquanto projeto bioficcional se reforça com a epígrafe na abertura de sua novela, que faz menção à obra de Raymond Queneau, na qual se lê: “Les personnages de ce roman étant réels, toute ressemblance avec des individus imaginaires serait fortuite”.

Já na passagem da página 180, destacada anteriormente, lê-se a construção da nova vida que R. Robin imaginou para si, porém não se trataria de uma sobrevida, posto que a escritora é uma sobrevivente. Aqui caberia o outro

termo que usa: a *contravida*⁷⁷, o que pode claramente ser interpretada como uma vida contrária à vida real: vida potencial, vida autoficcional que se apresenta também em suas personagens. O destaque principal dessa *contravida* é dado à identidade. Nessa outra existência, ao menos o sobrenome da família se preservaria. Um fragmento da identidade cultural em território de exílio norte-americano.

Na sequência da novela, R. Robin lança a lista dos nomes de seus familiares, Cinquenta e um compartimentos, nomes, espaços que lhe fazem falta; cinquenta e uma sombras que jamais conheceu (1999: 175). Por isso, escrever seus nomes e sobrenomes é atribuir-lhes um lugar para exercitar o trabalho do luto.

No dia seguinte, 18 de outubro, a personagem narradora pensa na construção do segundo capítulo dessa obra hipotética. Ele seria construído na forma de cartões de visita ou estelas funerárias dos cinquenta e um citados, cada qual contendo a inscrição do nome, sobrenome, data de nascimento e a “outra” (sem mencionar ser a data da morte), 1942 ou 1943. No canto superior de cada cartão, um quadrado reservado para colar a foto do indivíduo. Sem as fotos, os cartões ficariam com aquele espaço vazio. No lado inferior, seria acrescentado o *Kaddish*, a oração dos órfãos e dos mortos que viria escrita em hebreu e francês. Assim, estaria pronto seu livro das lembranças, seu cemitério abstrato (Cf. p. 184).

As ideias para a construção desse outro livro seriam inspiradas em fragmentos de livros e anotações que a personagem traz consigo, junto de sua

⁷⁷ A expressão é influência do romance de mesmo título publicado por Philip Roth em 1986. Nele o autor cria um personagem que representará seu duplo e cuja *sobrevida* será uma existência alternativa e imprevista. Ph. Roth é outro escritor que inspirou profundamente a produção de R. Robin. Judeu nascido nos EUA que também sempre demonstrou fascínio pela obra de Kafka, suas produções sempre foram destacadas pela forte presença de traços autobiográficos e pelas reflexões em torno da identidade americana. Considerado pelo crítico Harold Bloom um dos quatro grandes escritores da corrente pós-moderna e, recentemente, com a publicação de *Le complot contre l'Amérique* (2004), foi apontado como o mestre da autoficção contemporânea. Outra curiosidade sobre Ph. Roth que evidencia sua influência sobre R. Robin, sobretudo na construção de *Le cheval blanc de Lénine*, é a produção *Patrimoine* (1991), obra considerada autobiografia na época de lançamento, mas que também é dedicada a contar os últimos anos de vida de seu pai.

caderneta de anotações. Nele ela também diz tentar relacionar aquilo que quer fazer com aquilo que viu em diferentes museus, galerias de Nova Iorque nos últimos tempos; produzir algo que se resume ao trabalho do vestígio, da memória, desmemória, ou ainda o trabalho do luto. Como exemplo de criação e influência para este trabalho a ser realizado, a protagonista cita a biblioteca imaginária de Patrick Poirier na qual muitas das salas indicam conterem elementos desaparecidos, tais como povos, cidades e, o principal, línguas e dialetos. Já sua biblioteca pessoal, ela seria construída com poucos elementos que ainda guardava consigo: alguns documentos, fotos e algumas narrativas de vida arrancadas de alguns tios e tias. Entre um elemento e outro, o vazio que só poderia ser preenchido se se consultasse uma enciclopédia dos mortos, como a de Danilo Kis⁷⁸, escritor que cita como sendo outra influência em sua criação.

A necessidade de reconstruir sua árvore genealógica, neste novo livro, se faz necessária principalmente porque em Auschwitz, os mortos não eram considerados mortos ou cadáveres, mas coisas. Sabendo que coisas podem ser descartadas sem nenhuma importância, a personagem decidiu começar a reconstrução ou reconstituição através da lista de nomes que havia citado no início da construção de seu livro: “D’abord la liste, quand elle peut se reconstituer, le travail de mémoire, l’arbre, travail acharné de tant d’années, travail qui coupe l’effet de sidération de l’absence” (p. 194).

O terceiro capítulo desse livro imaginado seria construído com a retomada do romance genealógico sob um enfoque mais distanciado, passando por ancestrais do tempo de Napoleão e chegando em pequenas narrativas e anedotas que recuperam fragmentos do passado familiar. É assim que a personagem autoficcional de R. Robin recupera mais uma passagem da vida do pai para contar

⁷⁸ Escritor sérvio que perdeu os pais e quase toda família nos campos de concentração. Autor de *L’encyclopédie des morts*, publicada em 1983.

como ele deixa de ser músico, junto ao grupo que formava com o pai e irmãos, para então se tornar revolucionário:

Mon père, lui, avait cassé sa trompette dès 1918, voulant rompre avec la tradition, les métiers juifs, la misère, et avait filé du côté de la Révolution, cherchant, dès le début de la guerre civile, à se faire incorporer dans l'Armée rouge (p.195).

Esse fragmento poderia ser uma continuidade ou complemento à história do pai, contada em *Le cheval blanc de Lénine*. Um biografema que remete à história familiar da escritora. Mais um elemento que aproxima sua identidade daquela da personagem protagonista.

Em 19 de outubro, no Manhattan Bistrô, dando continuidade à construção de seu livro, a personagem dedica-se a um novo capítulo, o quarto, que se organizará a partir de desenhos, fotos, gravuras de malas: malas petrificadas inspiradas na arte do pintor alemão Anselm Kiefer. Das malas petrificadas – que também podem ser armadilhas para a memória –, nem o texto escapa. A obsessão por escrever e registrar datas, vestígios, fragmentos, narrativas de vida, fotos e muitas outras “figuras mudas” tem um objetivo particular:

Leur rendre un corps, un nom, une tombe.
L'histoire de ma famille.
Ma place dans l'arbre généalogique décimé.
Est-ce que cela constitue un début de travail de deuil? (p. 198)

Para reforçar a justificativa em torno de seu trabalho, a personagem também se apoia na leitura de um fragmento de Romain Gary, no qual ele descreve que o pai o aconselhava a escrever, para guardar a memória da família, a citar seus nomes e o lugar onde moravam, pois, para ele “Les mots servent à cela, à empêcher que les hommes s’effacent complètement” (p. 200).

Porém, com todo o cuidado para não atingir uma hipermemória que poderia esterilizar, petrificar o passado, ela retoma pequenos fragmentos para o trabalho do luto e registra alguns episódios-chave da saga familiar. É baseada nisso que

ela construirá seu quinto capítulo. Nele, ela volta aos tempos do pai junto ao Partido comunista, no exercício da função de secretário da região, que se estendia de Kaluszyn até o rio Bug, e sendo ele um revolucionário perseguido pela polícia local. Ela lembra que a polícia o chamava de “pássaro de ouro” porque sempre conseguia escapar. Em *Le cheval blanc de Lénine*, R. Robin menciona o apelido *L’oiseau d’or* (1979: 69), detalhe da história paterna que comprova a identidade homônima de R. Robin e sua narradora protagonista dessa novela.

A narradora relembra, para registros em seu capítulo, que o pai trabalhava junto a outros tios que também se dedicaram profundamente à causa comunista. Por isso, faz alusão a um fragmento do discurso de Mikhail Gorbatchev, datado de dezembro de 1991⁷⁹. A preocupação da personagem, ao citar o fragmento do discurso daquele que foi o último secretário-geral do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética, era como reagiria o pai, que esteve prestes a sacrificar sua vida, diante do pronunciamento do líder comunista que registrava na História a queda da bandeira vermelha. No entanto, a narradora quer deixar claro ao leitor que sua intenção não é a de evocar no texto o que a História já cuidou de registrar, mas sim transmitir a ausência, o vazio, a árvore genealógica cortada e fazer do texto o espaço de expressão do(s) *dibbouk(s)* que quer(em) falar através dela:

Un jour, sur le divan, ma voix a comme changé, comment dirai-je? J’ai eu soudain un drôle d’accent yiddish et polonais (les deux à la fois), moi qui ai l’accent français dans toutes les langues. La voix d’ladja⁸⁰ que je n’ai pas connue, mais je sais que c’est elle, Je le sais. Je reconnais cette voix que je n’ai pas connue (p. 205).

As anotações do dia 20 de outubro iniciam com os desdobramentos e jogos de palavras ritmadas ou co-relacionadas ao nome Rivka e que finalizam na menção aos cinquenta e um galhos quebrados de sua árvore genealógica. A um

⁷⁹ Segundo fontes históricas, esse ano foi marcado pelo Golpe de Agosto que tirou M. Gorbatchev do poder. O golpe seria reflexo do fim do comunismo e da democratização da União Soviética.

⁸⁰ ladja é membro da família da narradora e se chama ladja Ajzersztejn. Seu nome está na lista dos mortos, apresentada no início da novela.

desses “galhos”, ela vai dedicar esse novo capítulo: Khaim Mortre, o avô materno. Retomando o lendário familiar, e confessando compartilhar a obsessão de G. Pérec pelo romance genealógico, ela escreve que seu avô foi contra o casamento da filha com o chefe do partido comunista da cidade, seu pai. Homem religioso, considerado o santo da família, a narradora diz que certamente seu avô morreu de fome e frio no gueto de Varsóvia ou no campo de Treblinka, para onde muitos foram levados.

Para finalizar as anotações feitas nesse dia, a personagem narradora vai relacionar seu parentesco com alguns dos nomes que estão na lista dos 51 mortos. Por fim, a filiação é estabelecida com o pai, que, embora tenha escapado da morte na guerra, também é lembrado nessa reconstrução da genealogia:

Je suis fille de Schmuël Ajzersztejn, musicien puis coiffeur, agit-prop de son vrai métier, qui a voulu entrer dans l'Armée rouge en 1920, s'est fait gentiment éconduire – ce qui lui a sauvé la vie – et qui, arrivé en 32 à Paris, a été engagé volontairement dans l'armée française en 39 puis fait prisonnier en Allemagne, lequel statut de prisonnier lui a sauvé la vie encore une fois, vu qu'au stalag XI B il était inscrit sous un faux nom, Camille Aizertin, citoyen belge de Liège (à cause de l'accent), lequel statut de prisonnier a également sauvé la vie de ma mère, quand, arrêtée au moment de la rafle du 16 juillet 1942 rue Vilin, elle n'a pas été conduite au Vel d'hiv⁸¹, relâchée au dernier moment comme femme de prisonnier (p. 211).

Com essa passagem, não restam dúvidas a respeito da escrita autoficcional dessa novela. Os detalhes sobre a vida do pai e sua sobrevivência ao campo onde foi mantido prisioneiro também podem ser lidos em *Le cheval blanc de Lénine*. As informações sobre a estalagem onde permaneceu o pai são as mesmas contidas na novela “Gratok langue de vie, langue de mort”. A indicação da rua Vilin, onde a mãe teria sido abordada por aqueles que efetuavam a prisão massiva dos judeus, também é referência na novela anterior. Seria a rua onde se localizava a garagem

⁸¹ Abreviação atribuída ao “Vélodrome d’Hiver”, local marcado na história por nele agrupar o maior número de judeus capturados na grande prisão massiva efetuada em julho de 1942, em Paris. O velódromo parisiense serviu de prisão temporária antes de conduzir seus prisioneiros judeus aos campos de extermínio.

usada como esconderijo. Importante lembrar que o episódio da mãe que escapa dessa prisão é o mesmo contato na novela anterior (cf. p. 91) e referido em *Le cheval blanc de Lénine* (Cf. 1979: p.19).

As últimas anotações para esse novo livro são feitas em 21 de outubro e unem as observações nas exposições e museus visitados às reflexões pessoais da narradora. É também o momento de retornar ao capítulo dedicado ao “texto ausente” do pai, ou seja, o Kaddish e a impossibilidade de o pai recitá-lo. Natural que isso seja parte do lendário familiar, pois, conforme o que a narradora anuncia, há quatro versões que tratam dessa impossibilidade. Porém, a justificativa seria sempre a mesma: o desejo de não querer repetir a tradição, rejeitando as coisas do velho mundo em detrimento de novos valores que estariam na base do engajamento na revolução. Das versões apresentadas, a terceira é fundamental para a compreensão da quarta. Na penúltima, a narradora faz alusão ao discurso pronunciado pelo pai na ocasião das comemorações em homenagem aos mortos de Kaluszyn. A narradora lembra que o discurso do pai baseava-se no retorno ao eu, um texto centrado na culpa. É por meio dele que o pai aproveita para lamentar não ter podido pronunciar o Kaddish na morte de seu pai, em 1919, ou recitá-lo aos seis milhões de judeus desaparecidos nos campos; ou ainda às vítimas de Stalin. No pronunciamento, ele também lamenta ter contribuído para a destruição de sua cultura e civilização em prol de suas boas intenções de fazer a revolução. A quarta versão seria contada e criada pela narradora, seria ela a responsável por mudar o curso desse lendário e criar uma nova variante dessa história. Certamente, uma versão que comporia o tão almejado romance familiar que ela pretendia escrever.

