



O ENSAIO BIOGRÁFICO e as estratégias de reflexão sobre judeidade

L'ESSAI BIOGRAPHIQUE et les stratégies de réflexion sur la judéité

THE BIOGRAPHICAL ESSAY and the reflections strategies on Jewishss

Kelley Baptista Duarte¹ & Rogério Lima Crizel²

Resumo: Este artigo pretende apontar de que forma o ensaio biográfico está presente na produção de dois autores judeus como estratégia de construção literária que reflete sobre a cultura, a história de seu tempo e a própria condição de ser judeu. Franz Kafka (1883-1924) e Régine Robin (1939-) são autores que dividem as mesmas inquietações de uma herança cultural que só encontra seu lugar na literatura.

Palavras-chave: biográfico; identidade; judeu; literatura

Résumé: Cet article vise à montrer comment l'essai biographique est présent dans la production de deux auteurs juifs comme stratégie de construction littéraire qui réfléchit sur la culture, l'histoire de son temps et la condition même d'être juif. Franz Kafka (1883-1924) et Régine Robin (1939-) sont des auteurs qui partagent les mêmes préoccupations sur un patrimoine culturel qui ne trouve sa place que dans la littérature.

Mots-clés: biographique; identité; juif; littérature

¹ Kelley Baptista Duarte é Professora Associada do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande – FURG. kellyduarte@yahoo.com.br.

² Rogério Lima Crizel é Doutorando em História da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG. rogeriolimafurg@gmail.com.

Abstract: This article aims to point out how the biographical essay is present in the production of two jewish authors as a strategy for literary construction that reflects on culture, the history of its time and the very condition of being a jew. Franz Kafka (1883-1924) and Régine Robin (1939-) are authors who share the same concerns about a cultural heritage that finds its place only in literature.

Keywords: biographical; identity; jewish; literature

Para o professor Loïc Marcou (2001), o ensaio é uma das múltiplas variantes das “escritas do eu” e se constrói em torno das reflexões do autor sobre um determinado assunto. No entanto, ao referenciar Micheal de Montaigne (1533-1592) como exemplar do ensaio na perspectiva (auto)biográfica, Marcou explica que, na maioria das vezes, o ensaísta é levado a compartilhar com o leitor suas experiências e suas impressões, ou seja, a falar de si.

Quanto ao “biográfico”, é fundamental saber diferenciá-lo do gênero “biografia”. O pesquisador Robert Dion (2005) nos lembra que o termo “biográfico” foi instaurado pelo professor e crítico em literatura Alain Buisine e é definido pelo retorno do escritor na forma de personagem, sob seus diversos avatares (2005, p. 17). Esse “retorno” pode ocorrer tanto em ficções, ensaios, peças de teatro como também em biografias clássicas e seus desdobramentos.

Em 1990 A. Buisine, juntamente com o escritor Norbert Dodille realizaram um colóquio intitulado “Le biographique”. No cabeçalho do cronograma, disponível na página virtual do evento³, pode-se ler uma breve definição do termo proposta pelo seu criador: “Aliás, o biográfico não está delimitado a um campo, mas, ao contrário, é convidativo a praticar itinerários transversais que questionam as dicotomias instaladas, tais como autor e obra, assim como o texto e o fora-do-texto.”⁴

³ Cf. <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/biographiqueprg90.html>

⁴ Tradução livre de: 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-texte .

Entendemos, neste estudo, que o ensaio, no modelo biográfico, pode ser apontado como uma característica de autores que transitam em diferentes campos do saber e que, por sua vez, mesclam reflexões pessoais, filosóficas e de ordem sociocultural também no texto de ficção, assumindo características híbridas em sua classificação de gênero. É o que ocorre com a produção literária de Régine Robin e Franz Kafka, ambos escritores judeus que possuem, em comum, as mesmas inquietações sobre a condição de ser judeu infiel, ou melhor, assimilado, pertencente a duas ou mais culturas e falante de uma outra língua.

A judia franco-canadense Régine Robin (1919-) nasceu em Paris, em 1939. É filha de pais poloneses que migraram para a França pouco antes da Segunda Guerra Mundial. Ela viveu os primeiros anos de sua infância com a presença nazista na capital francesa e migrou para a província do Quebec (Canadá) em 1977, exercendo e dando continuidade às atividades de romancista, teórica, linguista e historiadora, paralelas ao cargo de professora adjunta do Departamento de Sociologia da UQÀM (Universidade do Quebec em Montreal). Pesquisadora interdisciplinar ou, para muitos, autora inclassificável, R. Robin tem uma produção predominantemente autoficcional⁵ na qual a memória, o biográfico e seu próprio itinerário intelectual estão amalgamados.