Assim, a última variante da história proviria do além-túmulo, baseada em uma carta anônima (supostamente do pai) endereçada à narradora. No conteúdo da carta, um sentimento de tranquilidade, de paz com relação ao gesto de nunca ter pronunciado o Kaddish, contrário à raiva, à convicção da ação ou a culpa que

alimentavam as três versões anteriores. Nada comparado ao que pudesse lhe envergonhar da vida que teve. Na carta, ainda se lê as últimas palavras em que o pai justificaria a escolha de ser propagandista comunista e não escritor engajado à causa, o que desejava quando jovem. Da passagem citada logo a seguir, pode-se também apreender a relação da tarefa de escrever com a que exerce a narradora dessa história:

Un propagandiste n'hésite pas. Un écrivain au contraire ne sait jamais qui il est, quelle est la voix qui le porte. Il n'est jamais là où on l'attend, jamais tout à fait dans ses personnages, sa narration. Il n'est jamais certain de ce qu'il dit. Il n'est jamais tout entier dans ce qu'il dit (p. 218).

A aproximação da suposta declaração do pai com a experiência real da personagem narradora evidencia-se ainda mais quando se percebe que o pai jamais poderia chegar a tal comparação entre as duas atividades por nunca ter sido escritor. Ela, ao contrário, sendo escritora e mesmo sem nunca ter sido propagandista, pode estabelecer tal paralelo pelo fato de ter como referência a história de vida e experiência do pai.

O fragmento pode, então, remeter à busca de si realizada pela escritora R. Robin, narradora de sua meta-autoficção. A busca por sua identidade judaica na projeção ficcional no texto, bem como a identificação com suas personagens, comprovam mais uma vez a característica do percurso autoficcional de sua produção. Lembrando que se trata de um percurso móvel e inconstante – o que justifica a insistente repetição dos mesmos biografemas –, as últimas palavras escritas na novela dão conta de anunciar a impossibilidade de restituir as identidades apagadas, fragmentadas, em um romance genealógico: “(...) l'arbre généalogique scié/ cinquante et une branches sciées/ l'Histoire scellée, descelée/ et mon livre, rivé, riveté./ Mon livre revê (p. 220)”. Livro sonhado pela impossibilidade de se tornar concreto, tanto na restituição da genealogia familiar quanto no aspecto formal de uma narrativa completa.

Talvez, para compensar as limitações encontradas na organização dos vestígios de cada membro da família, a escritora insere, ao final do livro, a imagem de 51 quadrados representativos ou de lápides sem inscrições ou de sepulcros vazios que parecem sugerir ao leitor: no texto, seja pela palavra ou pela representação da imagem, ela ainda pode atribuir aos mortos de sua família o local digno para os cadáveres de seres humanos. É uma forma de compensar o que anunciou no decorrer da narrativa:

(...)
 Pas de traces. Si peu
 Pas de stèles, pas d'inscription, pas de souvenirs.
 Pas de date même. Une vague idée.
 Pas de tombe.
 Pas de lieu.
 L'anonymat. Le tas (p. 192).

Seu artigo publicado em 1995 é fundamental para esclarecer estratégias textuais que a escritora utiliza. Além de nele afirmar que a obra teórica é uma autoficção por procuração, ela mantém o tom predominantemente confessional do início ao fim. Ainda no artigo, o leitor toma conhecimento da construção de uma novela intitulada “En lieu et place de K”, que comporia a coletânea *L'immense fatigue des pierres*. Na estrutura desse texto em forma de diário, escrito no bistrô Manhattan, em Nova Iorque, estaria a restituição do nome de familiares; os que ficaram na Polônia e que morreram no genocídio dos campos, outros que desapareceram em uma das operações de prisão massiva realizada em Paris. Facilmente, identifica-se que a novela foi publicada na coletânea sob outro título. Mesmo sem se saber o motivo que teria impulsionado essa troca, cabe avaliar a primeira escolha. O primeiro nome pode ser considerado bem mais sugestivo da temática da novela: a letra k, remeteria à sílaba mais forte do nome Rivka, subentendendo, mais uma vez, a identidade; também é a letra inicial de Kaluszyn, para reportar-se às origens; e é a letra inicial de Kafka, para remeter à escrita e/ou à recuperação de uma identidade cultural. Por fim, K também é a inicial de

Kaddish, oração sugestiva do aspecto cultural e da transmissão da tradição, mesmo que ela não tenha sido proferida pelo pai. O “local e lugar” para tudo isso certamente é o livro sonhado.

Os anseios da escritora na ficção são os mesmo de R. Robin. A produção da novela é uma tentativa de recompor a genealogia familiar; além de homenagear os desaparecidos, ela retoma a temática de *Le cheval blanc de Lénine* quinze anos depois de sua publicação, o que comprova o interminável luto. Para R. Robin, a novela estaria carregada da necessidade de transmitir os vestígios dessa genealogia a sua filha. A intensão é que esta, um dia, também tenha elementos para recompor seu passado e sua memória familiar (p. 112). Para completar a reflexão a respeito do registro dos traços, ela diz ser importante saber que a verdade do sujeito não se dará na escritura, mas, ao contrário, será na escritura que o sujeito procurará sua verdade. Trazendo seu pensamento para a reflexão desta tese, pode-se deduzir que é impossível pensar em qualquer forma narrativa que declare a verdade de uma existência, porém é no exercício e no jogo pseudo-analítico promovido em uma escrita híbrida e carregada de interferências, como é a autoficção, que o sujeito pode, então, se encontrar.

P. Ouellet, quando remete aos universos fictícios produzidos por obras romanescas ou poéticas, fala da ficção enquanto “atravessar fenomenológico” do mundo por colocar-se como um oposto, ou seja, um antifenômeno. Por isso, sua única propriedade seria o modo do simulacro ou da mentira (2007: 226-227). Porém, para R. Robin, os papéis podem se inverter. É na tentativa de reforçar a ideia de que a verdade do sujeito se esconde na obra de ficção que ela mostra o oposto: a ficção invadindo o mundo real e a própria existência do sujeito. O exemplo disso será seu relato pessoal no qual ela descreve o dia em que visitou o túmulo familiar, depositou algumas pedras trazidas da visita a Birkenau e recitou o Kaddish, a oração que só os homens recitam e que jamais fora pronunciada na família:

(...) C'est qu'une femme ne peut dire le Kaddish, (...) j'ai dit, en toute infraction, le fameux Kaddish, celui qu'on ne peut jamais dire dans la famille. Bien sûr c'est un simulacre, encore un "coup" du sujet de l'écriture mais après tout, ne suis-je pas comme tous les écrivains un être fictif? (1995: 113)

A preocupação em homenagear os familiares, em preservar os pequenos vestígios que deles restaram e lembrar que, em consequência disso, muitos outros possam ter caído no anonimato e no esquecimento pode ser relacionada à identificação da autora com os que morreram, o que aproximaria sua obra das justificativas que usou para "defender" a produção de B. Wilkomirski: trata-se da criação autoficcional vista em seu reflexo contrário a opiniões que negaram a ocorrência dos extermínios na Segunda Guerra. A identificação com o outro, P. Ouellet (2007) explica estar na base de uma alteridade própria a si; uma alteridade própria da falta e que se converte em um olhar ou fala compartilhada voltada para essa ausência. Tal bem comum ou identidade comum estaria, portanto, centrado no preenchimento de um vazio que para o pesquisador seria sempre preenchido pela metade, levando a pensar na constante necessidade do retorno ao preenchimento que poderia estar relacionado ao que R. Robin preferiu chamar de "zonas de sombra da memória" (1989: 67), processo que se torna interminável quando representa, por exemplo, a escrita do luto.

As teorias que apontam a autoficção a escrita da Shoah podem, da mesma forma, ser pensadas em relação às duas novelas apresentadas. Essa transmissão de traumatismos é, no entanto, real. Diferente do que se observou nas polêmicas obras de B. Wilkomirski e J. Kosinski que assumem a identidade homônima nas três instâncias, mas fabulam uma experiência de vida. R. Robin, por sua vez, não assume declaradamente sua identidade nas novelas, porém relata experiências pessoais da guerra, como ocorre em "Gratok", e dos resquícios da guerra, em "Manhattan Bistro".

O leitor da obra robiniana não precisa necessariamente saber da biografia da autora para ver que no conjunto de sua produção há encadeamento de biografemas sugestivos para que ela seja considerada autoficção. Indo mais além no que se refere às duas novelas analisadas ao final, nelas encontramos um conjunto de autobiografemas que permitem identificar as personagens e narradoras dos textos à escritora, fechando assim o trio do homônimo.

Para Bernard Magné, o autobiografema é fundado em uma particularidade biográfica explícita que pode ser imediatamente encontrada na produção autobiográfica do mesmo autor. Isso comprova que a fonte do autobiografema é sempre textual. Sua verificação não depende do conhecimento extratextual, mas sim da leitura intratextual. Além disso, o campo operatório do autobiografema é bastante variável. Ele vai de um vocábulo isolado ao conjunto de um escrito. (1997: 45). Para o autor, o cruzamento de diversos autobiografemas configura-se no que ele chama de autbiotexto, em diálogo tanto com a autoficção quanto com as formas bioficcionalis propostas na coletânea.

No colóquio organizado em 1990 por A. Buisine e N. Dodille encontram-se pistas para se pensar os autobiografemas como traços particulares da escrita autoficcional. Isso porque no programa do evento é possível verificar a presença de S. Doubrovsky com a proposta de comunicação intitulada "L'autobiografèmes". Sugestivo título, considerando que é S. Doubrovsky o criador dos primeiros pressupostos autoficcionais.

Além da identidade homônima e dos autobiografemas já identificados nas referidas novelas, outros traços autobiográficos podem ser apontados. O primeiro, por exemplo, apresenta dois momentos da vida da narradora e personagem principal: a infância e o olhar reflexivo e retrospectivo na maturidade sobre esse passado. A ênfase é dada ao episódio marcante da infância que explica a postura profissional da escritora. Por isso, em "Les écritures du moi. De l'autobiographie à l'autofiction", é importante destacar os estudos de J. Lecarme sobre as teorias

lejeunianas, pois o autor do artigo destaca a infância como o núcleo de uma autobiografia (2002: 52). A infância da escritora é retomada na novela, porém resume-se em um único fragmento autobiográfico; produção que aponta para a autoficção e, por se tratar de narrativa curta, sublinha o desvio da estrutura narrativa própria ao relato memorial.

Na segunda novela, a retrospectiva – característica da narrativa autobiográfica – destaca o retorno às origens, o sutil olhar para o passado familiar que se converte no olhar sobre si. Por isso, o aspecto narcisista não se perde. A reconquista cultural centrada no passado familiar está ligada ao registro de uma identidade resgatada e reconstruída no texto. Nessa novela, o traço autobiográfico remarcável é o modelo de diário íntimo. Certamente, trata-se de desvio do modelo; um diário modificado em sua estrutura clássica, visto que ele está centrado em um único episódio: os dias em que a escritora tenta construir um romance genealógico familiar.

Quando Eurídice Figueiredo estuda a obra de Dany Laferrière classificando-a entre os gêneros autobiografia, ficção e autoficção, a pesquisadora constata que, diferente da autobiografia que apresenta a vida em retrospectiva desde suas origens, na autoficção “pode-se recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria do romance” (2007: 59). Sendo assim, por que não ampliar ainda mais as possibilidades da mobilidade desse novo gênero e, partindo de um único autobiografema, contruir um conto ou uma novela autoficcional?

* * *

Na coletânea *L'immense fatigue des pierres*, o “espírito migrante” robiniano representa uma viagem ontológica e simbólica no espaço literário da escrita pessoal. A explicação estaria na reveladora imbricação de elementos diversos que faz da obra um espaço do fora-do-lugar no qual não há limites para a escrita

memorial. Nela, a memória individual pode resistir em pequenos fragmentos, vestígios ou resíduos pela incorporação de uma identidade-camaleão no modelo das “metamorfoses da identidade”, de R. Gary – escritor com quem tanto se identifica e cuja obra dialoga com a sua. Somente nessa transformação é que se pode explorar os paradoxos da escrita autobiográfica e biográfica, conforme se observou na apresentação das primeiras novelas. E o princípio do prazer, próprio do romance⁸², é marcante nas novelas em que o real opera como simples elemento de inspiração à criação auto-bioficcional.

A projeção da escritora na vida de suas personagens de ficção acaba por manifestar a vontade de ser “outro” que nada mais é do que a representação de uma identidade judaica. O ser “outro” na ficção é, de modo geral, o ser judeu. Jean-Paul Sartre, no ensaio *A questão judaica*, publicado originalmente em 1954, remete à denominação pejorativa *youtres*, usada para se referir aos judeus (p. 34). Observando a composição da palavra, é possível perceber que essa identidade já incorporava a particularidade de uma existência resumida na diferença e na estranheza atribuídas pelos antissemitas. Essa identificação (ou desejo de ser outro) pode estar relacionada à alteridade voluntária que manifesta uma identidade militante. Baseada no estudo de Nadia Khouri, R. Robin (1996) explica que ambos os temas ocorrem na medida em que o sujeito assume a condição do outro para denunciar uma situação de opressão. Na obra de R. Robin, a militância ocorre no plano das mentalidades. Ela quer relembrar o horror, dar nome aos que morreram e tiveram seus corpos descartados em valas comuns; lembrar e retomar a temática da guerra para transmitir o desejo de que não haja mais genocídios ou perseguições antissemitas⁸³. Maria Daura Rocha, em dissertação de mestrado, estuda minuciosamente essa coletânea de novelas e nela explora, inicialmente, as

⁸² Relembrando que esse aspecto, de acordo com os estudos de Ph. Lejeune, contrapõe-se ao princípio do real próprio da narrativa autobiográfica.

⁸³ Em 2008 Edgar Morin publicou *O mundo moderno e a questão judaica*, onde traça um panorama dos conflitos que envolvem o judaísmo para mostrar que mesmo hoje os sentimentos antissemitas ainda persistem.

dicotomias vida e morte. Em sua pesquisa, M. D. Rocha afirma que essa obra de R. Robin apresenta sinais do trauma gravados no texto, além de poder ser lida como representação indireta do Holocausto (2008: 65).

De modo mais abrangente no plano do literário, a presença do outro se estende à “identidade narrativa”, termo que R. Robin tomou emprestado de P. Ricoeur. Nesse contexto de produção o outro se faz presente quando se considera – em uma obra de ficção – que escritor e narrador não são a mesma pessoa, diferente da autobiografia que prescreve a presença de uma mesma identidade.

P. Ricoeur acredita que o trabalho do luto é caminho obrigatório para o trabalho da lembrança (2000: 94), e referencia S. Freud para explicar que a expressão “*trop de mémoire*” está relacionada à compulsão da repetição que simboliza uma celebração fúnebre (Id. p. 96). Certamente, essa repetição memorial fúnebre está ligada à escolha do título da obra: “o imenso cansaço das pedras”. Pedras que, conforme foi explicado, na cultura judaica, substituem as flores que se deixa no túmulo de algum morto⁸⁴. A substituição se deve à perenidade da pedra, pois, ao contrário da flor, ela não murcha nem morre. O judeu não mistura vida e morte, por isso não é costume enviar flores nos enterros judaicos⁸⁵. Além disso, a pedra marca a visita àquele túmulo. Revisitar os mortos é reviver o passado. Por isso, mais uma vez, apresenta-se o incansável retorno ao passado que se realiza pela escritura.

3.3 *Mégapolis, les derniers pas du flâneur* (2009), autoficção reconhecida

Je ne suis ni urbaniste, ni architecte, ni spécialiste de la ville dans une discipline autorisée. Historienne, sociologue, écrivain, flâneur

⁸⁴ Conferir nos anexos desta tese.

⁸⁵ Cf. sítio sobre cultura judaica: http://calicesagrado.com.br/Pesquisa_rituais_judaicos.asp.

Ver também: FINE, Doreen. *O que sabemos sobre o judaísmo?* São Paulo: Callis, 2001.

sociologique (...) ou écrivain indisciplinaire (...) je me promène entre les disciplines, les formes, les esthétiques, les textes et les images (...).
Régine Robin

Embora o termo autoficção venha sendo discutido desde as primeiras dúvidas suscitadas no *Pacto autobiográfico* de Ph. Lejeune (1975)⁸⁶, somente no limiar deste novo século é que começou a ganhar sua legitimidade. Mais precisamente, nos últimos quatro anos, período em que esta tese se desenvolveu, houve muitos avanços no plano dos estudos que contemplam o gênero. Hoje, em qualquer página de busca na internet, com a entrada da palavra “autoficção”, seja ela em português ou em outra língua, encontra-se um número considerável de trabalhos acadêmicos, ciclo de palestras e colóquios que tratam do tema, blogs, discussões virtuais, comunidades virtuais em páginas de relacionamento e, principalmente, quatro resultados bastante significativos: uma definição na *Wikipédia* em língua francesa e no dicionário Larousse.fr, além de dois sítios específicos sobre o tema, sendo um em francês e o outro em espanhol.

O sítio em língua francesa, www.autofiction.org, organizado por Aunaud Genon e Isabelle Grell, destaca-se por ser aquele que fornece o maior número de referências completas e atuais sobre o estudo do gênero autoficcional. Nele é possível encontrar um enlace que informa ao leitor virtual uma cronologia de publicações de livros da francofonia classificados pela crítica literária como autoficção. A organização é feita em ordem alfabética pelo sobrenome do autor. São produções que vão de Collete e André Breton, publicadas respectivamente em 1928, até as mais recentes, de 2010, que apontam para a última obra de S. Doubrovsky e três outros escritores ainda pouco conhecidos. Imagina-se que o critério de seleção respeite os pressupostos de S. Doubrovsky que limita a

⁸⁶ Lembrando que nessa obra o autor questiona a possibilidade de se considerar autobiografia uma obra que, mesmo apresentada como romance, mantém a identidade homônima entre personagem, narrador e autor.

ocorrência autoficcional em narrativas à hominímia nas três instâncias da narração. Certamente que o leitor vai também encontrar nessa lista o nome de R. Robin, porém a única obra mencionada da autora, na categoria autoficção, é *Mégapolis*.

Essa informação do sítio corrobora a necessidade de análise e apresentação das obras selecionadas. Levando em conta que o objetivo principal deste trabalho é comprovar que R. Robin produz autoficção em obras que transitam entre diferentes campos do saber e ultrapassam os limites do gênero e estrutura sem perder a identidade narrativa, seria relativamente compreensível não propor o estudo de *Mégapolis*. O que se justificaria diante do fato de o livro já ter o devido reconhecimento nesse gênero.

A decisão de incorporar *Mégapolis*, conforme antecipado na introdução desta tese, foi tomada principalmente em respaldo à mobilidade apresentada como característica indissociável das produções autofissionais da autora. Aqui, é mais uma tentativa de comprovar que ela está sempre um passo à frente de qualquer tentativa de apreensão normativa desse ou de qualquer outro gênero narrativo. Por tais razões, este breve estudo de *Mégapolis* será focado em dois aspectos: dar relevo a características que a aproximem ou distanciem do gênero autoficcional, em contaponto às demais produções analisadas, e pensar a figura do *flâneur* aqui recuperada.

A descrição das principais cidades pelas quais R. Robin costuma transitar já foi destaque em muitas de suas produções. Em *La Québécoise*, por exemplo, foi Montréal o pano de fundo das experimentações identitárias da personagem migrante. Outra que ganhou olhar especial em uma única produção: *Berlin chantiers*, obra de cunho teórico, ensaístico e memorial que antecipa a proposta da atual *Mégapolis*. Nela as *flâneries* da autora vão muito além do espaço urbano de Berlin e contemplam mais uma de suas viagens ontológicas em reflexões teóricas sobre a história, o discurso social que ajudam a pensar os limites e as transformações da memória na pós-modernidade.

“L’amour des Villes” é o capítulo de abertura de *Mégapolis*. Nele a escritora apresenta a estrutura do que se pode chamar de “Megalópole textual”, pois traduz sua tentativa de reunir diversas características e traços marcantes de várias grandes cidades, de lugares de passagem de sua preferência, de paisagens familiares e estranhas; são aspectos que alimentam o desejo da deambulação urbana, da *flânerie*, e inspiram a construção do que ela chama geopoética do sentimento. A imensa colagem de imagens poderia resultar em uma cidade imaginária:

Je rêve parfois d’une ville, d’une place où seraient rassemblés tous les bistrots qui ont compté pour moi, dans quelque pays qu’ils se trouvent. Ils seraient présents côte à côte, dans leur décor, em leur temps, mais ni temps ni espace ne compteraient plus. Ils seraient tous coprésents. Je me fabrique ainsi un théâtre de la mémoire personnel, une ville de rêve qui ne vaut que pour moi (p. 13).

Na introdução, R. Robin cita diferentes metrópoles para falar brevemente de suas experiências com elas e de sua impressão diante de suas diversidades: Los Angeles, Berlin, Londres, Nova Iorque, Santa Mônica, Paris, Montreal, Buenos Aires, México, Berlin, Budapest, Praga, Las Vegas, São Paulo, Rio de Janeiro e Tóquio. Junto aos cenários urbanos de sua preferência, o prazer das deambulações, dos cafés, museus, cinemas e teatros, livrarias e restaurantes, do movimento constante e sempre diferente de pessoas que cruzam esses lugares.

Nessa listagem de grandes metrópoles a marca principal é a heterogeneidade alimentada pelas microficcões e microbiografias. Metrópoles marcadas pela circulação e pela fluidez e que, para a escritora, representam palimpsestos e labirintos que lhe despertam o desejo de estar em todos os lugares, em cada uma delas ao mesmo tempo: “Mon amour des grandes Villes ne me laisse pas en repos. Il faut toujours que je sois là où je ne suis pas” (p. 10).

Muitas das cidades mencionadas estão figuradas na obra de grandes escritores que vão alimentar a observação e a percepção da escritora ao longo das deambulações propostas. Algumas das produções a que se refere no livro

conseguiram, em sua opinião, extrair a poesia e a beleza da cidade. Exemplar é a obra do quebequense Pierre Sanson, *Poétique de la ville* (1973). É nessa busca pela poética das megalópoles que R. Robin construirá a primeira das cinco partes do livro.

Nessa primeira parte, ela tenta extrair particularidades de megalópoles reais e fantasiadas, descrever aspectos tais como o lado sensível da cidade, as luzes e holofotes da noite, a cacofonia visual dos *outdoors*, o metrô e a poesia das estradas, *freeways* e ruas com sua saturação sonora. Enfim, tudo o que possa ser imagem simbólica da pós-modernidade é abordado aqui, junto a sua forte ligação com a cidade, dando relevo ao perpétuo movimento das ruas, da fluidez, de seus transeuntes, e sua ligação com o cinema, interpretado como espaço de fluxo, de movimento, de vida, que muito a influenciou na escolha de seus itinerários. Para ela, ambos, cidade e cinema, estão em relação de simbiose no plano do cotidiano da vida em lugares de constante transformação. Porém, R. Robin admite que a cidade cinematografada será sempre sinônimo de nostalgia por ser uma cidade “sem rugas”; que não existe mais (2009: 43). Sentimentos que descrevem a dinâmica crescente de metrópoles como Nova Iorque e, ao mesmo tempo, revelam que o imaginário, através do cinema, é construído por imagens congeladas e referenciais. De certo, trata-se de um aspecto que reforça a necessidade da deambulação, da *flânerie* para que se possa realmente conhecer uma cidade que ela diz ser “genérica”, ou seja que se caracteriza pelo desaparecimento progressivo de suas identidades (Id. p. 59).

Nas próximas divisões de *Mégapolis* o leitor será guiado pela paixão de R. Robin pelas deambulações nas cinco megalópoles selecionadas para descrição: na América do Norte, a escolha foi por Nova Iorque e Los Angeles; Buenos Aires na América do Sul; Tóquio na Ásia e Londres na Europa. São mega-cidades que já lançaram uma primeira impressão – muitas vezes carregadas de clichês – ao espectador das telas de cinema ou ao leitor da ficção literária. A seleção, nada aleatória, é justificada pela escritora na abertura dessa produção:

J'ai choisi des villes que je connaissais déjà, où j'étais déjà allée, parfois plus de quatre ou cinq fois pour des courts ou des longs séjours (comme à Buenos Aires, Los Angeles ou Londres), où j'avais vécu (New York), où je pouvais comparer les impressions d'une première fois avec celles d'une deuxième (Tokyo). J'ai choisi des villes dont je connaissais la littérature et le cinéma, où j'avais des amis, quelques points d'appui, où je pouvais être accompagnée, attendue, accueillie (p. 24).

Mégapolis poderia ser lida como um roteiro urbanístico das cidades que nela são contempladas. Na introdução de cada uma das partes, um mapa que ilustra as linhas de metrô e de circulação urbana pelas principais rodovias de acesso a cada uma delas, ilustração que ganha a forma de redes rizomáticas nas cidades que ela define, a exemplo de Tóquio⁸⁷, como “tentaculares” (p. 244).

O circuito traçado por essas cinco megalópoles é permeado de relatos e experimentações pessoais da autora. Porém, trata-se de uma narrativa de *flâneries* apoiada no olhar de cineastas e escritores, suas deambulações conduzidas pelas experiências de personagens de cinema e de obras literárias que são referenciadas ao longo do percurso:

La plupart du temps, je ferai état de mes propres expériences, en ayant recours à quelques personnages de fiction qui me serviront de porte-parole. J'ai mis mes pas dans les leurs, que ce soit ceux de Quinn chez Paul Auster, ou de Harry Bosch, l'inspecteur de police de LAPD, personnage principal des romans de Michael Connelly qui traverse sans arrêt Los Angeles, dans sa voiture flic (...). Ils m'ont accompagnée aux quatre coins du globe, durant les années de préparation de cet ouvrage (p.26).