Exemplar de suas reflexões e inquietações identitárias está a novela que apresentamos brevemente, aqui. Trata-se de “Gratok, langue de vie langue de mort” [Gratok, língua de vida, língua de morte] que integra a coletânea *L’immense fatigue des pierres* (1999). Destacamos que a escolha da escritora pela novela parece não ser casual, uma vez que esse modelo narrativo centraliza as ações na trajetória de um único personagem, ou seja, a protagonista.

A história contada, ou melhor, recuperada em “Gratok, langue de vie, langue de mort” é a ficcionalização de um episódio vivido pela autora na infância. Ela se passa em Paris, no mesmo bairro onde R. Robin residiu com os pais, em Belleville, no ano de 1944 e descreve um cenário de ocupação nazista contrastado ao refúgio/ esconderijo de um grupo de judeus. A narrativa é construída como reminiscência e cuja protagonista é uma menina judia que se vê dividida entre dois mundos, entre duas culturas e entre duas línguas, o francês e o ídiche. Sobre ela, o leitor é informado de que tem pouco menos de seis anos e que seu pai é

⁵ Cf Duarte, 2010.

prisioneiro de guerra. Em Paris, a menina e sua mãe precisam se esconder para escapar da prisão massiva que deportava judeus aos campos de concentração. 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 criança do grupo da garagem, não usava a estrela no braço devido a pouca idade, fato que lhe causava estranhamento diante dos outros judeus. Inicialmente, na novela, ela manifesta querer ser como eles; e para isso, queria uma estrela para ela e o ursinho que sempre carregava consigo, Gratok. A menina logo percebe 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, pouco se falava, pois não era permitido fazer barulho; qualquer barulho poderia denunciá-los. Todos deveriam ficar ali na escuridão, sem luz, e deveriam se calar ou apenas sussurrar. Quando a mãe realizava suas atividades diurnas de costureira, a menina ficava aos cuidados de uma jovem francesa chamada Juliette. Seria essa, no imaginário que atormentava a mãe, a pessoa que poderia criar e educar a menina, caso fosse capturada pelos nazistas.

Juliette a levava para passear, para ir ao teatro e foi assim que 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 (ROBIN, 1999, p. 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, tal como Juliette: “- Sabes! Quando eu for grande, falarei francês igual a ti. Faremos barulho e acenderemos todas as luzes. Eu falarei francês, não iídiche. (...)”⁶ (ROBIN, 1999, p. 91).

Frente à problemática incapacidade ou limitação para falar uma ou outra língua; face ao sentimento de estar dividida entre dois mundos opostos, a menina se viu forçada a criar um lugar intervalar para ela e seu urso: “Ela aprendeu a separar os dois mundos (...). Ela sabia que pertencia aos dois e que sua vida com

⁶ Tradução livre de: “-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 (...)”

Gratok, as histórias que ela lhe contava eram o entre-dois, uma maneira de escapar dessa divisão”⁷ (Op. cit. p. 90).

A professora e pesquisadora Nubia Hanciau (2005) nos explica, em seu verbete “Entre-lugar”, que esse terceiro espaço pode parecer um lugar vazio ou de clandestinidade (p. 125), elementos que reforçam a característica de refúgio individual criado pela menina judia. É nesse espaço do entre-dois-mundos que se criaria uma atmosfera de reconforto, de isolamento, mas, ao mesmo tempo, de proteção.

O antagonismo instaurado entre os dois mundos é demarcado, no texto, por palavras que caracterizam esses espaços 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 ídiche e a morte, em oposição aos não-judeus, às ruas, ao dia, à liberdade, à permissão, à luz, à 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 pelo reencontro com o pai – feito prisioneiro na estalagem de um dos campos de concentração dos alemães.

Se para a personagem da novela existe o conflito pelo não pertencimento a nenhum dos dois mundos, inevitavelmente uma crise identitária emerge nesse espaço intersticial. Ao mesmo tempo, a crise é a motivação necessária para o preenchimento dessa lacuna. 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), entendemos o porquê de a menina dessa história produzir, em seu terceiro-mundo-imaginário, uma nova identidade, representada por um código linguístico inventado e que somente ela e seu urso dominavam:

Mas em qual idioma ela então conversou durante tanto tempo com ele, durante tantas horas e por tantos anos? Não podia ser o francês. (...) Certamente não era em ídiche (...). Ela precisou inventar um idioma para ela e ele, ecolalias lamuriosas

⁷ Tradução livre de: “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”

decifráveis somente para eles e que os mantinha protegidos dos adultos e, no pensamento dela, dos alemães.⁸ (p.95)

Observamos que a novela de R. Robin coloca o idioma como elemento distintivo da identidade de sua personagem, sendo ele também indispensável na identificação da pertença e não-pertença a um determinado grupo social e/ou cultural. O conflito identitário e a não-pertença instaurados pela insegurança ou impedimento do uso das duas línguas em questão forçam a criação de um terceiro idioma, de um espaço de refúgio, cujo vínculo se estabelece pela herança cultural e memória. Ao embarcar em uma diáspora imaginária, a menina judia revisita a Polônia de seus ancestrais e também resgata a lembrança do pai, feito prisioneiro dos nazistas. É nesse intervalo diaspórico e clandestino que a menina (sobre)viverá até o dia em que um dos mundos, inevitavelmente, se sobrepujar ao outro, ou seja, até o dia da liberação de Paris da ocupação nazista, acontecimento que demarca o fim da guerra. Quando a liberdade se torna concreta, quando a ordem se restabelece com o apoio de tropas aliadas e com o retorno do pai que sobrevive ao campo de concentração, a menina não precisa mais se refugiar em um mundo imaginário, tampouco em um idioma inventado, pois a língua francesa torna-se soberana, torna-se a língua da sobrevivência e o iídiche a língua que morre com a guerra: “Dessa vez, o iídiche não era somente uma língua de morte, perigosa, a língua dos que carregavam a estrela, mas a língua dos mortos, de todos aqueles que haviam desaparecido por pensar, por sonhar e por falar esse idioma”⁹ (p.93).

Simbolicamente, seu urso Gratok representava a fronteira que a conduzia para o idioma e o mundo da sobrevida. Com ele, a menina realizava suas viagens imaginárias e estabelecia longas conversas. No entanto, ela o abandona no instante em que volta à nova realidade:

⁸ Tradução livre de: “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.”

⁹ Tradução livre de: “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”.

Ela não sabe mais para onde foi Gratok, de quem ela nunca se separava. Ela ainda o tinha na Liberação, no instante em que corria atrás dos tanques americanos (...). Ela segurava Gratok pela mão esquerda, mas nesse meio tempo ele já tinha perdido uma pata. Depois, como saber o que foi feito dele?¹⁰ (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. Dessa forma, a construção textual pode ser vista em três tempos: o tempo da infância (da personagem), o tempo da maturidade (da narradora) e o tempo da escrita (da autora). A obra se apresenta, portanto, como uma *mise en abyme* biográfica de um sujeito/R. Robin (em suas três instâncias) que reflete sobre seu processo de (re)construção identitária. Essa representação biográfica se estende, simbolicamente, à representação do judeu e face ao sentimento de não-pertença. A pesquisadora Annabela Rita (2005) considera a *mise en abyme* uma reflexividade literária. 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 possibilidade de interpretar a novela robiniana como um ensaio biográfico, sendo ele o lugar que reflete sobre a condição de ser judeu no pós-extermínio (ou pós-guerra) e o comprometimento do escritor judeu, engajado em uma escrita que recupera aspectos culturais, denuncia situações extremas e registra a memória individual e coletiva.

¹⁰ Tradução livre de: “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?”

Por sua vez, o judeu tcheco Franz Kafka (1883-1924) nasceu e morreu em Praga, capital da República Tcheca. Filho dos comerciantes Hermann Kafka (1852-1931) e Julie Kafka (1856-1934), o autor d'A *metamorfose* (1915) e sua família representavam uma pequena parcela da população que falava alemão, visto que grande parte dos praguenses, naquela época, falava unicamente o tcheco – língua oficial do país.