O desejo de circular, de deambular em megalópoles definidas como “amnésicas” (p. 301), pode estar associado à facilidade de ficcionalizar a vida diante do vazio que representa, diante da ausência de referenciais de um passado. Frente a tanta informação, à cacofonia, visual e sonora da cidade grande, é natural sentir-se mergulhado em um cenário ficcional extraído ou de um texto ou

⁸⁷ O perfil dessa cidade é previamente traçado em *Cybermigrance* (2004). Nessa obra, o leitor observa as mesmas impressões que a autora descreve em *Mégapolis*, sobretudo no que se refere à organização das linhas de metrô de Tóquio.

de um filme. Estaria aí a necessidade de representar outra identidade, ou, como R. Robin mesma diz, de “performar” (p.18). A performance, substantivo que corresponde ao verbo utilizado pela escritora, é pensada aqui como sinônimo de representação. Seja no teatro ou no cinema, o ator representa um papel diante do seu espectador. Por isso, a performance sugerida por R. Robin também dependerá de um espectador para que tenha sentido. Neste caso, é o leitor que acompanhará a escritora em suas deambulações assistindo a sua projeção declarada em figuras ficcionalizadas, tais como a do *flâneur*. É a ficção invadindo o espaço do real:

Entre réalité, fiction et simulation, pour mener à bien ma quête, je vous enverrai mon double, la femme que Michael Snow découpait dans du papier et collait sur les murs d'innombrables villes. (...) “la femme qui marche”. Elle arpentait les villes à sa façon. Elle n'a pas d'âge. C'est elle qui inventera ces petits scénarios dans les villes, ces micro-fictions auxquelles j'aurai recours. Une nouvelle *Alice dans les villes*, dans les mégapoles dont la poétique est encore, en grande partie, hors de portée de notre imaginaire (p. 29).

A postura com a qual a autora apresenta claramente a intervenção ficcional na obra, compromete a classificação autoficcional que lhe é atribuída. Não se trata somente de suas experiências que são conduzidas e condicionadas a repetir experimentações vividas por personagens de seu imaginário cinematográfico e literário, mas, principalmente, da ficcionalização da identidade narrativa que sofre metamorfoses de acordo com o local das deambulações. A protagonista do percurso em Los Angeles ou Nova Iorque certamente não será a mesma que percorrerá as ruas e linhas de metrô de Tóquio, megalópole asiática. O olhar será outro, conduzido por personagens da ficção. A postura também será diferente. Entretanto, mesmo havendo, por parte da escritora, o gosto do olhar fascinado da descoberta em uma primeira visita, esse olhar carregará sempre o sentimento do *déjà vu*.

Diante dessas constatações, pode-se dizer que a identidade homônima nas três instâncias narrativas não é respeitada. Também não há o comprometimento da autora em situar as experiências temporalmente. Na introdução, ela já idealizava uma cidade imaginária formada de colagens de diferentes megalópoles, na qual o tempo não existiria. É por esse aspecto que *Mégapolis* se torna uma narrativa atemporal, sem denotar a nostálgica retrospectiva de episódios passados, embora se saiba que as deambulações transcorrem em um passado da maturidade da autora. A característica do “fora-do-tempo” se reforça pela recorrência constante a obras que narram as cidades visitadas. E a obra é como o cinema: ela não tem rugas; cristaliza-se no tempo.

Quanto à composição do nome *Mégapolis*, ele pode apresentar duplo sentido: *polis* é o nome que designa o modelo das antigas cidades gregas e também pode ser usado como sinônimo de cidade – definição que comprova a idealização de reunir diversos elementos de diferentes cidades em uma única. Enquanto sufixo ou prefixo grego, *poli* (sem ‘s’) refere-se à multiplicidade, pluralidade. Esta segunda leitura pode ajudar na relação que se faz com o caráter identitário da escritora, ou seja, a escolha por uma identidade sem referências, sem raízes fixadas em lugares de memória em favor da escolha por uma identidade plural, tentacular pelo movimento, própria do sujeito pós-moderno. Argumento para a identificação com o *flâneur*.

Impossível seria propor uma obra, convidativa à deambulação pós-moderna nas principais grandes cidades do mundo, sem evocar o imaginário em torno do *flâneur*. Por isso, a preocupação que permeia a figura beaudelairiana já é anunciada na introdução: “Peut-on encore flâner dans les mégapoles?” (p.25). Ao que parece, além de se apresentar como uma *flâneuse* que guiará o leitor sob um olhar poético frente ao que poderia ser o caos, a autora também quer pensar as limitações da “deambulação sem destino” – diante do perigo e da violência, por exemplo – e transformações da figura do *flâneur* das megalópoles. Em sua

opinião, o modelo do *flâneur* das grandes cidades assumiria o perfil de um *cruiser*, um automobilista, um turista ou um consumidor, mas, pelo que se percebe, também pode representar o sujeito autoficcional da pós-modernidade, pois, desta vez, sua relação com o outro torna-se mundializada, estabelecendo uma rede de conexão global.

Embora a escritora aponte para as dificuldades, perigos e limitações de deambular em uma cidade grande, que poderiam conduzir o *flâneur* a seus “últimos passos”, a leitura do subtítulo, ganha, aqui, duas interpretações. A primeira pode ser entendida a partir do título que a própria escritora dá a um de seus subcapítulos: “Du flâneur au nomade”. Comparando as duas figuras, percebe-se que o *flâneur*, pouco a pouco, vai dando lugar ao nômade. Em seu estudo, Z. Bernd e H. Bordini (2010) apresentam o perfil do *flâneur* na obra de diferentes escritores, ele parece limitar-se à captação da vida moderna em uma única sociedade. Já o nômade, pensado primeiramente na relação com a obra de R. Robin, rompe as fronteiras entre países, continentes e culturas e tem um perfil bem mais apropriado à pós-modernidade. Por isso, o nômade pode ser sinônimo de migrante e interpretado em co-relação à palavra viajante. Z. Bernd, em seu verbete sobre nomadismo busca, na etimologia da palavra, referências que lhe atribuem o rompimento de fronteiras nacionais. Ao citar Leandro Konder, ela vai um pouco além da figura do nômade para pensar na “razão nômade” que ele define como inquieta, curiosa e jamais satisfeita com aquilo que sabe; razão nômade que procura conhecer outras terras, dialogar com outros povos” (Bernd, p. 302).

Na epígrafe que abre seu verbete, Z. Bernd escolhe uma passagem de *L'esprit nomade* (1987) de Kenneth White, onde se lê: “Le mouvement nomade ne suit pas une logique droite, avec un début, un milieu et une fin. Tout, ici est milieu”. (Bernd, p. 301). Essa citação relaciona-se à segunda leitura que se faz do subtítulo de *Mégapolis*, ligada ao provável fim da busca identitária que, diante do repetido retorno ao passado familiar, se ancorava cada vez mais às raízes

judaicas. A lógica do “meio” revela constante processo: de reconstrução da identidade em movimento e sem apegos ao início (passado) e sem perspectivas de um final (futuro). Talvez seja o que explique o ponto de vista de R. Robin quando escreve: “La mondialisation a détériorisé nos derniers ancrages” (p. 53).

Até então a reflexão identitária na obra de R. Robin assumia uma dupla conotação: a primeira ligada à identificação, na perspectiva freudiana, e a segunda relacionada à identidade narrativa, seguindo os pressupostos de P. Ricoeur (1990). Porém, em *Mégapolis*, nota-se que tal reflexão se encaminha muito mais para a proposta de P. Ricoeur que sugere a construção da identidade a partir da ipseidade. A ipseidade seria a responsável pela realização da reconfiguração perpétua de uma identidade em sua dinâmica e mobilidade de construção. Por isso, a identidade rizoma, pensada a partir dos estudos de Deleuze e Gattari (1980), é a mais apropriada. Os teóricos lançam a proposta de compreender a imagem do mundo em forma de um rizoma. Sendo assim, em *Mégapolis*, a aplicação do termo relaciona-se à identidade em contexto de heterogeneidade, culturalidade e coabitação plural da pós-modernidade. Pensada de forma mais abrangente, no conjunto das produções de R. Robin, a identidade rizoma prolifera-se também no ciberespaço.

Ela afirma nessa obra que o charme das megalópoles se dá pelo fato de elas serem *non-lieux* (p. 65). Para entender a relação do não-lugar da obra, recorre-se mais uma vez à definição da palavra. Z. Bernd (2009) traz duas leituras relevantes do “lugar”, muitas vezes interpretada em sua relação com o espaço. Na primeira, ela cita Michel de Certeau (1990) que interpreta o lugar a partir da definição de espaço, lugar praticado, ou seja, transformado pelos caminhantes que contribuem para que a rua, por exemplo, seja um espaço frequentado, definido como lugar pelo urbanismo. A segunda é de Marc Augé (1992) para quem o espaço seria o lugar de uma experiência de relação com o mundo; o lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico (Bernd p. 70), mas é também

lugar de desapego, de desterritorialização, tal como lembra R. Robin em artigo (1996: 43)⁸⁸. Na primeira definição apreendemos a noção do movimento, próprio das cidades descritas pela autora, cuja constância se dá na presença de diferentes pessoas, o que faz pensar na impossibilidade da homogeneidade do lugar. A segunda definição já resultaria em uma inversão da proposta, ou seja, o não-lugar não-identitário e não-histórico, mantendo apenas o caráter relacional pelas trocas e experiências compartilhadas e/ou influenciadas pelo outro (real ou ficcional, tais como as personagens das obras de referência da autora).

Há ainda a definição de P. Ouellet, significativa para a proposta desse estudo. Ele recupera o substantivo grego *khôra* que designa, ao mesmo tempo, as palavras espaço, lugar e local, vistas sob o ângulo da mudança e da mobilidade. O verbo grego relacionado ao substantivo seria *khôreô* que define a ação de “deslocar-se” ou o estado próprio “daquele que se desloca” (2007: 115). Para o teórico e poeta, o substantivo grego denota a possibilidade de uma mudança ou de deslocamento constante, potência própria ao espaço vazio, no qual uma “outra coisa” pode nascer. Nas palavras de P. Ouellet::

L'espace en puissance que la *khôra* represente est en effet ce vide ou ce creux dans lequel toute chose peut advenir au sein d'un champ de forces ou d'un potentiel énergétique d'accueil ou d'inscription qui peut la changer du tout au tout, la déloger ou la déplacer (p. 116).

É o vazio do espaço ou lugar que promove o esquecimento de si, propiciando novo começo, ou seja, a reconfiguração dinâmica de uma identidade centrada na multiplicidade e na pluralidade.

Por trás do projeto de *Mégapolis*, que propõe a transformação completa do olhar sobre as grandes magalópoles, há uma necessidade pessoal de fuga, de transformação da postura autoficcional até então adotada nas obras anteriores.

⁸⁸ M. B. Porto (2010) estuda com propriedade a noção de lugar relacionada à necessidade de se desprender de um espaço. A pesquisadora explora a temática das “circulações urbanas” e a ela associa a ressemantização do conceito de *flânerie* na obra de escritores, tais como R. Robin.

Na escolha das cidades que formariam o grande roteiro das deambulações e percepções da escritora, duas ficaram de fora: Paris e Montreal. Mas por quê? Na introdução, R. Robin justifica ter descartado Paris pela grande proximidade que tem com sua cidade natal. O mesmo pode-se deduzir de Montreal. Embora sua eliminação não tenha sido justificada, sabe-se que o vínculo com ela também é forte. Montreal é a cidade da acolhida, do exílio voluntário que lhe atribuiu a categoria de migrante neo-quebequense. Ainda na introdução podemos ler outra justificativa para sua seleção: “Je veux être une anonyme dans les villes, une ombre, une passante. Je veux me laisser surprendre et ne pas avoir de souvenirs à chaque carrefour, à chaque station de métro, à chaque arrêt d’autobus” (p.23).

Diante dessa “confissão”, o curioso é perceber que Nova Iorque não ficou de fora, mesmo sendo igualmente cidade de residência da autora. Além disso, Nova Iorque é cenário de muitas de suas obras, sempre lembrada, referenciada e idealizada. O que explicaria esse, então, “Désir d’Amérique” que inicia pelo “blues de New York”, no capítulo dedicado a essa megalópole?

Talvez a resposta possa ser encontrada em *New York, mythe littéraire français*, de Crystel Pinçonat (2001). Nela, o escritor estuda o mito literário de grandes cidades, tais como Nova Iorque, que, para ele, se moldam pela história. Baseado na noção de que a cidade não constitui uma forma fixa por apresentar um saber confuso, por permitir associações ilimitadas, por ser instável e nebulosa (p. 08), o escritor destacará o peso que ela exerce sobre a literatura.

Nova Iorque é destacada no referido estudo por ser uma metrópole que, desprovida dos efeitos da Segunda Guerra, em oposição à hostilidade que afetou a Paris do pós-guerra, ganhou sua imponência na literatura francesa tornando-se mito obsessivo da modernidade do século XX. (p. 09). Isso porque ela foi lugar de exílio para muitos artistas europeus, o que já se constatou para as comunidades judaicas no período da guerra. No primeiro capítulo de *Mégapolis*, por exemplo, R. Robin antecipa algumas impressões de Nova Iorque antes de dedicar-lhe o

segundo capítulo. Uma delas está ligada à visão nostálgica que descreve uma Nova Iorque como lembrança da imigração, tornada mito na representação da *Ellis Island* (p.41).