Nesse sentido, F. Kafka tinha plena consciência da dificuldade que representava ser judeu num país à beira de uma eclosão de violência e ódio antissemita. A partir de 1919, alguns incidentes violentos começaram a ocorrer em Praga, tendo como vítimas os judeus que ali residiam. Muitos foram espancados e hostilizados pelas ruas e espaços públicos da cidade. No entanto, o auge da barbárie ocorre em 16 de novembro de 1920, quando o centro da comunidade judaica da cidade foi apedrejado e torás foram pisoteadas. F. Kafka presenciou o horror contra o seu povo e registrou sua preocupação em uma de suas cartas a sua amante, Milena Jesenská (1896-1944): “Passei a tarde na rua, banhando-me no antissemitismo popular. Há pouco ouvi dizer que os judeus eram uma ‘turba imunda’. Não é natural que a gente se vá de onde é tão odiada?”¹¹

Provavelmente, dessa preocupação do autor com o futuro do povo judeu surge o conto “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”, escrito e publicado no ano de sua morte, 1924. Nessa narrativa, encontramos uma rata chamada Josefina, que arrebatava a todos com sua música. Por meio de um majestático narrador em primeira pessoa do plural, descobrimos que o povo de Josefina, diferente dela, prefere o silêncio no lugar da música, posto que a vida deles é dura. A leitura do conto nos leva a interpretar o “povo dos camundongos” como alegoria do povo judeu: “Nossa vida é muito intranquila, cada dia traz surpresas, temores, esperanças e sustos, de tal forma que o indivíduo não poderia absolutamente suportar tudo se não tivesse dia e noite o apoio dos companheiros” (KAFKA, [1924] 2017, p. 42).

Nesse sentido, o conto expõe uma das maiores angústias de F. Kafka, e que, com frequência, vemos de forma mais evidente em seus diários e correspondências: sua percepção da falta de união entre os judeus. Quando o

¹¹ KAFKA, Franz. *Letters to Milena*. Tradução inglesa de Philip Boehm. Nova York: Schocken Books, 1990, p. 212-213 *apud* BEGLEY, 2007, p. 25.

narrador menciona que o povo não suportaria o suplício diário sem o auxílio dos seus semelhantes é como se F. Kafka estivesse emprestando sua própria voz ao narrador para declarar que o povo judeu necessita unir forças, porque unidos, certamente, seriam mais fortes.

Da mesma forma, percebemos a semelhança entre F. Kafka e sua personagem Josefina. Josefina reúne todas suas forças para conseguir cantar, enquanto F. Kafka esforçava-se para se dedicar totalmente à literatura. Assim como Josefina, concentrava todos os esforços para cantar e representar seu povo em silêncio, F. Kafka desejava trabalhar em tempo integral em sua arte literária, mas seus esforços foram frustrados pela impossibilidade de viver da literatura. Sua renda provinha do trabalho burocrático exercido no Instituto de Seguros Contra Acidentes de Trabalho e posteriormente de uma aposentadoria compulsória deste Instituto devido à tuberculose que o levou à morte.

Sem dúvida, “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” é uma evidente alegoria para a condição judaica: um povo sofrido, marcado pelo ódio e pela opressão de outros povos ditos “majoritários”. Mesmo assim, F. Kafka, nesse conto, e também em grande parte de suas obras, consegue vislumbrar certa dose de humor ocasional: “apesar de toda a miséria da nossa vida, um riso discreto é natural entre nós; mas de Josefina nós não rimos” (KAFKA, [1924] 2017, p. 44).

Na sequência do relato em forma de conto, observamos, de forma mais explícita, de que se trata do povo judeu à espera de um novo Messias. Quando o narrador destaca a possibilidade de surgir, entre o povo, um pseudossalvador, notamos que F. Kafka quer expressar sua preocupação com a atmosfera de medo e insegurança na qual se vivia, antecipando, de certa forma, a opressão e o sofrimento pelos quais o povo judeu ainda passaria, em um futuro muito próximo: “(...) é fácil fazer-se passar por salvador deste povo acostumado ao sofrimento, que não se poupa, que é rápido nas decisões, que conhece a morte, que só na aparência é medroso na atmosfera de temeridade onde constantemente vive” (KAFKA, [1924] 2017, p. 45-46).

O final do conto também é bastante significativo no que diz respeito às representações biográficas. Após supostamente inventar um ferimento no pé, para diminuir o tempo de suas apresentações, Josefina começa a cessar gradativamente o seu canto até desaparecer por completo. Nesse sentido, o desfecho da narrativa pode ser entendido, para ambos, Josefina e F. Kafka, como a desistência de todos

os esforços pessoais frente a vida e diante de um coletivo que insiste em permanecer silenciado.

O apagamento de Josefina também representa a despedida de Kafka que expressa, nessa última produção literária em vida, a frustrante relação com uma identidade judaica nunca vida. A mensagem do conto é clara no que diz respeito a manutenção da essência histórico-cultural-identitária: “(...) uma vez que não cultivamos a história – estará [Josefina] esquecida, como todos os seus irmãos, na escalada da redenção” (KAFKA, [1924] 2017, p. 59).

F. Kafka, além de expressar a degradação representada por sua diva depauperada, o conto denuncia a atmosfera de terror que começava a se instaurar entre a comunidade judaica de Praga do seu tempo e antecipa o que quinze anos mais tarde aconteceria: a Shoah dos judeus – o extermínio de mais seis milhões de judeus nos campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

CONSIDERAÇÕES finais

A relação entre os autores se estabelece no eixo da judeidade não exercida na vida, mas recuperada na arte literária. Régine Robin escreve o pós-trauma da Shoah, no registro pessoal de uma memória pessoal que também se faz coletiva. Franz Kafka, por sua vez, com sua filosofia do absurdo que prenuncia o horror, produz uma literatura que expressa as inquietações de um sujeito-judeu-artista oprimido e de um coletivo inerte e socialmente marginalizado.

F. Kafka tinha plena consciência de que o povo judeu necessitava estar unido contra aqueles que o oprimia, pois os outros povos (tchecos e alemães) organizavam-se contra os judeus, vistos, à época, como concorrentes desleais e intrusos indesejáveis. Por isso, e não por acaso, o elemento que está na base da construção dos dois contos analisados é a judeidade em dois momentos: o primeiro, em F. Kafka, o de existir/reagir; o segundo, em R. Robin, o momento de resistir/persistir em oposição ao apagamento. Ambos lidam, de modo geral, com a condição do judeu em contexto de assimilação, não-pertencimento e trauma. A personagem de R. Robin, em um processo simbólico e metaliterário, apresenta um primeiro recurso de sobrevivência, representado pelo terceiro idioma – criado, inventado entre ela e seu urso. Mas para resistir ao apagamento, foi preciso

escolher e a escolha – da personagem na vida adulta de escritora – foi por escrever em língua francesa e resgatar tudo o que os campos tentaram exterminar. Kafka escreve em alemão sem nunca mencionar, em seus textos de ficção, a palavra judeu. No entanto, ele recupera, através das alegorias e da escrita fantástica, a exegese dessa identidade pelo viés de uma literatura biograficamente particular que ganha dimensões biograficamente coletiva. Sobre seus contos, ele diz em carta ao amigo Max Brod: "São as únicas coisas judias que me fazem sentir imediatamente em casa"¹² (KAFKA, 2008, p. 128)

R. Robin acredita que o escritor judeu tem uma escrita muito particular e, para ela, a escrita biográfica seria estratégia textual para marcar a judeidade, prática adotada por muitos dos escritores que influenciaram sua trajetória de estudos, sendo um deles o próprio Franz Kafka. Para R. Robin é no espaço de criação textual o lugar de existência do escritor; lugar onde ele trata e trabalha a problematização da identidade, seus meandros e labirintos, suas ambigüidades, suas escolhas e renúncias, seus retornos reais ou imaginários (ROBIN, 1997, p. 30). Kafka é frequentemente referenciado na produção teórico-literária de R. Robin e é, por ela, considerado figura emblemática da alteridade, cuja escrita é caracterizada pela fragmentação, pela desarticulação, pelo texto curto, e pelo inacabamento (ROBIN, 1989, p. 42) – definições que são próprias (ou apropriadas) também para definir o perfil da identidade/judeidade desses dois escritores.

119

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEGLEY, Louis. *O mundo prodigioso que tenho na cabeça* – Franz Kafka: um ensaio biográfico. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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.

DUARTE, Kelley B. *A escrita autoficcional de Régine Robin: mobilidades e desvios no registro da memória*. Tese de doutorado, UFRGS, 2010.

HANCIAU, Núbia. "Entre-lugar". In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceito de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

¹² Tradução livre de: "Ce sont les seules choses juives dans lesquelles [...] je me sente aussitôt chez moi "

KAFKA, Franz. *Lettres à Max Brod: 1904-1924*. France. Éd. Rivages, 2008.

____. *Um artista da fome/A construção*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MARCOU, Loïc. *L'autobiographie et autres écritures de soi*. Flammarion. Paris, 2001

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/edtl/index.htm>, acessado em: 23/02/2008.

ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture*. De l'autofiction au Cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.

____. *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors lieu* Montréal: Préambule, 1989.

____. *L'immense fatigue des pierres*. (Nouvelles). Montréal: XYZ éditeur, 1999.

Artigo recebido em: 31 de agosto de
2020. Artigo Aprovado em: 23 de
outubro de 2020.