Quando C. Pinçonat analisa a obra do americano Michel Mohrt, *Les Nomades* (1951), diz ser ela inspirada nos romancistas americanos da “geração perdida” que retoma, sobretudo, a situação do exílio pela escolha de um “itinerário de fuga”. Esse seria o perfil de uma geração saída da guerra, mas que ainda não tem consciência de sua tarefa. Por isso, estaria “perdida”, criando diferentes itinerários de fuga, tais como as viagens (2001: 90); lugares sem referências; lugares sem ligação com a memória pessoal.

Para o escritor, a tripla conquista das narrativas de viagem seria: a busca de si-mesmo, que passa pela busca nostálgica da pátria moral, e a procura de valores pelo sujeito viajante. O lugar descoberto pelo viajante é sonhado como lugar de origem, país do desejo, do amor, da liberdade e da pureza (Id. p. 88). Sendo assim, Nova Iorque apresenta-se como um lugar no qual o viajante abandona os valores que herdou do velho mundo. Aspecto que pode simbolizar, para R. Robin, o desejo da sobrevida na América, descrito em algumas de suas novelas apresentadas no início deste capítulo, e também pressupõe o desejo de abandonar a busca identitária no passado, assumindo uma identidade plural, projetada no futuro pelo movimento que ela representa.

Outra relação que pode ser estabelecida entre a personagem autoficcional de R. Robin e as personagens das obras estudadas por C. Pinçonat, estaria centrada no caráter rizomático apontado pelo autor no perfil dos protagonistas. Para ele, essa é uma particularidade em narrativas de fuga nova-iorquinas. As cidades selecionadas nesse circuito urbano são semelhantes no que se refere à arquitetura pós-moderna⁸⁹ que camufla, esconde ou se sobrepõe às antigas

⁸⁹ Fabienne Claire Caland (2003), em artigo sobre as identidades urbanas, lembra que a arquitetura como primeiro campo de manifestação do pós-modernismo.

fachadas, aos velhos prédios, ou seja, lugares carregados de memória. São cidades que para R. Robin não têm nenhuma ligação com seu passado, com a memória familiar ou com a guerra. As megalópoles escolhidas são, portanto, lugares de não-memória e de não-pertença que marcam o recomeço nos espaços de mobilidade e fluidez.

A interpretação dada ao subtítulo de *Mégapolis*, “les derniers pas du flâneur”, foi pensada em relação ao encerramento de uma identidade presa ao passado, bem como em relação à transformação do *flâneur* moderno em nômade pós-moderno. Mesmo assim, sem a pretensão de encerrar este trabalho, mas com o forte desejo de deixar nele pistas para novas possibilidades de leitura da obra autoficcional de R. Robin, alguns questionamentos caberiam nestas últimas linhas do capítulo: se até agora seus textos revelavam a impossibilidade de encerrar o luto, evidente pelo constante retorno ao passado, seria então *Mégapolis* a narrativa que tornaria possível o que até então era improvável?

Além de não tratar da perda de uma identidade cultural, essa “autoficção declarada” não mantém a linha das narrativas autofissionais da Shoah e também não corresponde aos pressupostos de S. Doubrovsky e V. Colonna. Onde enquadrá-la? Como defini-la? Diante de novos pontos de investigação que se abrem em *Mégapolis*, uma certeza fica: R. Robin estará sempre um passo à frente de qualquer tentativa de apreensão do gênero, representando, portanto, a essência da mobilidade a ele subjacente.

Considerações finais

Se até o momento as discussões conduzidas aqui apontaram para a mobilidade de um termo que persiste em ser reconhecido como gênero literário, impossível seria dar este estudo por encerrado sem uma definição a respeito. E se a postura acadêmica, marcada pela impessoalidade dos capítulos, em algum momento, camuflou meu posicionamento, chegada a hora de retomar a postura do “eu”.

Minhas constantes buscas por novas informações que concernem a autoficção no Brasil, fizeram com que me deparasse com o artigo do jornalista e crítico de cultura da revista *Época*, Luís Antônio Giron. Foi surpreendente encontrar uma discussão sobre o assunto fora do meio acadêmico, mas logo percebi que o artigo havia sido publicado sob influência da FLIP - Festa Literária Internacional de Paraty, em julho de 2009. Isso porque, para L. ^a Giron, a presença de Sophie Calle e seu ex-namorado Grégoire Bouiller, fez com que o público presenciasse uma atuação autoficcional no palco do evento. Ou seja, a autoficção praticada por ambos, em suas obras artísticas, teria invadido o espaço do real, fazendo com que os dois ex-amantes criassem um clima de cordialidade e aparente reconciliação⁹⁰. A FLIP teria se tornado, então, ambiente de verossimilhança no qual eles aboliram a realidade para encenar a autoficção.

⁹⁰ O jornalista lembra que o rompimento de Sh. Calle e G. Bouiller tornou-se público depois que ela, para vingar-se do amante que com ela teria rompido por e-mail, envia a carta virtual para 104 especialistas em diversas áreas pedindo que analisassem o documento. A frase "Take care of yourself", com a qual G. Bouiller teria finalizado o e-mail, Sh. Calle converte em arte e a lança como título de sua exposição na Bienal de Veneza, em 2007.

Certamente esse acontecimento deu margens para que L. A. Giron atacasse ferrenhamente essa manifestação literária, permitindo também sua livre interpretação a seu respeito: a autoficção seria o sucedâneo do teatro; a máscara descartável que os escritores precisam exibir para não serem descobertos.

O mais impressionante na postura de L. A. Giron, doutor em Artes Cênicas pela USP, é perceber que, enquanto editor da seção intitulada “Mente Aberta” da revista, ele demonstra ser tão resistente às novas tendências literárias. Além de atacar a autoficção, acusando-a de termo traiçoeiro por instigar a mentira, ele diz ser ela uma das pragas pós-modernas nascida no seio da sociedade de informação. Em alguns aspectos seu posicionamento é semelhante ao que se observa na teoria de V. Colonna. Ou seja, ambos dão abertura à fabulação que permite camuflar a própria identidade de quem escreve. Por isso L. A. Giron é categórico ao falar de mentira e dizer que “todos os escritores, ficcionistas ou não, de Platão ao mais anônimo dos twitteiros, jamais deixaram de fazer ficção consigo próprios”. Um pouco radical, um tanto quanto extenso, porém essa extensão não se compara à mobilidade da qual falo aqui.

L. A. Giron quando escreve sobre a autoficção, escreve muito bem informado das origens do termo, remetendo ao seu criador S. Doubrovsky. Não levou, porém, em consideração a proposta desse teórico. S. Doubrovsky respeita a identidade homônima, diferente de V. Colonna. R. Robin, por sua vez, ultrapassa o paradigma da homonímia, mas preserva o biografema, elemento que vai remeter ao escritor. Por isso, diferente de V. Colonna, S. Doubrovsky e R. Robin mantêm no texto o fio de ligação entre personagem(ns) e autor, mas também entre autor e leitor. Nossa autora consegue ir mais além, pois, diante dos biografemas que se repetem constantemente em suas obras, o leitor se vê obrigado a abandonar sua imparcialidade para assumir postura investigativa na medida em que se torna curioso com relação às informações que podem estar ligadas à vida do autor. Vejo aí a primeira marca da alteridade, característica da autoficção que, diferente

da autobiografia, cujo traço distintivo é o egocentrismo, estabelece proximidade com o outro, seja ele o leitor, seus personagens ou duplos, sejam todos aqueles que influenciaram nas transformações do “eu”. É o que permite identificar na obra de R. Robin a variação polifônica que contém: autor(a), narrador(a), leitor(a), teórico(a), historiador(a), sociólogo(a), personagens, etc, todos dividindo o mesmo espaço textual.

Das opiniões lançadas por L. A. Giron em seu artigo, destaco apenas duas que julgo serem relevantes para minha reflexão final. A primeira, o conceito de que autoficção ilumina a história da literatura; a segunda, ela derruba fronteiras entre a natureza e a imitação da natureza, entre a poesia e a história, etc.

Realmente, não há dúvidas quanto à luz que se acende no campo literário. Muitos escritores clássicos estão sendo revisitados sob o olhar autoficcional. Além disso, a autoficção propiciou que escritoras emergissem do limbo com produções subversivas em resposta a anos de repressão, narrando acontecimentos e denunciando preconceitos antes impossíveis de serem declarados publicamente como experiências autobiográficas. A autoficção vista como porta-voz, o canal da livre expressão, da narrativa sem pudores, sem medo de qualquer julgamento social a que se prestavam as clássicas narrativas memoriais e autobiográficas. A autoficção também dá luz a conceitos tradicionais, entre eles o da *mimesis* aristotélica e também a dicotomias que perpassam este novo termo: ficção e verdade; imaginário e real; passado e presente.

Observo que a ruptura de fronteiras ocorre inicialmente entre os termos antagônicos ficção e verdade. O leitor, diante de determinada obra autoficcional, estará sempre em dúvida, curioso para verificar se os fatos narrados dizem respeito à vida do autor. Na autobiografia, o leitor não pode ter dúvidas. Ele confia em seu autor e aceita embarcar em uma leitura fidedigna. Quando isso ocorre, nos vemos diante de um pacto; pacto de leitura, subentendido no pacto autobiográfico que Ph. Lejeune ainda defende. O segundo rompimento que aponto em autores

entre os quais S. Doubrovsky e R. Barthes é o das fronteiras entre o romance e a autobiografia. No entanto, o destaque maior em termos de ruptura só poderia ser dado, naturalmente, a R. Robin.

Ao longo das leituras e pesquisas que giram em torno da autoficção, observei que a aplicação do termo sempre contemplou a análise de romances. Prova disso é a reflexão de Damien Zazone (1996) ao dizer que a flexibilidade desse gênero literário permite todo tipo de hibridação. R. Robin lembra igualmente em *Le roman mémoriel* que toda ficção é portadora de heterogeneidade. Mas, foi nela própria que encontrei grande variedade na manifestação autoficcional, a qual despertou o desejo de continuar minhas pesquisas acadêmicas e embarcar no grande desafio de apontar a plasticidade desse termo em outras formas narrativas. Indubitavelmente, em sua obra os entrecruzamentos brotam com criatividade e todo desvio formal ou de gênero resulta em autoficção. A imbricação de elementos de campos diversos não respeita paradigmas: é móvel e essa mobilidade nos usos e abusos da construção autoficcional faz com que R. Robin demonstre certo narcisismo, certa onipotência nas manipulações por ser escritora que transita em diferentes áreas do conhecimento. Faz autoficção na teoria e subverte qualquer tentativa de apreensão do termo quando o “minimiza” escrevendo novelas. R. Robin admite rótulos do tipo indisciplinar, mas gosta de auto-analisar e interpretar suas obras quando escreve teoria. Ela se autodenomina escritora do fora-do-lugar e se identifica ora com Penélope, ora com Ulisses, figuras que se aproximam da postura que assume em cada texto. Tecelã do passado familiar e cultural, de sua identidade que se faz e se desfaz em cada “texto tecido”, “texto tramado”, “texto inacabado”. Ela também é tecelã de biografias alheias, cuja conotação de autoengendramento permite o renascimento pelo texto ou propicia a sobrevida. Viajante no tempo pretérito, errante em sua própria existência, a barqueira no entre-dois vai ao encontro da “terceira margem do rio”: a autoficção.

A apologia à mobilidade, característica que vejo como inerente à autoficção, não se limita ao espaço textual, mas se estende à quebra de barreiras entre vida e ficção (a exemplo do episódio da FLIP), concreto (texto impresso) e virtual (ciberespaço). Se anteriormente Lucie Lequin apontava a utilidade dos termos “Literatura migrante” e “Literatura feminista” para destacar a diferença e “incomodar” o modelo, hoje a autoficção é mais um elemento a ser incorporado a esse grupo. Isso porque quebra a norma de gênero em produções cujo traço distintivo é o híbrido.

Édouard Glissant (1996) defende que as migrações favorecem a criação, em diferentes partes do mundo, de “micro- e macroclimas de interpenetração cultural e lingüística” (p. 19). Por isso, vejo que a obra de R. Robin seria representativa das transformações que a emergência do termo migrante imprime hoje. Principalmente porque a literatura que se insere nesse contexto de mobilidade deve ser abordada de acordo com o papel que desempenha no mundo, seja ele o de pensar o mundo em constante transformação, seja o de pensar o indivíduo que nele se insere.

Diante dessas mudanças, um elemento é posto em cheque: a subjetividade. Em narrativas autoficcionais, nas quais o heterogêneo se sobrepõe ao homogêneo, a subjetividade assume conotação diferenciada da postura autobiográfica. Isso porque a autobiografia, narrativa centrada no sujeito e em sua vida enquanto modelo e referência na sociedade, sempre preconizou a singularidade da existência de um indivíduo convicto de seu papel social, destacando, de forma egocêntrica, sua inserção e participação no mundo. A autoficção, por sua vez, apresenta um sujeito em crise existencial frente à mudança dos tempos ou a acontecimentos que abalaram as estruturas sociais, a exemplo da Segunda Guerra Mundial, cujos efeitos são observados na fragmentação de um sujeito errante, nômade ou em dúvida quanto ao seu papel social. No texto autoficcional, sua subjetividade interage com a dinâmica do

mundo e a dinâmica da alteridade para que sua existência seja pensada enquanto processo de recriação e redimensionamento. E foi por esse caminho que pude melhor entender o funcionamento da autoficção enquanto escrita da Shoah.

Não podemos negar que a temática do judaísmo é elemento de destaque na obra de R. Robin, seja no contexto familiar, seja no universo dos escritores que alimentam suas reflexões. No seu caso específico, ao afirma em *Le cheval blanc de Lénine* ser a escrita judaica a escrita da memória (p. 132), penso que o retorno ao passado familiar e às origens culturais assumem dois sentidos. Inicialmente, a questão da dupla identidade que remete à formação judaica e francesa e que precisa ser trabalhada, reconhecida e absorvida pela autora através do texto autoficcional. Em segundo, a constante retomada da temática da guerra, da lembrança dos familiares que morreram, das experiências e/ou lembranças da ocupação nazista que resultam no trabalho do luto ou da autopsicanálise.

Vejo que o texto autoficcional, em sua função de “divã”, contribui para trabalhar a crise de R. Robin-sujeito, sujeito-judeu e sobrevivente. Foi assim que, ao longo das leituras e observando a recorrência de biografemas que remetem à guerra, sempre imaginei as perguntas que poderiam obsedá-la: por que o extermínio de seres humanos? De que forma meus pais, meu irmão e eu conseguimos escapar? Por que não consta meu nome na lista dos mortos no genocídio? Da crise existencial, da tentativa de responder os porquês nasce a necessidade de registrar, de criar um espaço de sobrevivência, de tornar presente a presença dos mortos, mesmo que seja apenas presença textual. É assim que seus personagens autoficcionais se tornam porta-vozes da cultura judaica e dos mortos na Shoah.

A escrita autoficcional da Shoah também pode ser vista como desvio da literatura de testemunho, pois, em alguns momentos, ambas se confundem. Quando apresentei brevemente as características da literatura de testemunho, foi

justamente para evitar tais confusões. Assim, o principal elemento distintivo que sublinhei foi a postura do narrador que, na literatura de testemunho, precisa narrar o que viveu e “testemunhou”. Por tal razão, essa literatura estaria bem mais próxima da autobiografia do que da autoficção. O que me parece instigante, frente às atuais limitações de aplicação da autobiografia, é saber como atestar a veracidade do testemunho? Creio que na tentativa de defender a autoficção, acabei instaurando a dúvida na construção do relato testemunhal da literatura de testemunho.

Não é por acaso que Natahlie Sarraute falava em “l'Ère du soupçon”, pondo em dúvida as instâncias narrativas de formas hegemônicas como a autobiografia em defesa de um novo modelo romanesco. E se os novos tempos apontam para a fragmentação do sujeito, para o heterogêneo, criando espaço para o uso de prefixos como multi, pluri, trans, inter, não vejo mais lugar para a aplicação da autobiografia. Por isso, ao longo deste trabalho e contrapondo à tese de que a autoficção é gênero da pós-modernidade, tentei também mostrar as falhas da narrativa autobiográfica e pensar o quanto ela estaria ultrapassada em um século cuja preocupação maior não é mostrar-se para o outro, mas sim mostrar-se para si mesmo.

A autobiografia sempre procurou seduzir seu público, encher os olhos do leitor e reafirmar um modelo social de sujeito. É uma narrativa que ainda está presa ao modelo das Memórias, cujo pano de fundo é o panorama do contexto sócio-histórico. Na autoficção a preocupação é consigo mesmo, com a superação de traumas, com a reflexão a respeito deles e outras experiências. Trata-se de uma auto-análise, um espelho convexo do eu. Muitas vezes, nesse trabalho analítico, o “eu” precisa de seus duplos, seus heterônimos ou alteregos para traçar um jogo de analista e paciente no qual as incertezas e conflitos serão tratados, analisados e, ao longo das “sessões” autoficcionalis do texto, superados. Sendo assim, a autoficção permite a narrativa de recortes do passado, de momentos específicos da vida, sem precisar relatar as três etapas da vida na proposta

autobiográfica: infância, juventude e maturidade. Também não há a necessidade de um relato na maturidade da vida, pois hoje, a autoficção é praticada por jovens escritores e amadores anônimos que narram suas vidas em blogs ou redes sociais.

A autobiografia, narrativa da maturidade, do reconhecimento social, manifesta o desejo de transcender a morte, o que não ocorre necessariamente com a autoficção. Nas produções em que a autoficção está ligada à escrita da Shoah, a intenção é criar novo espaço de vida, a exemplo do que ocorre em algumas novelas de R. Robin, no sentido de ressurreição pelo texto. Ela trataria então não do impedimento da morte com uma escrita que garante a perenidade do sujeito, mas de sua superação por intermédio de uma escrita do renascimento, da sobrevivência. As novelas que recuperam a memória dos cinquenta e um familiares mortos nos campos de concentração, os fragmentos biográficos marcados pelo nome próprio de cada vítima reforçam o apelo à vida e ao desejo de imortalidade do traço subscrito no texto-lápide. Quando há o recurso dos duplos na autoficção, instaura-se o desejo de transcender a própria existência, a unicidade da vida, preservando o fragmento, os biografemas.

O texto robiniano funciona, conforme diria S. Harel, enquanto “laboratório cosmopolita”. Expressão bem colocada, principalmente porque nele revelaram-se novas experimentações da autoficção. Foi nesse espaço laboratorial de R. Robin que tracei minha leitura e interpretação pessoal que contempla a autoficção.

Diante das transformações apresentadas na obra da escritora, reflexo da hibridação de toda natureza, estou certa de que a autoficção é polissêmica. Ela pode ser apontada como um lugar da memória, seguindo o pressuposto de P. Nora. É o texto enquanto espaço de representação memorial e manifestação do espírito migrante ou pensamento nômade. Além de ser desvio, contorno de gêneros diversos, de acordo com o que mostrei no segundo capítulo, é

braconagem⁹¹ quando manifesta apropriação litigiosa de outros gêneros e formas narrativas. Autoficção é também o Golem que acompanha cada escritor judeu; é escrita-camaleão quando se mostra romance, teoria, ensaio, novela para camuflar traços autobiográficos e biográficos; é espaço do fora-do-lugar de escritores da mobilidade e da migrância; é escrita engajada quando retoma a temática da Segunda Guerra Mundial para que a nova geração conheça os traumas e se imponha contra novos genocídios; é escrita do divã ou purgatório dos conflitos internos; é ferramenta das novas tecnologias da escrita virtual, porém sem considerar os excessos de interpretação daqueles que não conhecem a aplicação e a funcionalidade do termo. Autoficção não é psicose, mas pode ser espaço de psicanálise. Local de cura, de superação, de encontros com o eu do presente e o eu do passado; é o texto dupla face do autor. Autoficção configura, sem dúvida, um gênero literário independente e autônomo e não mais pode ser visto como subcategoria da autobiografia.

A análise centrada nas obras de R. Robin sem a classificação autoficcional tratou de itinerários pessoais voltados ao trajeto intelectual e à recuperação de um passado cultural e familiar. Ao contrário, em *Mégapolis*, texto declarado autoficcional, os itinerários são territoriais e tratam do deslocamento, da mobilidade. Se antes a característica marcante era a reconstrução da judeidade, a tessitura de uma identidade que buscava sentido no passado e no texto, registro da memória, nessa obra não há a preocupação em “olhar para trás”. O texto autoficcional *Mégapolis* torna-se o registro da experiência da errância em cidades mutantes; registro da busca ou da descoberta do novo; da construção identitária com o olhar voltado para o horizonte. O elemento comum em todas as obras aqui apresentadas é o fora-do-lugar que, nas primeiras produções, ganha a dimensão

⁹¹ Ver artigo de N. Hanciau sobre o termo publicado no *Dicionário das mobilidades culturais*. In: Bernd, 2010: 47.

textual de gênero e discurso e, em *Mégapolis*, expõe a dimensão do estar fora de seu território ou de não estar em território algum, frente à dinâmica dos espaços.

A autoficção e a hibridação textual que ela engendra reforçam o que R. Robin anunciou em *La mémoire saturée*, ou seja, no modo de presença do passado em nós, a forma como o passado habita o presente e não simplesmente a forma como o presente faz uso do passado (2003: 220). Mesmo sem voltar às origens em *Mégapolis*, a escritora não apaga totalmente o que deixou para trás. Exemplo disso é quando aborda as transformações do *flâneur* pós-moderno em nômade. Paradigmático dessa nova figura é o protagonista da ação de Francis Alÿs que, para marcar o percurso realizado, vai desfazendo, ao longo do trajeto, seu pulôver de tricô azul que, ao final, todo desfiado, guardaria a materialização do percurso em um longo traço azul (2009: 97). Simbolicamente, interpreto o traço azul de F. Alÿs como o fio condutor entre presente e passado, para que o sujeito não se perca se for acaso desistir de sua busca. Ele poderá nunca descobrir quem realmente é, mas jamais terá dúvida em relação a quem foi.

A postura nômade assumida por R. Robin nessa última obra aproxima-se do que escreveu Jean-Marie Tjibaou em exposição que visitei no MEG-Musée d'Ethnographie de Genève e que apresentava a arte Kanak da Nova Caledônia: "Le retour à la tradition c'est un mythe. Aucun peuple ne l'a jamais vécu. La recherche d'identité, le modèle, pour moi, il est devant soi, jamais en arrière. Notre identité, elle est devant nous". Passagem que deixo para reflexão a partir desse novo perfil autoficcional que R. Robin lança em *Mégapolis*, "obra aberta", ao propor a revisão dos conceitos, práticas e hipóteses na comunicação, na cultura e na apatia dos sujeitos. Mais um avatar do "monstro" droubrovskyano ou "praga pós-moderna", na denominação empregada pelo jornalista brasileiro L. A. Giron. Seja como for, prova-se sua mobilidade em diálogo com as mudanças do mundo e do homem; prova de que o estudo do gênero deve acompanhar seu movimento, pois

a autoficção com sua surpreendente capacidade de lançar novos efeitos estéticos e expressar novas criações literárias, está longe de ser ultrapassada.

Referências

Corpus específico de análise

ROBIN, Régine. *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*. Bruxelles: Ed. Complexes 1979.

_____. *L'immense fatigue des pierres*. (Nouvelles). Montréal: XYZ éditeur, 1999.

_____. *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors lieu* Montréal: Préambule, 1989.

_____. *Mégapolis*. Les derniers pas du flâneur. Paris: Stock, 2009

Corpus teórico

1) Artigos em revistas e periódicos

"A onda (e a praga) da autoficção" por Luís Antônio Giron. Revista *Época*, julho 2009.

"Au-delà de l'autofiction", por Pierre Lepape, *Le Monde*
Artigo publicado dia 06 Novembre 1998

"Dis, c'est quoi, l'autofiction ?", por Anne Grignon, *Le Nouvel Observateur*,
Artigo publicado dia 04 de novembro de 2004

"Je' de fiction", por Marie Darrieussecq, *Le Monde*

Artigo publicado dia 24 de janeiro de 1997

"Du nécessaire naufrage du moi", por François Gantheret, *Le Monde*
Artigo publicado dia 25 maio de 2007

"La promo du moi", por Michel Abescat et Michèle Gazier, *TELERAMA*
Artigo publicado dia 27 de novembro de 2004

"L'autofiction en procès ?", por David Rabouin, *Le Magazine Littéraire*
Artigo publicado em março de 2005

"L'autofiction, genre litigieux", por Michel Contat, *Le Monde*
Artigo publicado dia 05 abril 2003

"Les écritures du moi. De l'autobiographie à l'autofiction", *Magazine Littéraire*
Dossier publicado em maio de 2002, nº409

"Pourquoi l'autofiction ?", por Serge Doubrovsky, *Le Monde*
Artigo publicado dia 29 de abril 2003

"Paysages de l'autofiction", por Jacques Lecarme, *Le Monde*
Artigo publicado dia 24 de janeiro de 1997

"Quelle est la réalité de la fiction ?", por Patrick Kéchichian, *Le Monde*
Artigo publicado dia 11 de setembro de 2007

"Réflexions autour du concept d'autofiction", por Sylvie Kerviel, *Le Monde*
Artigo publicado dia 24 de agosto de 2007

"Serge Doubrovsky, ou l'art de 'l'auto-psy'", por Jean-Luc Douin, *Le Monde*
Artigo publicado dia 15 de janeiro de 1999

"Un plaidoyer en faveur de l'autofiction", por Christine Rousseau, *Le Monde*
Artigo publicado dia 11 de fevereiro de 2005

2) Referências

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo*: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

_____. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. In: *Cuaderno Del cilha*, nº 7/8 Espanha, 2005/2006. Disponível em: <http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Alberca-3.pdf>, acessado em 21/3/2007.

_____. “En las fronteras de la autobiografía”. In: *II Seminário de Escrituras Autobiográficas*. ISBN 84-89869-87, 1999, p. 53-76.

ALEXAKIS, Vassilis et al. *La tentation autobiographique*. Montréal: Hexagone, 1988.

ARON, Paul, et alii. *Le Dictionnaire du Littéraire*. France : Presse Universitaires de France, 2002.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

AUBERTIN, Laure-Marie. *Entretien avec Serge Doubrovsky* (5).

<http://autofiction.org/index.php?post/2009/09/19/Interview-de-Marie-Laure-Abertin-avec-Serge-Doubrovsky>, réalisé le 7 novembre 2008.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*; ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984. 5ª ed.

_____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa et alii. São Paulo : Brasiliense, 1989.

BERND, Zilá (org.). “A dupla face da viagem: a reencenação dos mitos de Ulisses e Jasão na Literatura das Américas”. In: *Identidades em trânsito*. Niterói: EdUFF / ABECAN, 2004.

_____. *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Editora Movimento, 2003

_____. (org.). *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*: DFMLA. Porto Alegre : Tomo Editorial / Editora da Universidade, 2007.

_____. (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

_____. *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1998.

_____. “Figurações do deslocamento nas literaturas das Américas”. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Revista de estudos de literatura brasileira contemporânea*. UNB: Editora da universidade, março de 2008.

_____. (Org.). *Imaginários coletivos e mobilidades (trans)culturais*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

_____. “Memória social e tradição do pensamento francês”. In: LOPES, Cícero Galeano et alii. *Memória e cultura*. Perspectivas transdisciplinares. Canoas, RS: Salles, 2009

_____. “Mobilidades teóricas interamericanas”. In : *Interfaces Brasil/ Canadá*. Rio Grande: FURG/ ABECAN, nº8, 2008.

_____. “Os escritores da diáspora haitiana e a síndrome da volta ao país natal”. In: FIGUEIREDO, Eurídice e SANTOS, Eloina Parati dos (org.) *Recortes transculturais*. Niterói: EDUFF: ABECAN, 1997.

_____. e BORDINI, Henrique. “Flânerie”. In: BERND, Zilá et al. *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

_____; LOPES, Cícero Galeno. *Identidades e estéticas compósitas*. Canoas: Centro Universitário La Salle/ Porto Alegre: PPG-Letras UFRGS, 1999.

_____; UTÉZA, Francis (orgs.). *Produção literária e identidades culturais*. Estudos de literatura comparada. Porto Alegre: Sagra Luzatto, 1997.

“BIOFICTION”, Définition. Par Alexandre Gefen. In: Fabula, Atelier.
<http://www.fabula.org/atelier.php?Biofiction>, acessado em 17/01/2010.

BELLEMARE, Stéphanie. “La littérature au temps de la post-mémoire...” In: *Études littéraires* – Volume 38 No 1 – Automne 2006

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOLAÑOS, Aimée G. “Diáspora”. In: BERND, Zilá et al. *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

_____. *Poesía insular de signo infinito*. Una lectura de poetas cubanas de la diáspora. España: Ed. BETANIA, 2008.

BOISVERT, Yves. *Le postmodernisme*. Québec : Boréal, 1995.

BOUCHARD, Gérard. *Une définition du mythe*. Doc. De Recherche I-E-13, 2005. Apud. BERND, Zilá (org.). *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas: DFMLA*. Porto Alegre : Tomo Editorial / Editora da Universidade, 2007.

BOUVET, R.; CARPENTIER, A.; CHARTIER, D., éds. *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs*. Paris: L’Harmattan, 2006.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2006.

CALAND, Fabienne Claire. “Zoopolis. Mythifications de l’identité urbaine”. In: OUELLET, Pierre (dir.). *Le soi et l’autre*. Quebec: Presses Université Laval, 2003

CAMARERO, Jesús. “La théorie de l’autobiographie de Georges Gusdorf”. In : Çédille. Revista de Estudios Franceses, nº 4. Universidad del País Vasco, 2008. Disponível no site: <http://webpages.ull.es/users/cedille/cuatro/camarero.pdf>, acessado em 25/03/2008.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar y salir de la modernidad. Argentina: Editorial Grijalbo, 1989.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien 1: arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

CHARTIER, Daniel et all (org.). *Voix et Images*. Les avatars du biographique. Montréal : UQÀM, hiver 2005, n° 89.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1991.

CHIANTARETTO, Jean-François. *De l'acte autobiographique: le psychanalyste et l'écriture autobiographique*. France : Éd. Champ Valon, 1995.

CLERC, Thomas. *Les écrits personnels*. Paris: Hachette, 2001.

COSER, Stelamaris. "Híbrido, hibridismo e hibridação". In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora:UFJF, 2005.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. France: Éditions Tristram, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria : literatura e senso comum*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2001.

CUNHA, Carla. "Duplo". In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. CETAPS, 2005. publicação virtual, ISBN: 989-20-0088-9.

DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique. *L'éclatement des genres au XXe siècle*. France : Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.

DÉSY, Caroline BOYER, Sylvie et HAREL, Simon (dir.). *La mémoire inventée*. (Directeur de publication avec Sylvie Boyer et Caroline Désy). Montreal: Cahiers du CELAT à l'UQAM, 2003.

_____ et all. *Une oeuvre indisciplinaire*. Mémoire, texte et identité chez Régine Robin. Québec : Presses Université Laval, 2007.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1980). *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Trad.: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro, Edit. 34, 1995.

DE MARCO, Valéria. "A Literatura de testemunho e a violência de estado". In: *Revista Lua Nova*, n° 62. São Paulo, CEDEC, 2004.

DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

DION, Robert. "Avatars du biographique". In: *Voix et images*. Les avatars du Biographique. Revue du Département d'études littéraires de l'UQÀM. Volume XXX, numéro 2 (89), Hiver 2005.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris : Galilée, 1977.

_____. "Les points sur les 'i'". In : JEANNELLE, Jean-Louis et VIOLLET, Catherine (dir.). *Genèse et autofiction*. Belgique: Academia Bruylant, 2007.

DURANTE, D.C.; COLIN, A.D.; IMBERT, P. (dir.). *Exclusions/inclusions; déplacements económico-symboliques et perspectives américaines*. Ottawa : Presses de l'Univ. d'Ottawa, 2005.

DUARTE, Kelley B. *Carmen da Silva: nos caminhos do autobiografismo de uma "mulheróloga"*. Dissertação de mestrado. Rio Grande: PPGLetras da FURG, 2005.

DUPRÉ, Louise; LINTVELT, Jaap et PATERSON, Janet M. (dir.). *Sexuation, espace, écriture: la littérature québécoise en transformation*. Québec: éditions Nota Bene, 2002.

DURANTE, Daniel Castillo. *Les dépouilles de l'altérité*. Montreal: XYZ, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Eletrônico - Século XXI*. Lexikon Informática Ltda: Rio de Janeiro, Versão 3.0, 1999.

FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora:UFJF, 2005.

_____; "Migrações e Identidades". In: BERND, Zilá (org.). *Imaginários coletivos e mobilidades (trans)culturais*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

_____; SANTOS, Eloína Paratí dos (org.). *Recortes transculturais*. Niterói : EDUFF/ABECAN, 1997.

FINE, Doreen. *O que sabemos sobre o judaísmo?* São Paulo: Callis, 2001.

FORGET, Danielle, " Les nouveaux paradigmes de l'identité. La littérature migrante au Québec ". In: OUELLET, Pierre (sous la direction de) *Le soi et l'autre* :

l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels, Québec: Les Presses de l'Université Laval, coll. InterCultures, 2003.

FORTIER, Frances (Numéro préparé par). La fiction postmoderne. *Tangence*, Québec, n. 39, mars 1993.

FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.

FRANCO, Antônio Cândido. "Mito". Verbete. In : CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. 2005. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível no site: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>, acessado em 03/3/2008.

FRÉRIS, Georges. "Roman de guerre et mémoire collective". In: GORP, Hendrik Van; MUSARRA-SCHROEDER, Ulla. *Geres as Repositories of Cultural Memory*. Studies in Comparative Literature 29. Atlanta: Rodopi, 2000.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Rio de Janeiro: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIV, 1916.

_____. Romances Familiares (1909), In: *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Volume IX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1980.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas, SP : Ed. Da UNICAMP, 1994.

GARANT, Elisabeth. "Quelques réflexions sur la citoyenneté". Bulletin *Vivre ensemble*, vol. 8, no 27, Automne 1999.

GARAUDY, Roger. *Para conhecer o pensamento de Hegel*. Porto Alegre: L&PM, 1966.

GAUTHIER, Louise. *La mémoire sans frontières*. Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec. Québec: Les Presses de l'Université Laval [et] les Éditions de l'iqrc, coll. Culture et Société, 1997.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1991.

GENON, Arnaud. "Les coulisses de l'autofiction". Article publié sur *Acta* le 3 mai 2007. Disponible no site: <http://www.fabula.org/revue/document3146.php>, acessado em 13/02/2007.

_____. "L'autofiction sans frontières", In: *Fabula, Acta*, Septembre 2007 (volume 8, numéro 4), URL : <http://www.fabula.org/revue/document3482.php>, acessado em 02/07/2008

GIN, Pascal. "Entre ambivalence et réflexibilité : la mobilité culturelle et sa mobilisation littéraire dans l'écriture de la migration ". In : In : *Interfaces Brasil/ Canadá*. Rio Grande: FURG/ ABECAN, nº8, 2008.

GLISSANT. Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996.

_____. *Le discours antillais*. Paris : Éd du Seuil, 1981.

_____. *Traité du Tout-monde*. Poétique IV, Paris : Gallimard, 1997.

GREEN, Mary Jean. "De l'histoire à l'autofiction: L'itinéraire de Régine Robin". In: DÉSY, Caroline et alli. *Une oeuvre interdisciplinaire: mémoire, texte et identité chez Régine Robin*. Québec: Presse de l'Université Laval, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Ed. Albin Michel, 1997.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HANCIAU, Núbia. "Entre-lugar". In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceito de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HAREL, Simon. "Braconagem. Um novo modo de apropriação do lugar?" In: Hanciau, Nubia (org.). *Interfaces Brasil/Canadá*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2005.

_____. "La parole orpheline de l'écrivain migrant". In: NEPVEU, Pierre et MARCOTTE, Gilles (dir.). *Montreal imaginaire: ville et littérature*. Québec: Éditions Fides, 1992.

_____. "L'Autofiction analytique: émergence d'un paradigme contemporain", In: MAJOR, René (dir.). *États généraux de la psychanalyse*. Québec: publication

électronique, <http://www.psychanalyse.refer.org/archives/texte47.htm>, acessado em 05/12/2006.

_____. *Le cabinet d'autofictions*. (Publication avec Alexandre Jacques et Stéphanie St-Amant). Montreal: Cahiers du CELAT à l'UQAM, 2000, 217 p.

_____. *L'écriture réparatrice*. Le défaut autobiographique. Montréal: XYZ éditeur, 1992.

_____. *Le récit de soi*. Montréal: XYZ éditeur, 1997.

_____. *L'étranger dans tous ses états*. Montréal : XYZ, 1992.

_____. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal: XYZ, 2005.

_____. *Le voleur de parcours*. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine. Montréal: Le Préambule, 1989.

_____. "Mémoire de l'identité, mémoires de l'oubli: formes subjectives de l'écriture migrante au Québec". In: GRAVILI, Anne de Vaucher (org.). *D'autres rêves: les écritures migrantes au Québec*. Venezia: Supernova, 2000.

HAVERCROFT, Barbara et al. (dir.). *Voix et Images : Effets autobiographiques au féminin*. Montréal: UQAM, v. 22, n.1, 1996.

_____. "Le discours autobiographique: enjeux et écarts". In: BOURASSA, Lucie (dir.). *La discursivité*. Québec: Nuit blanche éditeur, 1995.

_____. "Quando escrever é agir: estratégias narrativas de agentividade feminista em Journal pour mémoire, de France Théoret". In: HANCIAU, Nubia J.; CAMPELLO, Eliane T. A. e SANTOS, Eloina Parati dos (orgs.). *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.

HEGEL, Georg. *Fenomenologia do espírito*. (1ª edição 1807). Rio de Janeiro: Ed. Vozes LTDA, 2002.

HOGIKYAN, Nellie Hogikyan, " De la mythation à la mutation : structures ouvertes de l'identité ". In: NOUSS, Alexis (sous la direction de). *Poésie, terre d'exil*. Autour de Salah Stétié. Montréal : Trait d'union, coll. "Le soi et l'autre", 2003.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*. O breve século XX 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética da pós-modernidade*: história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACCOMARD, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève: Librairie Droz, 1993.

JOUTEUR, Isabelle. *Jeux de genre*: dans les Métamorphoses d'Ovide. Louvain; Sterling, Va.: Peeters Publishers, 2001.

K., Olivier. "Étude sur le récit autobiographique". Groupe de travail Didactique, 2005. Disponível no site: http://okappes.free.fr/KSpip/article.php3?id_article=33, acessado em: 09/02/2007.

KRISTEVA, Julia. *Étranger à nous même*. Paris: Gallimard, Folio, 1988.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Éliane. *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin/Masson, 1997.

LACERDA, Lílian Maria de. Lendo vidas: a memória como escritura autobiográfica. In: MIGNOT, Ana Crystina Venâncio et al. (org.). *Refúgios do eu*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

"LE BIOGRAPHIQUE". Colloque. <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/biographiqueprg90.html>

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Ed. Da UNICAMP, 2003

LEJEUNE, Philippe. *Cher écran...* Journal personnel, ordinateur, internet. Paris: Seuil, 2000.

_____. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *Les brouillons de soi*. Paris: Seuil, 1998.

_____. *Pour l'autobiographie*. Paris: Seuil, 1998.

_____. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris : Seuil, 2005.

_____. ; DOUBROVSKY, Serge et LECARME, Jacques. *Autofiction et cie*. Cahier RITM, Université de Paris X, n° 6, 1993.

LEQUIN, Lucie. « Trajectoires trans-locales de l'imaginaire au féminin ». Version remaniée et augmentée d'une conférence présentée dans le cadre de la journée d'études *Migration et identité culturelle au Canada*, Université Simon Fraser, 8 mars 2007. Disponible no site: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5793.pdf> , acessado em 20/02/2009.

_____. "Étrangères de l'intérieur". In : *Interfaces Brasil/ Canadá*. Rio Grande: FURG/ ABECAN, n°9, 2008.

LÉTOURNEAU, Jocelyn. " L'altérité chantée, l'altérité vécue ". In : OUELLET, Pierre (sous la direction de) *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec: Les Presses de l'Université Laval, coll. InterCultures, 2003.

_____. "Sur l'État d'être' culturel du Québec. Essai d'argumentation". In: BERND, Zilá (ed.). *Interfaces Brasil/Canadá*. Porto Alegre: UFRGS/ABECAN, 2002. Vol. 1, N°2.

LEUPIN, Alexandre. Entretien inédit avec Édouard Glissant : 6. « SE SÉPARER DU LIEU DE L'ÉNONCIATION POUR Y REVENIR », s/d. Disponible no site: <http://www.mondesfrancophones.com>, acessado em: 22/7/2007.

LINTVELT, Jaap; SAINT-GELAIS, Richard; VERHOEVEN, W.M. et RAFFI-BÉROUD, Catherine. *Roman contemporaine et identité culturelle en Amérique du Nord*. Québec: éditions Nota bene, 1998.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAGNÉ, Bernard. "Georges Perec oulibiographe". In: KUON, Peter; NEUHOTER, Monika. *Oulipo poétiques: Actes du colloque de Salzburg*, avril 1997.

MAIA, Marisa Schargel. *Extremos da alma*. Rio de Janeiro : Editora Garamond, 2004.

MARSHALL, Francisco. Apresentação. In: HALEWICZ, Tiago. *Memória cultural polonesa*. Porto Alegre: Studio Clio, 2008.

“MÉMOIRE JUIF ET ÉDUCATION”. Disponível no site http://d-d.natanson.pagesperso-orange.fr/autres_lois_antisemites.htm , acessado em : 22/7/2010

MOISAN, Clément; HILDEBRAND, Renate. *Ces étrangers du dedans: une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Québec: éditions Nota bene, 2001

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Chapecó: Argos, 2003.

MOLKOU, Elizabeth. “Autofiction, un genre nouveau?”. In: HENRY, Freeman G. *Beginnings in French literature*. New York/Amsterdam: Rodopi, 2002.

MOREAULT, Francis. " Mémoire et histoire. Comment fonder un récit collectif ". In : OUELLET, Pierre (sous la direction de) *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec: Les Presses de l'Université Laval, coll. InterCultures, 2003.

MUCCI, Latuf Isaias. “Biografema”. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. CETAPS, 2005. publicação virtual, ISBN: 989-20-0088-9

NIETZSCHE, F. "Les considérations intempestives". In: FINKELKRAUT, A. *Mémoire et Histoire*. Paris : Denoël, 1986.

NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.

NORDHOLT, Annelise Schulte. *Perec, Modiano, Raczymow : la génération d'après et la mémoire de la Shoah*. New York/Amsterdam: Rodopi, 2008.

NOUSS, Alexis, " Expérience et écriture du post-exil ". In: OUELLET, Pierre (sous la direction de) *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec: Les Presses de l'Université Laval, coll. InterCultures, 2003.

OSCHÉ, Philippe. Analyse du sujet; Detail des oeuvres. Disponible no site <http://www.chevaux-de-napoleon.net/d3.html>, acessado em: 23/7/2009.

OLNEY, James (dir.). *Autobiography: Essays theoretical and critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

OUELLET, Pierre, "Les identités migrantes. La passion de l'autre". In: TURGEON, Laurier (sous la direction de). *Regards croisés sur le métissage*. Québec : CELAT, Les Presses de l'Université Laval, 2002.

_____. *L'esprit migrateur*. Essai sur le non-sens commun. Montréal : Trait d'Union, coll. « Le soi et l'autre », 2003.

_____. *Le soi et l'autre: l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2003.

_____. "Mobilités culturelles et mouvements de l'histoire". In : *Interfaces Brasil/Canadá*. Rio Grande: FURG/ ABECAN, n°8, 2008.

_____. *Outland*. Poétique et politique de l'extériorité. Montreal: Líber, 2007.

_____. et HAREL, Simon (dir.). *Quel autre? L'altérité en question*. Québec: VLB Éditeur, 2007

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi : essai*. Montréal: XYZ éditeur, 2007.

_____. "La tentation autobiographique". In: ALEXAKIS, Vassilis et al. *La tentation autobiographique*. Montréal: Hexagone, 1988.

_____. "La tantation de dire intime". In : BERTRAND, Claudine et BONNEVILLE, José (dir.) *La passion au féminin*, Montréal : XYZ, 1994.

OWEISS, Ghada, "Tout près de la nappe phréatique : le " dehors " d'un exilé ". In : NOUSS, Alexis (sous la direction de). *Poésie, terre d'exil*. Autour de Salah Stétié. Montréal : Trait d'union, coll. " Le soi et l'autre ", 2003.

PAIXÃO, Sofia. "Memória". Verbete. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. 2005. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível no site: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>, acessado em: 20/02/2008.

PATERSON, Janet. *Figures de l'autre dans le roman québécois*. Québec : Nota Bene, 2004.

_____. "Identité et altérité : littératures migrantes ou transnationales ?" In : *Interfaces Brasil/ Canadá*. Rio Grande: FURG/ ABECAN, n°9, 2008.

_____. "Le postmodernisme québécois: tendances actuelles". In: *Études littéraires*. V.17, n. 1, 1994.

_____. "L'espace sexué de l'autre dans *La Petite fille qui aimait trop les allumettes*". In : DOUPRÉ, Louise ; LINTVELT, Jaap et PATERSON, Janet (dir.). *Sexuation, espace, écriture*. La littérature québécoise en transformation. Québec : Nota Bene, 2002.

_____. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

PÉREC, Georges et BOBER, R. *Récit de Ellis Island*. Paris: le Sorbier, 1980.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993). - 249.1ª publ. in *Contemporânea*, 3ª série, n°2. Lisboa: Jun. 1926.

PINÇONNAT, Crystel. *New York, mythe littéraire français*. Genève: Librairie Droz, 2001.

PLAMONDON, Jean-François. L'autobiographie comme acte illocutoire. Étude comparative entre "Je me souvien" et "Pedigree" de Georges Simenon. Québec: Université Laval, 1999.

PORTO, Maria Bernadette Velloso. "Circulações urbanas". In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

_____. *Identidades em trânsito*. Niterói: EDUFF/ABECAN, 2004.

_____. *Lieux de la mémoire et de l'oublie dans des textes migrants*. Anais do VII Congresso da ABECAN, CD-ROOM, 2003.

_____. "Literaturas Migrantes". In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceito de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

_____. "Poéticas da habitabilidade e da hospitalidade em textos de autoria feminina". In: *Interfaces Brasil/Canadá*, N°6. Revista da ABECAN. Rio Grande: FURG/ABECAN, 2006.

REIS, Livia de Freitas. "Transculturação e transculturação narrativa". In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora:UFJF, 2005.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

_____. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990

RITA, Annabela. "Mise en abyme". Verbete. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. 2005. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível no site: <http://www.fcsh.unl.pt/edt/index.htm>, acessado em: 23/02/2008.

ROBIN, Régine. *Berlin Chantiers*. Essai sur les passés fragiles. Paris: Stock, 2001.

_____. *Cybermigrances*. Traversées fugitives. Québec : VLB éditeur, 2004.

_____. " Entre histoire et mémoire ". In: OUELLET, Pierre (sous la direction de) *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec: Les Presses de l'Université Laval, coll. InterCultures, 2003.

_____. *Identidad, memoria y relato*. La imposible narración de sí mismo. Cuadernos de posgrado. Serie cursos y conferencias. Buenos Aires, 1996.

_____. *História e lingüística*. Trad. de Adélia Bolle e Marilda Pereira. São Paulo: Ed. Cultrix 1974

_____. *Kafka*. Paris: Belfond, 1989.

_____. *La mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003.

_____. *La Québécoite*. (Roman) Montréal: Québec-Amérique, 1983.

_____. *Le Deuil de l'origine*. Une langue en trop, la langue en moins. Paris: Presses Univ. de Vincennes, 1993.

_____. *Le Golem de l'écriture*. De l'autofiction au Cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.

_____. *Le Naufrage du Siècle* suivi de *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*. Montréal : XYZ, 1995.

_____. "Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes.". In: GRAVILI, Anne de Vaucher (org.). *D'autres rêves: les écritures migrantes au Québec*. Venezia: Supernova, 2000.

_____. " L'esthétique de la disparition du symbolique ou les frontières de la posthumanité ". In : OUELLET, Pierre (sous la direction de). *Politique de la parole*. Singularité et communauté. Montréal: Trait d'union, coll. " Le soi et l'autre ", 2002.

_____. *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*. Paris: Payot, 1986.

_____. "Le sujet de l'écriture". In: *Trans*. Montréal: publication électronique. Hiver 1995.

_____. "L'impossible Québec pluriel: la fascination de la souche". In: Elbaz, M. et alii (org). *Les frontières de l'identité*. Paris : L'Harmattan e Presses de l'Univ. Laval, 1996.

_____. *Papiers perdus*. Página Web:
<http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136/index.htm>

_____. Structures mémorielles, littérature et biographie. *Enquête*, Numéro 5, Biographie et cycle de vie, [En ligne], mis en ligne le: 12 janvier 2006. URL: <http://enquete.revue.org/document116.html>, acessado em 03/03/2010.

_____. "Traumatisme et transmission". In: CHIANTARETTO, Jean-François (dir.). *Écriture de soi et trauma*. Paris: Anthropos, 1998.

_____. "Un passé d'où l'expérience s'est retirée", In: *Ethnologie française*. France: Presse Universitaires de France. 2007/3 Tome XXXVII, p. 395-400.

_____. "Vous! Vous êtes quoi vous au juste? Méditations autobiographiques autour de la judéité". In : *Études françaises*, vol. 37, n°3, 2002.

ROCHA, Maria Daura Bittencourt Macedo. *Entre a morte e a vida: uma representação do entre-dois em L'immense fatigue des pierres de Régine Robin*. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2008

- ROUSSO, Henry. "A memória não é mais o que era". In: FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1996.
- SALLENAVE, Danielle. "Fiction et autobiographie". In: CONTANT, Michel (dir.). *L'auteur et le manuscrit*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e História*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. *A questão judaica*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005
- SIMON, Sherry, " Circuits urbains. Montréal et la traduction du Yiddish ". In: OUELLET, Pierre (sous la direction de) *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec: Les Presses de l'Université Laval, coll. InterCultures, 2003.
- _____. " Hibridações culturais, hibridações textuais". In : PORTO, Maria Bernadette (org.). *Identidades em trânsito*. Niterói : EdUFF/ABECAN, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 2004.
- TRÉPANIÉ, Anne. " 'Nous-autres' les Québécois, question de définition ". In : BUCICA, Cristina et SIMARD, Nicolas (sous la direction de). *L'identité: zones d'ombre*. Québec: Cahiers du CELAT, 2002.
- VAN ROEY-ROUX, Françoise. *La littérature intime au Québec*. Montréal: Boréal Express, 1983.
- WALTER, Roland. "Mobilidade cultural: o (não-) lugar na encruzilhada transnacional e transcultural". In: *Interfaces Brasil/ Canadá*. Rio Grande: FURG/ ABECAN, n. 8, 2008.
- WIEVIORKA, Annette. *L'ère du témoin*. France: Hachette, 2002.
- WIKIPÉDIA. A enciclopédia livre. 2001. Disponível no site: <http://pt.wikipedia.org>, acessado em: 05/9/2007.

WIKTOROWICZ, Cecília. "Récits autofictionnels et autobiographiques au féminin en contexte d'exiguïté culturelle". In: OUELLET, Pierre (sous la direction de) *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec: Les Presses de l'Université Laval, coll. InterCultures, 2003.

_____. "L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi". *Voix et images*. Montreal: UQÀM n. 84, printemps 2003.

WOODWARD, Kathryn. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: DA SILVA, Thomas Tadeu (org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZAZONE. Damien. *L'autobiographie*. Paris: Ellipses, 1996.

Anexos



Cemitério Judeu





Metrô de Londres (2009)

“La ville n’est pas un objet, mais une pratique, un mode d’être, un rythme, une respiration, une peau, une poétique. La ville comme autobiographie”.

Régine Robin